



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN DE ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

“Lacrimosa”

**Adaptación de la canción *Lose Control* de *Evanescence* a un guión de teatro
con elementos góticos**

Autor

Leonardo José Moreno Dugarte

Tutora

Lic. Ana O’Callaghan

CARACAS, ABRIL DE 2013

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A mi madre

A mis amigos

A mí y a mi futuro

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, quien a pesar de todas las diferencias, me lo ha dado todo.

Sin ti, NADA fuese posible.

Porque esto es tan suyo como mío.

A Jorge Antonio Almas David, quien me acompañó durante este largo viaje que fue realizar este trabajo. Gracias por funcionar como catalizador ante la acción a veces tardía de la musa. Gracias por, a lo largo de los años, comprometerte más con esta amistad que a veces parece imposible. Por eso y mucho más, los Dioses te estarán siempre agradecidos y yo eternamente en deuda.

A Indira Rodríguez y Aida Cavallo, mi segunda familia, con quienes siempre me siento en casa. Gracias por tenderme una mano cuando más la he necesitado.

A María Laura Colmenares y Gabriela Angrisano, por la compañía a lo largo de esta odisea que ha sido la carrera. A Leonardo Rivero, Daniel Valero, mis amigos más entrañables.

A Mili, mi hermana de corazón, cuyo entendimiento y cariño siempre me acompañan.

A todos, que lo mejor sea lo que venga.

A mi tutora, Ana O'Callaghan, por darle sentido al caos rampante que fue la realidad de esta tesis en algún momento y, sin quien, simplemente este trabajo no fuese nada.

A todas las personas que me han hecho quien soy y por quienes estoy aquí, en pie.

Finalmente y no por ello menos importante, a Amy Lee, quien a través de sus letras y música, enciende luces en la tan a veces oscura noche.

A la musa... no te vayas de nuevo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

MARCO TEÓRICO

Capítulo I: LITERATURA GÓTICA Y TEATRO ROMÁNTICO

1.1. Introducción a la literatura gótica	8
1.1.1. Acercamiento histórico a la literatura gótica	11
1.1.2. Características de la novela gótica antigua	13
1.1.3. Terror moderno	15
1.2. Teatro romántico: tragedia, melodrama y terror en las tablas	19

Capítulo II: SUBCULTURA GÓTICA

2.1. Introducción a la subcultura	24
2.1.1. Origen y desarrollo	26
2.1.2. Influencias históricas y culturales	27
2.2. Rock gótico	30
2.2.1. Características	30

Capítulo III: EVANESCENCE

3.1. Biografía	32
3.2. Discografía	35
3.3. Elementos góticos dentro de la banda	35
3.3.1. <i>Lose Control</i> y <i>The Open Door</i>	39

Capítulo IV: ADAPTACIÓN TEATRAL

4.1. Lenguaje y estructura dramática: el texto pensado en función de la representación escénica	42
4.2. La metáfora	50
4.3. El lenguaje implícito en la música	52

MARCO METODOLÓGICO

Capítulo I: EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento	57
1.2. Objetivos	
1.2.1. Objetivo general	57
1.2.2. Objetivos específicos	58
1.3. Delimitación	58
1.4. Justificación	58

Capítulo II: ADAPTACIÓN DEL LENGUAJE LÍRICO AL TEATRAL

2.1. Antecedentes	60
2.2. Teatralización de <i>Lose Control</i>	62
2.3. Construcción del guión	69
2.3.1. Desarrollo de personajes	71
2.4. Armando el texto espectacular	85
2.4.1. Aspectos físicos	86
2.4.2. Aspectos escénicos	88
2.4.3. Aspectos sonoros	89
2.5. Resumen	90

Capítulo III: EL TEXTO TEATRAL

3.1. <i>Lacrimosa</i>	92
-----------------------------	----

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	125
--------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	128
--------------------	-----

ANEXOS	133
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

Las musas abren su camino en nuestra mente de maneras misteriosas y lo que hoy nos compete inició su trayecto un simple día de enero del 2007 cuando se escuchó por primera vez la canción *Lose Control* de la banda *Evanescence*. Escuchar esos acordes, prestar atención a la letra y no sentirse invadido por profundos sentimientos de melancolía y confusión era imposible. De este modo, despertó la necesidad de darle sentido a una de las metáforas más interpretadas de una banda americana de rock gótico: una historia que quería ser contada.

Es a través del teatro que se propone narrar esta historia debido a la naturaleza dramática de la misma y la invitación cordial que nos dan las tablas para que se interpreten las más magníficas historias alguna vez contadas, gracias también a su propia versatilidad y la sencillez de sus modos. Es entonces, el teatro, el medio perfecto para transformar el lenguaje musical en una obra visual, así como se hace con un video musical, pues es éste escenario ideal para confrontar al público con sus propios miedos e inseguridades, dada la forma en la que la canción está hecha.

Por otro lado, en tiempos en que el ser humano se encuentra abarrotado de tecnología e industrialización, la música está presente en cada aspecto de nuestras vidas y es la pretensión de catarsis en su público, aquella que pretende el teatro, la misma identificación que *Evanescence* busca causar en sus espectadores ansiosos por drenar emociones fuertes y trágicas del mejor modo posible.

Partiendo entonces de esta necesidad de teatralizar la canción *Lose Control*, los pasos que se pretenden seguir para alcanzar el objetivo propuesto de redactar un guión dramático, comienzan con la necesidad de conocer el contexto dentro del cual se desenvuelve todo un movimiento subcultural y la inspiración de una banda musical tan influyente como *Evanescence*, por lo que es necesario regresar en el tiempo a las raíces de lo que hoy en día se conoce como gótico.

En segundo lugar, con esta base teórica, es necesario conocer la vida y obra de la mencionada banda a través de los críticos que los han trabajado y de las propias declaraciones de los músicos de la banda, para estar al tanto de los aspectos esenciales de su biografía, influencias, propuesta artística y así poder comprender el ideal que les motiva.

Después, es necesario conocer las referencias e indagaciones sobre el texto teatral en el mundo; esto servirá para vislumbrar la esencia que compone esta labor, su accionar y sus características. Luego, estudiar la música, la metáfora y sus formas de composición y adaptación a una pieza dramática.

Cuando se reúnan todos estos elementos informativos en el marco metodológico y se reciba el aliento de la musa creativa, surgirá una nueva obra artística como influencia de otra previamente concebida por Amy Lee, como autora de la canción, puesto que el arte es el resultado de una idea, de la imaginación y de unos conceptos y puede relacionarse con la libertad creativa. Se enaltecerá la importancia de analizar los discursos que se emplean para dar origen a las obras audiovisuales y los códigos que las componen en la transmisión de un mensaje.

Las clases de Artes Escénicas, Guión Argumental, Dirección Actoral y unos años en el Teatro de la UCAB fueron las principales guías experimentales y teóricas que sirvieron de base para llevar a cabo el trabajo final, así como una investigación bibliográfica de los autores más importantes en cuanto a redacción teatral y análisis semiótico se trata. Para iluminar el camino histórico de los antecedentes góticos, sirvieron fuentes dentro de la misma universidad, de Historia Universal así como la opinión y encaminamiento de profesionales en el área. Los medios electrónicos, hoy en boga, fueron esenciales también para lograr atar todos estos cabos sueltos e investigar acerca de los nuevos movimientos de la banda.

Dentro de los motivos que cultivaron la necesidad de realizar esta investigación se encuentra la oscuridad en la que viven aún las patologías tratadas en el grueso de la pieza teatral realizada, y las personas que las sufren, como la sociedad actúa frente a ellas y lo que se puede hacer para mejorar la situación de muchos que las callan por vergüenza y miedo, así como muchos que presentan un

peligro para otros y para ellos mismos. También, satisfacer la necesidad de un público atraído por la narración gótica y de terror, así como la teatralización de estos cuentos que a muchos por morbo o sadismo les gusta escuchar, para revivir al asustadizo niño interno que todos llevamos dentro.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: LITERATURA GÓTICA Y TEATRO ROMÁNTICO

1.1 Introducción a la literatura gótica

La literatura gótica o narrativa gótica es un género literario estrechamente relacionado con el de terror y subsumido en éste, al punto de que es difícil desvincular uno del otro. Es por esto que es de suma importancia empezar por la definición de estos términos.

Empecemos por el segundo término, por ser el más fácil de explicar, ya que en lo que nos concierne, con *terror* nos referimos a los géneros literarios, cinematográficos o historietas que tienen como objetivo incitar sensación de miedo extremo en el lector o el espectador.

Por otro lado –y en este término sí nos extenderemos un poco ya que abarca mucho material-, el *género literario* es un sistema que permite el ordenamiento de las obras literarias a partir de criterios semánticos, sintácticos, fonológicos, discursivos, formales, contextuales, situacionales y afines, según Schaeffer (2006, pág. 5).

Jean-Marie Schaeffer, filósofo de la estética de la recepción y la definición del arte, es investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) y director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Este especialista en estética filosófica y la teoría del arte, quien ha dedicado su obra al estudio de temas específicos relacionados con el campo de la imagen fotográfica, arte, ficción, narrativa y géneros literarios en su obra *¿Qué es un género literario?* (2006) profundiza:

Los géneros literarios son guías de estructuración formal y temática de la obra literaria que se ofrecen al literato como esquema previo a la creación de su obra. Los géneros literarios son las distintas clases o categorías en que podemos clasificar las obras literarias de acuerdo a su contenido.

La retórica clásica los ha clasificado en tres grupos máximos: lírico, épico y dramático (pág. 6).

Este último término o grupo máximo de géneros literarios proviene del griego *δράμα* y significa "hacer" o "actuar". Suele llamarse *drama* únicamente a aquella obra que incluye ciertas características, específicamente cuando tiene un "final trágico", y es el que nos interesa para esta investigación.

Gilberto Pinto (2004), considera el discurso dramático como un texto escrito en forma dialogada, preparado para una representación, en un proceso de comunicación en el cual los elementos fundamentales se desdoblán. En la representación, los personajes ficticios creados por el autor y representados por los actores, entran en contacto directo con los receptores, el público. (p. 20)

En el teatro, el acto comunicativo se complica bastante; en principio existen tres emisores (autor, director, actores) y la obra (parte del mensaje) se desdobra en dos textos: el texto literario (dramático, un carácter que comparte con la narración y con la lírica), y texto espectacular (teatral, pues representa la teatralidad, exclusiva de él como texto dramático y de la representación). También el receptor es complejo, porque se desdobra en lector (individual) y espectador colectivo (público). (Castagnino, 1967, p. 52)

Por otro lado, algunos teóricos insisten en la diferenciación categórica entre el drama y el teatro. El primero es la versión que está constituida únicamente por elementos lingüísticos, siendo así un género literario en su más plana acepción, cuya característica distintiva es el predominio de las funciones que tiene que ver directamente con el lenguaje como lo son la ausencia de intérpretes o actores entre el mundo creado o la realidad ficticia, el lector y la posibilidad de ser representado en otros formatos, aunque una adaptación puede partir de prácticamente cualquier premisa.

Pradier, profesor emérito en la Universidad de París 8, que co-dirigió el Departamento de Teatro hasta su jubilación en 2009, asegura en su trabajo realizado en 1996, que el teatro, por otro lado, es el drama llevado a una realidad

representable en otros formatos, esto incluye: la actuación, la música, entre otros. Es decir, elementos que no le son propios al drama como realidad lingüística restringida solamente al discurso. El análisis de un drama puede hacerse desde la perspectiva de la crítica literaria; mientras que el análisis del teatro debe circunscribir factores como la evaluación de la actuación, el espectáculo, la iluminación, la música, entre otros.

Lo anterior define de primera mano las expresiones que nos ayudarán a entender la literatura gótica o de terror. De hecho, no puede decirse que existiera la novela de terror hasta la aparición del terror gótico y, estrictamente hablando, la primera novela gótica, de la que se tiene registro, fue *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole.

El psiquiatra, ensayista y traductor español, especializado en literatura fantástica y de terror, y autoridad en la figura de H. P. Lovecraft, Llopis (1985), define el género de terror como aquel:

(...) cuya finalidad primordial es producir, como decía Walter Scott, un agradable estremecimiento de terror sobrenatural". Me refiero a un tipo de relato cuya materia prima no es tanto la muerte en sí como lo que haya y pueda haber después de la muerte: lo sobrenatural, la vivencia del más allá (pág. 93).

Además, generaliza que paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sótanos, criptas y pasadizos habitados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos, demonios, personajes fascinantes, extraños y extranjeros, peligro y muchachas en apuros son elementos que hacen que cualquier texto quede pragmáticamente encerrado dentro de la categoría gótica; los elementos sobrenaturales pueden aparecer o solamente ser sugeridos. La ubicación elegida, en tiempo y espacio, respondía a la demanda de temas exóticos característica del medievalismo y el exotismo, haciendo homenaje a aquello que ya sucedió.

1.1.1 Acercamiento histórico a la literatura gótica

Se pueden mencionar a muchísimos autores pioneros en este género o que incursionaron en él; una de las primeras formas en que estos textos se presentaron fue como la de Pedro Antonio de Alarcón con algunos de sus *Cuentos* (1999), es decir en forma de relatos cortos.

Aunque no existió un movimiento universal definido como en algunas partes de Europa, diversos escritores de este continente incursionaron también en el género con relatos cuyos temas principales eran la brujería, licantropía y tradiciones de los pueblos eslavos.

Sin embargo, antes de desarrollar la extensa lista de títulos y autores góticos, debemos entender el motivo del surgimiento de este movimiento literario.

El movimiento gótico surge en Inglaterra a finales del siglo XVIII, pero el renacimiento de éste fue la expresión emocional, estética y filosófica que reaccionó contra el pensamiento de la Ilustración, fue una especie de revitalización del medievalismo en la época romántica, según Llopis (1985, pág. 27).

Debemos recordar, asegura J. Almas, profesor egresado de la UCAB en Educación, Mención Ciencias Sociales y aficionado investigador (comunicación personal, mayo 15, 2012), que a la caída del Imperio Romano occidental, los *godos* se ubicaron en la Europa continental. La vida de estos transcurría en castillos y monasterios y, posteriormente, dejaron este legado durante la Edad Media. De ellos, e inspirado en esta vida -si se puede decir- claustrofóbica, debemos el término “gótico” y las historias que se relatan en la literatura de este tipo. Sin embargo, el auge de este género literario se extendió desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX como una moda literaria, fundamentalmente anglosajona, como reacción al Racionalismo. En la literatura de terror moderna los viejos arquetipos no desaparecieron totalmente.

Las narrativas góticas abundan entre 1765 y 1820. Algunas de estas obras claves de esta corriente son *Vathek* (1786), de William Beckford, *Los misterios de*

Udolfo (1794), de Ann Radcliffe, *El Monje*, de Matthew Lewis, publicada en 1796, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (1804) y *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin.

Con respecto a trabajos como el de Radcliffe y otros de estos autores, la ensayista para el *journal of the Modern Language Association of America*, McIntyre, C. en su artículo *Were the "Gothic Novels" Gothic* (1921) asegura que:

Si tomamos la palabra "gótico" como el reticente exceso de ornamenta, la divergencia de un estilo predominante, la inclusión de determinados aspectos anormales e incluso grotescos de la vida, entonces podríamos, quizás, razonablemente aplicarla al trabajo de la señora Radcliffe y sus semejantes (traducción propia de "If we take the word Gothic as implying excess of ornament, divergence from a prevailing style, the inclusion of certain abnormal and even grotesque aspects of life, then we may, perhaps, reasonably apply it to Mrs. Radcliffe's work and her fellows" – pág. 645).

Aunque Julio Verne cultivó otros géneros sobre todo, existe una novela suya que posee las características de la novela gótica: *El castillo de los Cárpatos*. Dichas características son: un castillo tenebroso abandonado, una bella cantante de ópera supuestamente secuestrada por un malvado noble (el Barón Gortz), un héroe enamorado dispuesto a rescatarla hasta enloquecer, supersticiones populares sobre fantasmas, entre otros. Aunque esta obra fue escrita cinco años antes que *Drácula* comparte significativos elementos comunes con este trabajo vampírico.

El gótico es considerado el padre del género del terror, haciendo énfasis en el miedo, en los sentimientos depresivos, los cuales no deben ser confundidos con la depresión profunda, la angustia, la soledad y el amor enfermizo, que fueron el sello literario de la literatura romántica gótica y de autores como Edgar Allan Poe.

A fines del siglo XIX, la literatura gótica empezó a transformarse, llegando incluso al subgénero del humor con Oscar Wilde y su relato *El fantasma de Canterville*.

Más adelante, la escritora norteamericana Anne Rice, cuyas obras mezclan lo cotidiano con historias de vampiros y de erotismo oscuro, ha tratado de revitalizar el terror gótico. H. P. Lovecraft, por su parte, lograría sintetizar en las primeras décadas del siglo XX lo gótico con la ciencia ficción contemporánea. Actualmente el terror gótico está presente en algunas obras de Angela Carter, P. McGrath, A. S. Byatt, entre otros.

1.1.2 Características de la novela gótica antigua

Ya dimos referencia anteriormente a que los ingredientes de este subgénero son, entre otros, castillos embrujados, criptas, fantasmas o monstruos, así como las tormentas, tempestades y la nocturnidad, todo ello surgido muchas veces de leyendas populares.

Pero para resumir, según el periodista y escritor argentino, Fuentes, C., en su libro *Mundo gótico (2007)*, primero que se escribe en castellano acerca del fenómeno de la subcultura gótica, entre las características específicas de la novela de este género se encuentran las siguientes:

- ❖ La trama se desarrolla en un viejo castillo o un monasterio: importancia del escenario arquitectónico, que sirve para enriquecer la intriga.
- ❖ Atmósfera de misterio y suspenso: el autor crea un marco o escenario sobrenatural capaz, muchas veces por sí mismo, de suscitar sentimientos de misterio o terror.
- ❖ Profecía ancestral: una maldición pesa sobre la propiedad o sobre sus habitantes, presentes o remotos. Esto contribuye al punto anterior.
- ❖ Eventos sobrenaturales o de difícil explicación: aumentan la tensión.
- ❖ Emociones desbocadas: los personajes están sujetos a pasiones desenfrenadas, accesos de pánico, agitaciones del ánimo tales como depresión profunda, angustia, paranoia, celos y amor o pasiones enfermizas.

- ❖ Erotismo larvado: bajo la atmósfera de misterio laten conflictos amorosos mal resueltos y oscuros impulsos sentimentales. El paradigma de la doncella en apuros es muy frecuente; los personajes femeninos enfrentan situaciones que producen desmayos, gritos, llanto y ataques de nervios. Se apela al sentido de compasión del lector presentando una heroína oprimida por angustiosos terrores que, normalmente, se convierte en el foco de la trama. Otro paradigma insoslayable es el de la figura masculina tiránica; suele tratarse de un padre, rey, marido o guardián que requiere de la doncella una acción indigna o inadmisibles, sea el casamiento forzado, el sacrificio de su castidad o alguna acción todavía más siniestra.
- ❖ Falacia patética: las emociones de los protagonistas intervienen en la apariencia de las cosas, o bien el clima que rodea una escena define el estado de ánimo de los personajes.

Con respecto a este último término, también conocido como “falacia antropomórfica”, ésta es la descripción de objetos inanimados de la naturaleza de manera que se les dota con sentimientos, pensamientos y sensaciones humanas. Es un caso especial de la falacia de reificación¹. La palabra "patética" aquí se entiende como empatía y no es peyorativa. El término se origina en la crítica literaria pero su uso se ha extendido. El término fue acuñado por John Ruskin en *Modern Painters* (1856), en el que Ruskin escribió que la misión de la falacia patética era la de "significar cualquier descripción de objetos naturales inanimados que les atribuya capacidades, sensaciones y emociones humanas" (pág. 70).

1 Tendencia a convertir entidades abstractas de difícil cuantificación y de determinación de sus cualidades en entidades lógicas ajustadas a un determinado esquema conceptual, por ejemplo "la inteligencia" o "el universo". (Cánovas y López, 1999, pág. 9).

Como podemos apreciar, las características antes expuestas nos muestran escenas de literatura –si se quiere- anticuada, con técnicas para asustar poco efectivas hoy en día, es por ello que exploraremos la evolución de este género a lo que es hoy en día a través de métodos más actuales.

1.1.3 Terror moderno

A mediados del siglo XIX, la literatura gótica tomaría un giro de la mano de autores como el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) y el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), cuyas aportaciones, especialmente el llamado terror psicológico, supusieron una profunda transformación de la literatura de terror gótico previa, de raíces fundamentalmente románticas, y que utilizaba como principal recurso el espaviento y otras técnicas que, como dijimos anteriormente, hoy podrían pasar por anticuadas o rudimentarias. Este tipo de suspenso psicológico parte de la modernidad podemos apreciarlo en la siguiente cita del primero cuento de este estilo escrito por el maestro Edgar Allan Poe en 1845, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, en donde se narra la historia de un hipnotizador que pone a un hombre en un estado hipnótico suspendido en el momento de su muerte:

Ya no se advirtieron más señales de vida en Valdemar y, opinando que había fallecido, lo confiamos al cuidado de los enfermeros. En ese momento observamos un intenso movimiento vibratorio en la lengua. El hecho continuó por espacio quizá de un minuto. Al terminar este periodo, brotó de las distendidas e inmóviles mandíbulas una voz, una voz que sería una locura intentar describir (Poe, 2006, pág. 24).

“El terror fue un género que adoptó Poe para satisfacer los gustos del público de la época” (Royot, 2002, pág. 57). Wilson subraya sus contenidos oníricos y simbólicos. De Riquer y Valverde (1968) destacan en ellos la recreación de una “atmósfera de terror cerebral” (pág. 266). Harry Levin vislumbra en relatos como "Manuscrito encontrado en una botella" y "Un descenso al Maelstrom" una “impaciencia por enfrentarse a lo desconocido” que “se extiende hasta el propio borde del abismo, y aun más allá, hacia el país inexplorado de cuya frontera ningún

viajero regresa, aunque le es dado enviar mensajes de desesperación, manuscritos embotellados, por decirlo así" (trad. propia de: "This eagerness to confront the unknown extends to the very brink of the abyss, and beyond it to that undiscovered country from whose bourn, though no traveler returns, he may send back desperate messages-manuscripts in bottles, as it were") (Levin, 1958, pág. 107).

Los temas más recurrentes de Poe siempre tienen que ver con la muerte, incluyendo sus manifestaciones físicas, es decir, los efectos de la putrefacción en los cadáveres ("La verdad sobre el caso del señor Valdemar"), temas también relacionados con la sepultura precoz ("El entierro prematuro"), la reanimación de los muertos ("Conversación con una momia", "La caída de la casa Usher") y demás asuntos funestos, dice Kennedy (1987). Así, se ha señalado con frecuencia la obsesión entre la necrofilia y el sadismo del autor, manifestada en casi toda su obra cuentística, según Martín y Cortázar (1927). Ya casi final de sus tiempo, se puede observar de igual manera una especie de decadencia en sus relatos, más no en su talento, es decir, cada vez los cuentos de Poe se tornan más atroces en cuanto al sadismo, por lo que se puede presumir que esto se debió a alguna especie de represión emocional. La extraña relación de Poe con su mujer, Virginia Clemm, y sus sentimientos ante su enfermedad y muerte pueden explicar este remordimiento.

En sus historias macabras también habla de la venganza ("Hop-Frog", "El barril de amontillado"), la culpa y la autoflagelación ("William Wilson", "El corazón delator", "El gato negro", "El demonio de la perversidad"), la influencia del alcohol y los narcóticos ("El gato negro", "La caída de la casa Usher", "El Rey Peste"), el poder de la voluntad ("Ligeia", "Morella"), la claustrofobia ("El barril de amontillado", "El entierro prematuro"), entre otros.

Cuando Poe empezó a publicar artículos dentro del género, la crítica lo acusó de dejarse llevar en exceso por la influencia de la fantasía alemana y de autores como Hoffman, a lo que el escritor replicó:

Si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que ese terror no viene de Alemania, sino del alma; que he deducido este

terror tan sólo de sus fuentes legítimas, y que lo he llevado tan sólo a sus resultados legítimos (Poe, 1840, p. 42-43).

Lovecraft (1927) asegura que Poe nos ha dejado la visión de un terror que nos rodea y está dentro de nosotros, y del gusano que se retuerce y babea en un espantoso y cercano abismo. Al calar en cada uno de los supurantes horrores de la alegremente pintada broma que lleva el nombre de existencia y en la solemne mascarada que son el pensamiento y los sentimientos humanos, esa visión tiene el poder de proyectarse a sí misma en unas cristalizaciones y trasmutaciones tenebrosamente mágicas (pág. 201).

Cortázar (1956), más técnicamente: “En El tonel de amontillado, El corazón delator, Berenice, Hop-frog y tantos más, el ambiente resulta de la eliminación casi absoluta de puentes, de presentaciones y retratos; se nos pone el drama, se nos hace leer el cuento como si estuviéramos dentro” (pág. 37).

Es importante resaltar la similitud que existe entre la poesía y la música, estando compuesta esta última por líricas cantadas, es por ello que a continuación se presentan los avances del literato Poe en la poesía:

Las épocas de creación poética más intensas se dieron al principio y al final de su carrera. Sus ideas sobre la poesía, aparecidas en su ensayo sobre "El cuervo" titulado "Filosofía de la composición", pueden parecer contradictorias. Declaró que la poesía era un mero artificio previsto y realizado con técnica de relojero, sin embargo, lo cierto es que admitía en ella todo lo que viene “de lo irracional, del inconsciente: la melancolía, la nocturnidad, la necrofilia, el angelismo, la pasión desapasionada, es decir, la pasión [...] del que llora invariablemente a alguna muerta” cuyo amor ya no puede inquietarlo (Cortázar, 1956, p. 25).

En cuanto a su técnica poética, su defensor francés, Charles Baudelaire, recuerda que:

Poe concedía una importancia extraordinaria a la rima, y que, en el análisis que hizo del placer matemático y musical que el espíritu recibe de la rima, puso tanto cuidado, tanta sutileza como en todos los temas relacionados con la profesión poética. [...] Hace en particular un uso acertado de las repeticiones del mismo

verso o de varios versos, retornos obstinados de frases que simulan las obsesiones de la melancolía o de la idea fija (1989, pág. 108).

Habla también del célebre "verso leonino" de Poe (aquel que incluye una rima interior en el hemistiquio; Poe lo usó mucho en "El cuervo") (Baudelaire, 1989, págs. 109).

Ya a finales del siglo XIX, autores como Robert Louis Stevenson, M. R. James, Henry James, Saki (Héctor Hugh Munro) y Arthur Machen, entre otros, renovarían el cuento de horror o de fantasmas en las épocas victoriana y eduardiana a través de una renovación de estilos, temas y contenidos que acabarían vertiendo en el último autor del género: el norteamericano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Con él, el género macabro experimentaría nuevamente un giro de 180 grados.

Este autor, cuyo principal referente, según él mismo confesaba, era Poe, fue el creador del llamado "cuento materialista de terror" (por oposición al "espiritualismo" propio del relato de fantasmas tradicional). Lovecraft introdujo en el género elementos y contenidos propios de la ciencia-ficción, lo que tendría repercusiones en toda la literatura y el cine posteriores. Supo conciliar éstas con las enseñanzas de autores de su predilección como Edgar Allan Poe, Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Algernon Blackwood y William Hope Hodgson, lo que dio como resultado la invención de una nueva mitología pagana: los Mitos de Cthulhu, a través de la cual logró dar cumplida expresión a los terrores y obsesiones que existían en su personalidad enfermiza.

No se puede dejar por fuera el tópico del hombre lobo, el cual fue introducido en el género por Guy Endore, con su novela "El hombre lobo en París" (1933), aunque hay claros antecedentes en Capitán de lobos de Alejandro Dumas padre.

La última tanda de autores del género de terror cuenta con figuras literariamente controversiales como Stephen King, Ramsey Campbell y Clive Barker, autores con gran número de best-sellers y con varias adaptaciones con éxito al cine.

Entre los últimos autores del género, se encuentran J. C. Smith, autora de las novelas que dieron lugar a *Diarios de un vampiro* y John Ajvide Lindqvist con *Déjame entrar* (2004).

1.2 Teatro romántico: tragedia, melodrama y terror en las tablas

Podemos observar manifestaciones de la literatura gótica en el teatro en las obras de Arthur Miller y piezas como *Las brujas de Salem*. Sin embargo, en la actualidad es difícil conseguir obras con esta tendencia marcada, además de *El fantasma de la ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra* en francés), novela de Gastón Leroux, inspirada en la también novela *Trilby* de George du Maurier, y otros pocos autores.

El fantasma de la ópera es una novela que combina romance, terror, misterio y tragedia. La historia trata de un hombre misterioso que aterroriza la Ópera de París para atraer la atención de una joven vocalista a la que ama.

Otras expresiones en el teatro que no se pueden dejar por fuera son las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los autores que representan el período romántico en España, cultivando la prosa y la poesía. María Pilar Geda, catedrática de la Florida International University, habla un poco de él en su trabajo *Importancia de la Literatura Gótica en el Movimiento Romántico español y su trascendencia a través del tiempo (s/f)*:

La obra de Bécquer se distingue por la diversidad de temas y por la profundidad psicológica con que muestra a sus personajes. En algunas de sus obras se advierten componentes distintivos de la literatura gótica muy claramente, los cuales convergen con características del Romanticismo (p. 7).

Bécquer utiliza los elementos sobrenaturales tanto en prosa como en poesía, manipula la sensibilidad del lector sabiamente, creando un ambiente de terror directo, llamado también negro o emocional, porque surge de elementos, lugares, o personajes mediante la aparición de fantasmas, o brujas, en lugares siniestros y escenarios tenebrosos. Bécquer también cultiva el terror indirecto, llamado también blanco, o intelectual, que emerge del ambiente que ha sido creado en la narración, es un terror más bien de carácter psicológico o cerebral.

En algunas de las Leyendas de Bécquer se manifiesta este tipo de literatura gótica, como El Monte de las Ánimas donde aparecen espíritus y personajes que crean horror por sí mismos:

Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador extraviado que pasó la noche de Difuntos sin poder salir del Monte de las Ánimas, y que al otro día, antes de morir, pudo contar lo que viera, refirió cosas horribles. Entre otras, se asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración (...) (Bécquer, p. 177).

Mientras que en Maese Pérez el organista es el ambiente de la narrativa misma la que crea el sentimiento de miedo: “El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes el fuego...Entonces quise gritar, quise gritar, pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado...; digo mal, no me había mirado, porque era ciego... ¡Era mi padre!” Bécquer, (206). En otras leyendas como La ajorca de oro y El Rayo de Luna, convergen ambas técnicas (la del terror directo y la del indirecto) para provocar dicho sentimiento de terror fúnebre. “Santos, monjes, ángeles, demonios, guerreros, damas, pajes, cenobitas y villanos se codeaban y confundían en las naves y el altar. A sus pies oficiaban en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios” Bécquer (164).

Como denominador común de la mayoría de la obras de Bécquer se encuentra la pugna entre lo cristiano y lo pagano, una de las fuerzas antagónicas que caracterizan el pensamiento romántico, así como la exaltación del apasionamiento individual. El comentario de Azorín al referirse a la obra de Bécquer define la esencia del estilo de Gustavo Adolfo Bécquer: “este arte que no tiene por objetivo más que la belleza, al darnos una visión honda, aguda y nueva de la vida y de las cosas, afina nuestra sensibilidad, hace que veamos, que sintamos lo que antes no veíamos, ni comprendíamos, si sentíamos” Bécquer (p. 4).

A continuación, mencionaremos algunas de las manifestaciones góticas en el teatro según la investigación realizada por J. Almas (conversación personal, Mayo 19, 2012).

Matthew Lewis, autor de *El monje*, horripilante novela sobre hipocresía religiosa, fue el creador de melodramas teatrales como el éxito de 1797 *The Castle Spectre*. Sin embargo, la principal inspiración teatral del siglo XIX en Europa vendría de la mano del *Frankenstein* de Mary Shelley y *El Vampiro* de John Polidori.

La popularidad del terror escénico británico culminó en 1888 con la llegada de una adaptación americana de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson.

A pesar de esta rica herencia de literatura y melodrama teatral góticos, los cineastas británicos fueron notablemente lentos a la hora de perfeccionar un cine gótico equivalente hasta la emergencia de la Hammer a mediados de 1950.

Como se puede apreciar, no son muchas las referencias que se pueden dar acerca del teatro gótico, ya que cuya correcta denominación es la de “teatro romántico” y ya que manifestaciones netamente góticas han sido muy pocas además de las ya mencionadas. Hoy en día, el teatro romántico es prácticamente invisible en el escenario teatral. Esta carencia, espera el tesista, justifica la realización de este trabajo. Sin embargo, a continuación desarrollaremos las expresiones más importantes de este género en España, donde estuvo especialmente presente.

El teatro fue pieza fundamental del romanticismo en España. Frente a Neoclasicismo, se alzó el drama romántico. Éste se plasma -fundamentalmente- en dos subgéneros: la tragedia y el melodrama -que eran los más adecuados a sus características- y desarrolló otro: la ópera, género del cual, hoy en día se extraen también elementos de la subcultura gótica.

El teatro romántico español lleva al escenario las tensiones de la sociedad y los conflictos existenciales del hombre, pero ambientadas en el pasado histórico o

legendario de la Edad Media. Es un teatro de intrigas complicadas, de fantasmas, de bosques encantados, de ruinas grandiosas y, por supuesto, de amor y de muerte.

Caldera (2002), presidente del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico, arroja que los dramas románticos se caracterizan por:

- ❖ El tema principal suele ser el amor, marcado por un destino trágico. También hay una preferencia por temas históricos, legendarios y caballerescos.
- ❖ Los protagonistas encarnan la idea de libertad.
- ❖ El héroe romántico es un personaje misterioso que busca la felicidad, pero a quien persigue la desgracia. Es un seductor y un rebelde que no acepta normas ni imposiciones y que tiene algo diabólico.
- ❖ La heroína romántica es una mujer bella, capaz de dar su vida por amor; con frecuencia sufre por su causa.
- ❖ El autor demuestra una importante preocupación social, pues escenifica los conflictos de su tiempo: la primacía del individuo sobre los códigos morales, la lucha por la libertad política, las pasiones y los conflictos del alma humana, entre otros.
- ❖ La acción se suele situar en épocas pasadas.
- ❖ Los ambientes preferidos son los medievales, los paisajes inhóspitos, los cementerios, los escenarios nocturnos con tormentas.
- ❖ El predominio de los efectos visuales en detrimento de la acción teatral ya que los nuevos inventos técnicos (gas, electricidad, proyectores, máquinas de vapor, máquinas elevadoras, escenarios giratorios) se incorporan a los dramas y los teatros compiten por conseguir los efectos escénicos más sensacionales.
- ❖ Renegar de todas las convenciones de la comedia neoclásica: no tiene ninguna pretensión didáctica, su objetivo no es otro que el de conmover o aterrorizar al espectador.
- ❖ Los actos ya no son cinco de forma obligatoria.
- ❖ Hay polimetría e incluso mezcla de prosa y verso.

- ❖ La importancia de los monólogos, pues a través de ellos se da a conocer los sentimientos más íntimos de los personajes.

Las similitudes entre las características de la literatura gótica y las del teatro romántico hacen que hoy en día este último sea mal denominado “teatro gótico” cuando, a lo largo de todo el siglo XIX, éste fue conocido –y sigue siéndolo hoy en día- como “teatro romántico”. Es por esto que tomamos el segundo como el término adecuado a manejar a lo largo de la investigación.

En conclusión, durante El Romanticismo y ya en su decadencia, fue muy importante en Europa el teatro romántico, el cual, además de plasmar en las tablas obras de autores netamente románticos, también acogía en su seno obras de autores góticos como Bécquer y los anteriormente expuestos, dado que la literatura gótica forma parte del Romanticismo, por ende las obras de teatro con esta inclinación gótica eran interpretadas bajo los parámetros del teatro romántico y bajo sus características similares. Por eso concluimos que cuando hablamos de teatro gótico, hablamos también de teatro romántico.

En el próximo capítulo nos adentraremos en una de las más postmodernas de las manifestaciones góticas en la actualidad: la subcultura gótica, donde podremos apreciar sus manifestaciones e influencias.

CAPÍTULO II: SUBCULTURA GÓTICA

Para empezar, es necesario definir concretamente qué entenderemos durante todo este capítulo como “subcultura”.

El sociólogo americano Gordon (1947, pág. 40), quien ha dedicado toda su vida a la investigación de la asimilación y aculturación, definió así el término:

Subdivisión de la cultura nacional, compuesta de una combinación de situaciones sociales, tales como de *status* de clase, trasfondo técnico, residencia regional, rural o urbana y afiliación religiosa, aunque *formando en su combinación una unidad de funcionamiento dotada de un impacto integrado en los individuos participantes.*

Se entiende entonces, que el término "subcultura" se usa en sociología, antropología y semiótica cultural para definir a un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias diferentes de la cultura dominante de la que forman parte. Se trata, entonces, de un término partitivo no peyorativo. Toda subcultura implica un sistema de normas y valores de cierta autonomía, aunque sin desligarse de la cultura global. Podemos hablar de la subcultura católica o gitana, de la subcultura juvenil o campesina, de la subcultura criminal o musical, ello no significa en absoluto anormalidad, agresividad o enfrentamiento a la sociedad, propios de la *contracultura*.

2.1 Introducción a la subcultura

La subcultura gótica es un movimiento o *cultura underground* (subterráneo en español) de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial (el *mainstream* (anglicismo que literalmente significa “corriente principal”), éste está presente en casi todo el mundo. Empezó en el Reino Unido entre finales de 1970 y mediados de 1980, dentro de la escena del rock gótico (una derivación del post-punk del que hablaremos más adelante). Su estética

e inclinaciones culturales provienen principalmente de las influencias de la literatura de terror y el cine de terror (Fuentes, 2007, pág. 18).

Los miembros de la subcultura gótica tienen gustos estéticos, musicales y culturales parecidos. A pesar de que la *música gótica* abarca varios subgéneros y estilos, todos tienen en común la tendencia hacia una apariencia y un sonido *dark* u *oscuro*. Los estilos de vestimenta dentro de la subcultura toman influencias del death rock, el punk, el estilo andrógino, y hasta el estilo de vestimenta del Renacimiento o de la época victoriana; sin embargo, los góticos tienen una estética propia, que se centra en el color negro y afines, maquillaje para resaltar palidez o pintalabios negro (tanto para hombres como para mujeres) o rojo.

Con respecto a su ideología, definir una es difícil por varios motivos, asegura Fuentes (2007): “El primero es que si bien existen patrones, aspectos comunes en casi todos los góticos, cada miembro define su propia concepción de la subcultura, es decir, cada uno define lo que significa ser gótico (pág. 28). Por otra parte, el otro problema se basa en que a menudo la ideología gótica es de naturaleza “apolítica”. A diferencia del movimiento hippie o el punk, la subcultura gótica no pronuncia un mensaje político y no llama explícitamente al activismo social. El grupo está marcado por un énfasis en:

“el individualismo filosófico, la tolerancia y el gusto por la diversidad, una fuerte relevancia de la creatividad y el arte, una tendencia hacia la intelectualidad, algún tipo de espíritu de comunidad (al estilo underground), una antipatía por el conservadurismo social y una fuerte tendencia hacia el cinismo, aunque estas ideas no son comunes en todos los góticos (pág. 32).

La ideología gótica está basada mucho más en la estética y en ciertos gustos culturales generalmente compartidos, que en ideas éticas o políticas claramente definidas. Sin embargo, debido a que dentro de esta cultura existe cierto gusto por la filosofía de corte disidente, algunos góticos pueden tener tendencias políticas personales que van principalmente desde el anarquismo (o aproximaciones a este) al liberalismo social; pero generalmente no ven esto como una parte fundamental de la identidad del grupo.

El valor que la gente joven le otorga al movimiento se evidencia en el hecho de que la subcultura aún sigue existiendo, después de que otros movimientos de los años 80 como los “New Romantics” han desaparecido.

2.1.1 Origen y desarrollo

Fuentes (2007) resumió los orígenes del movimiento en Londres, 1980: el post-punk había dado origen a un subgénero propio. En los suburbios londinenses, específicamente en un club nocturno llamado Batcave, fue el sitio donde los primeros seguidores del género gótico se reunieron, encontrando en este movimiento una identificación y una filosofía de vida. Es por ello, que los primeros góticos fueron bautizados como *batcavers*.

El otro panorama geo-histórico, que debe ser analizado, lo encontramos en Alemania alrededor de la década de los 90 con los llamados *grufties* (criaturas de la tumba). Eran aficionados del *New Wave* (música rock de la “Nueva Ola”) que fusionaron la subcultura gótica con un toque de *New Romantic* (nuevos románticos) para generar el movimiento llamado *Dark culture* (cultura oscura).

Varios estilos marcaron al género entrelazado con el perfeccionamiento musical y estético que buscaba exaltar las épocas de antaño medieval, la más resaltada fue la gran época victoriana que suministraba aspectos más morbosos para la inspiración gótica.

Fuentes (2007), continúa: “En la década de los 90 el auge de las diferentes subculturas urbanas solaparon a la subcultura gótica, o desviaba los ideales, pues, las nuevas tendencias adoptaban elementos que se alejaban a la vieja escuela, estas apoyadas por los medios de comunicación: el gótico se hizo comercial” (pág. 20).

La evolución y la presencia popular del gótico en la actualidad es reforzada en el libro *Gothic Chic* de este modo:

Gracias a su estética apasionada, extrema, la cultura gótica sigue siendo vibrante y amada vibrantemente, y continuamente inspira a los nuevos avances en la cultura pop en aspectos distintos, incluyendo películas, música,

libros, novelas gráficas y más. (Traducción libre de “Due to its passionate, extreme aesthetic, Goth culture remains both vibrant and vibrantly loved, and continually inspires new developments in pop culture including movies, music, books, graphic novels, and more” - Baddeley G., Woods, P., 2006, p. 1)

Al pasar de los tiempos el gótico se convirtió en un término reconocido en la vida popular, incluso muchos de nuevos grupos que estaban emergiendo fueron catalogados góticos por tener ciertos elementos de la vieja escuela, aún cuando no cumplía con la esencia original.

Continuando con la obra de Fuentes, él asegura que es de suma importancia señalar la diferencia entre el gótico y el *dark*, pues, en la contemporaneidad se genera una confusión con mucha frecuencia a las personas con gustos y parentesco de vestimenta, música y cultura.

Los góticos señalan a los *dark* como una subcultura comercial, una subcultura concentrada en la estética y no en el arte musical, peyorativamente los catalogan como *posers*, es decir, aquellos que sólo buscan llamar la atención y no están claros con respecto a la filosofía de vida que debe adoptarse para ser aceptados en el subgénero (pág. 27).

2.1.2 Influencias históricas y culturales

J. Almao (conversación personal, Mayo 25, 2012) nos recuerda que los godos fueron una tribu del este de Alemania que tuvo un importante papel en la caída del Imperio romano de Occidente. En algunos círculos, el nombre “godo” se convirtió posteriormente en un término peyorativo: sinónimo de “bárbaro”. Durante el período del Renacimiento en Europa, la arquitectura medieval fue llamada arquitectura gótica y se la consideró bárbara y pasada de moda en comparación con las líneas refinadas de la arquitectura clásica. Sin embargo, a fines del siglo XVIII en el Reino Unido, la nostalgia por la arquitectura medieval llevó a la gente a fascinarse con las ruinas medievales. Esta atracción estaba combinada a menudo con un interés en los romances medievales, la religión romana católica y lo sobrenatural. Los entusiastas del neogótico en el Reino Unido fueron inspirados por la extravagancia arquitectónica de Horace Walpole.

La literatura de terror de fines del siglo XVIII fue responsable de las connotaciones modernas del término *gótico* en el siglo XX y XXI. Ahora, el término está relacionado con lo sobrenatural, el horror, la morbosidad y la oscuridad. De esto modo lo muestra Fuentes (2007):

La influencia de la *novela gótica* en los góticos puede ser vista en numerosos ejemplos de la música y la poesía de la subcultura; sin embargo, esta influencia es tomada a veces como secundaria, destacándose en cambio el imaginario de los filmes de horror y la televisión, lo cual indica que “lo gótico” hoy en día se ha desvirtuado bastante, al menos en la acepción que nos interesa, bien sea por ignorancia o por facilidad. El héroe Byroniano, en particular, es un precursor clave de la actual imagen del hombre gótico, mientras que los primeros góticos fueron atraídos particularmente por la imagen arquetípica de Drácula por su aspecto de un ser con una especie de aura peligrosa, pero también elegante, místico y misterioso (pág. 8).

El primer single de la banda Bauhaus, *Bela Lugosi's Dead* (lanzado en agosto de 1979) concuerda con el comienzo de la subcultura gótica (lo cual sugiere que fue una influencia), aunque muchos movimientos artísticos previos también influyeron en el estilo y la moda gótica.

El estereotipo de las mujeres góticas que se pueden observar hoy en día se puede relacionar fácilmente con el concepto de *femme fatale* que apareció en la literatura romántica y en la novela gótica por lo que se puede decir que esta fue una imagen significativa. Fuentes (2007) asegura que, en el cine, el estilo de mujer fatal adoptado por la actriz de cine mudo Theda Bara ejerció una influencia duradera, factor que se puede relacionar curiosamente con que su primer nombre (Theda) es un anagrama de la palabra “muerte” en inglés (death). Ella estableció el look de la mujer pálida y fatal en posteriores filmes, lo cual, en última instancia, es lo que se ve hoy en día en muchas mujeres catalogadas como góticas.

Algunos de los primeros artistas del rock gótico y el death rock adoptaron imágenes de las películas de horror tradicionales y, al dar un vistazo al arte y música, podemos observar grandes similitudes entre las bandas sonoras de esos filmes y el resultado final de la producción de esta música. Sus seguidores

respondieron adoptando vestimenta propia del movimiento. El uso de accesorios comunes en el cine de terror, como volutas de humo, murciélagos de goma y telarañas fue frecuente como decoración en el club gótico The Batcave.

(...) Tales referencias en su música y en su imagen fueron en un comienzo una parodia, pero a medida que pasaba el tiempo, las bandas y los miembros de la subcultura tomaron sus influencias más en serio. Como resultado, los elementos morbosos, supernaturales y ocultistas se convirtieron en elementos más notables de la subcultura (Fuentes, 2007, pág. 50).

La relación entre el terror y el movimiento gótico de esta época fue resaltada en sus comienzos por el filme *The Hunger* (1983), una película de vampiros protagonizada por el rockero glam David Bowie, Catherine Deneuve y Susan Sarandon. Otro dato curioso es que la película cuenta con la aparición de la banda gótica Bauhaus interpretando *Bela Lugosi's Dead* en un club.

A lo largo de la evolución de la subcultura, la literatura gótica fue cobrando gran importancia, al punto de que escritores como Poe o Baudelaire llegaron a ser tan emblemáticos en la subcultura como el vestir completamente de negro. Fuentes (2007) confirma del siguiente modo: "Esta influencia no desligó de la música en cuanto a sus letras e inspiraciones, con numerosas bandas con trabajos relacionados especialmente por E. A. Poe" (pág. 56).

Una influencia más nueva dentro de la escena gótica fue la del mito del vampiro que hizo Anne Rice. Los personajes de Rice presentan conflictos con la carga de la eternidad y la soledad, lo cual sumado a su trágica sexualidad ha atraído a muchos lectores góticos, esto hace sus obras muy populares en los años 80 y 90. En las décadas pasadas, se filmaron algunas películas basadas en sus libros, entre los cuales se destaca *Entrevista con el vampiro* y la más reciente *Queen of the Damned*. De la primera se puede decir que ayudó a extender aún más el estilo victoriano dentro de la subcultura aunque la ropa inspirada tanto en éste como en el período eduardiano siempre fue una tendencia recurrente entre los seguidores.

2.2 Rock gótico

Se denomina rock gótico al conjunto de estilos musicales que tienen en común el gusto por lo oscuro y dramático, más que todo predominante entre seguidores de la misma subcultura y género literario. En un sentido amplio, el escritor David Thompson, autor de más de 100 libros sobre música pop y música rock, en su obra *The Dark Reign of Gothic Rock (2008)*, asegura que éste abarca todas las corrientes musicales que evolucionaron desde el post-punk de finales de la década de los 70, incluyendo gran variedad de tipo de sonidos, desde el punk a la electrónica. Hoy en día el rock gótico, al igual que muchos otros géneros musicales se pueden mezclar con cualquier otro.

2.2.1 Características

Dentro de las características del rock gótico se pueden resaltar voces andróginas (Christian Death) o barítonas (Bauhaus). La música operática (o con influencias en ella) también está muy presente hoy en día dentro del rock gótico. Las guitarras no son pesadas, sino que se enfocan en crear atmósferas que pueden variar desde etéreas, pasando por melancólicas y sobre todo siniestras, pero esto no es excluyente. Un elemento primordial es el bajo, que en las producciones siempre destaca por aparecer adelante junto con las voces, y es éste el que agrega muchos elementos sentimentales a la música. Finalmente, la batería tiende a ser repetitiva y constante, y si no hay, se usan generalmente sintetizadores.

Mercer M. (2009), periodista y autor de múltiples trabajos sobre música gótica, punk e indie, en su libro "Music To Die For" se adentra un poco más en las profundidades del género:

En cuanto a la atmósfera de la música, en un inicio, el gótico estaba dirigido a crear ambientes que produjeran *horror* más que depresión, algo generalmente muy *teatral*. El lado oscuro que emanaba de la música llevó, en cualquier caso, a que muchos grupos produjeran cortes de tipo depresivo, incluyendo a los creadores Bauhaus y Christian Death. Hoy en día, ambos tipos de atmósfera conviven y muchas veces se mezclan (pág. 13).

A partir de los 90 mucha música gótica también encontraba sus raíces en la música cristiana con representantes como *Evanescence* y *POD*.

Por otro lado, el rock gótico que siguió en la vena del krautrock y la música industrial experimentó con guitarras más pesadas y los arreglos vanguardistas de aquellos géneros. También hay una gran cantidad de bandas que se decidieron por agregar arreglos sinfónicos como *Lacrimosa* o *Nosferatu*, e incluso experimentar con sonidos tribales como *Dead Can Dance*. En fin, la música gótica ha adoptado, para hoy en día, muy diversos elementos para hacer de sus melodías generadores de todo tipo de emociones que varían mucho dependiendo del artista y sus sentimientos momentáneos.

Hoy en día una de las pocas bandas de rock gótico, que también podría catalogarse como progresivo, y que se mantienen vigentes es *Evanescence*, grupo musical objeto de trabajo y que desarrollaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III:

EVANESCENCE

Evanescence es una banda estadounidense de rock gótico y metal alternativo fundada en Little Rock, Arkansas en 1995.

3.1 Biografía

Si leemos en la página oficial de la banda, Evanescence.com (2012), podemos encontrar que la agrupación se formó por el guitarrista Ben Moody y la cantante, pianista y compositora Amy Lee. Ambos se conocieron siendo adolescentes en julio de 1994 en un campamento para jóvenes.

En sus inicios, el grupo había estado utilizando nombres como *Childish Intentions* y *Stricken*, hasta que Amy eligió la palabra *evanescence* por considerarla “una palabra poco común que identificaba a la banda y su estilo musical muy bien” (Lee, 2000, s/p). Significa “evanescencia”: cualidad y condición de lo que se desvanece o esfuma como el vapor, según la DRAE. Así que bajo este nombre comenzaron a grabar en 1997 una canción llamada *Understanding*, la primera de otras 8 canciones que formaron parte de su primer EP en 1998, *Evanescence EP*.

Un año después, lanzaron otro EP llamado *Sound Asleep* (conocido también como *Whisper EP*), en el que se incluía una nueva versión de *Understanding* y la versión original de *Whisper*. “De este sólo existen 50 copias originales y se vendieron en menos de 24 horas entre amigos y fans en Little Rock” (Bradley, 2012, para. 2).

En 1999, se sumó al grupo el teclista David Hodges, quien hasta su salida del grupo, colaboró junto a Amy Lee y Ben Moody en la composición de las canciones y participó en algunos temas como vocalista de fondo. La incorporación de David Hodges al grupo coincidió con el inicio de la grabación del tercer trabajo de la banda, *Origin*. Con 11 canciones y 2 *outtakes*²; y fue lanzando al mercado el 4 de noviembre de 2000 con una pequeña edición de 2500 copias.

² Un *outtake* es una porción de un trabajo audiovisual (usualmente una película o canción) que es sacada en el proceso de edición y no incluida en el trabajo final, publicado y lanzado.

En el verano de 2002, el grupo firmó con su actual discográfica, Wind-up Records, y grabaron su álbum debut, *Fallen*.

Se había previsto que el primer sencillo promocional de *Fallen* fuera la primera canción del álbum, *Going Under*, pero la inclusión de la segunda canción del disco, *Bring Me to Life*, en la banda sonora de la película *Daredevil* cambió la fortuna de la banda con un incremento inesperado de popularidad. El vídeo del primer sencillo de la banda fue grabado en Rumania. *Bring Me to Life* brindó un gran éxito a Evanescence y a su disco *Fallen*, que logró vender en sólo un año siete millones de copias.

Debido a que los fundadores de la banda se conocieron en una iglesia cristiana, inicialmente fue promocionada en tiendas cristianas; sin embargo, la banda afirmó que no deseaba ser considerada como parte del género metal cristiano.

Durante una entrevista en 2003 con Entertainment Weekly, Ben Moody mostró su descontento por sus altas posiciones en las tablas cristianas.

El teclista David Hodges, cofundador del grupo y quien había sido compañero sentimental de Amy Lee durante algunos años, dejó la banda tras esa controversia, debido a diferencias creativas y constantes rencillas, el 22 de octubre de 2003.

La banda continuó como cuarteto hasta enero de 2004, en que Terry Balsamo (ex-guitarrista de *Limp Bizkit* y *Cold*) fue invitado a unirse al grupo como sustituto de Moody.

A finales del 2004, poco después de que se le otorgará el sexto disco de platino a *Evanescence*, lanzan el DVD *Anywhere But Home* que contiene un concierto en vivo de la banda en Le Zenith, París y una hora de "Detrás de Cámaras" ('*Behind The Scenes*'), junto a un tema inédito, *Missing*, que se convirtió en un single para la radio. *Anywhere But Home* vendió 1 millón de copias en todo el mundo y marcó un récord de ventas en España siendo el DVD más vendido por un grupo en

la historia de la música española, según el artículo "Anywhere but Home, un DVD récord", 2012, público en la página web de la banda.

The Open Door, su segundo disco de estudio, salió a la venta en Canadá y en los Estados Unidos el 3 de octubre de 2006, en el Reino Unido el 2 de octubre y en Australia el 30 de septiembre. El álbum vendió 447,000 copias en los Estados Unidos en su primera semana de ventas y obtuvo el primer lugar en el Billboard 200, siendo el 700 #1 debut en la historia de Billboard. Los sencillos del álbum fueron *Call Me When You're Sober*, *Lithium*, *Sweet Sacrifice* (con el que obtuvieron una nominación al Grammy) *Good Enough*, y *Weight Of The World* (solo para Colombia y Venezuela). El video musical de *Call Me When You're Sober* fue filmado en Los Ángeles y está basado en el cuento de hadas Caperucita Roja.

Del último álbum poco a poco se fueron conociendo novedades a fines de 2009 y a lo largo de 2010. En una entrada publicada en el sitio web oficial de *Evanescence* durante junio del 2009, Amy Lee dijo que la banda estaba en proceso de escribir nuevo material para el próximo álbum, el cual sería lanzado en 2010. Ella mencionó que la música sería una evolución de trabajos anteriores y sería "mejor, más fuerte e interesante" (Metaltotal.com, 2012, para. 4).

En cuanto a la dirección que la banda tomaría con este álbum, Amy Lee dejó bien en claro que la música que estaban haciendo en el estudio había evolucionado mucho. Dijo estar influenciada por bandas y artistas diferentes a sus pasadas inspiraciones y que llevaría su nuevo trabajo a otro nivel. La dirección tomada sería la de la música electrónica. Incluso aseguró que no necesitaron instrumentos "no sintéticos" (exceptuando su voz) para la creación de algunos temas. No obstante, Lee declaró que el sonido sí podría cambiar pero que la esencia de su música permanecería: "No sería un álbum de *Evanescence* si no sonara un poco como *Evanescence*" (Metaltotal.com, 2012, para. 4), declaró la cantante.

El 26 de febrero de 2011, Amy Lee, escribió un post en el foro de EvThreads.com en el que anuncia que la banda había comenzado oficialmente a grabar el que sería el tercer álbum del grupo: "La banda se está juntando esta semana para empezar la pre-producción del nuevo álbum", el día 1 de marzo.

Además Will Hunt dijo que ya tenían treinta canciones escritas. Amy Lee reveló tres títulos de canciones las cuales son *Oceans*, *My Heart is Broken* y *Secret Door* en una entrevista a la página Spin.

El 12 de junio de 2011, Amy Lee reveló a través de la cuenta oficial en Twitter, la noticia de que el guitarrista Troy McLawhorn volvería a Evanescence. Y además la noticia más esperada por sus fans, el lanzamiento oficial del nuevo disco, el 4 de octubre de 2011.

A través de una entrevista con Kerrang! Magazine, 2011, Amy reveló que el álbum sería homónimo, es decir, que llevaría por nombre *Evanescence*, Amy se refiere a este álbum como "el primer disco real de la banda". Además Lee agrega que las letras son inspiradas en lo real, en lo más profundo de sus corazones, pero que estas no iban a ser alegres. Según esta entrevista el sonido sería más flexible, y más evolucionado que en los años anteriores.

3.2 Discografía

- ❖ EPs y demos
 - *Evanescence EP*
 - *Sound Asleep*
 - *Origin*
- ❖ Álbumes de estudio
 - *Fallen*
 - *The Open Door*
 - *Evanescence*
- ❖ Álbumes en vivo
 - *Anywhere But Home*

3.3 Elementos góticos dentro de la banda

Uno de los elementos más característicos de lo gótico es su potencial dramático, por esto también la escogencia de este género para el trabajo en

cuestión. Evanescence, en sus líricas y música mantiene esta característica vigente a lo largo de los años, como confirma Lee (2013) en la siguiente declaración:

La razón por la que nuestra música es épica y dramática es porque ella es la única forma que tengo para sacar de mi corazón las más grandes emociones que he sentido. Las palabras solas no son suficientes. Hacer música sana mi corazón (traducción propia de "The reason our music is epic and dramatic is because the biggest emotions that I ever feel, the music is the only way to get them out of my heart. Words alone aren't enough. It heals my heart to make music" - Lee, para. 8)

Blogs como Evanescence Perú, Live Un Metal ¡Blog!, Evanescence Rock Brasil (consultados el 1/7/2012) coinciden en que en sus orígenes, *Evanescence* presentaba una más contundente tendencia gótica, pero a lo largo de los años y en los distintos discos, se puede apreciar que su música ha ido evolucionando a una más madura, por llamarla de algún modo, y más relacionada con las tendencias electrónicas y populares actuales. Sin embargo, en los aspectos sonoros, visuales y en sus letras, siguen presentando una estética oscura y macabra, ésa que tanto gusta en sus fanáticos.

Tomando en cuenta también las similitudes presentes en algunas de las historias más relevantes de la literatura gótica con las canciones de Evanescence, podemos encontrar que: ambos tocan temas como la muerte, casas embrujadas, posesiones, suicidio, necrofilia y pedofilia, por esto y otras coincidencias que se han hecho visibles a lo largo del texto, catalogamos a la banda Evanescence como representante de la subcultura gótica ya que podemos encontrar acepciones de este género en su música y propuesta audiovisual, características también presentes en la narrativa gótica y la subcultura que responde al mismo nombre, tales como:

- ❖ **Dramatismo:** una de las características más resaltantes de la música y puesta en escena de la banda es su potencial histriónico. Todas las canciones de la banda narran una historia de amor, de terror, de dolor o simplemente de las experiencias personales de la vocalista principal, expuestas a través de una

retórica excepcional. Este dramatismo es respaldado por la puesta en escena y la producción de los videos musicales de la banda, donde se pueden apreciar los elementos estéticos góticos en cada uno de ellos (ver anexos de la pág. 134-140).

- ❖ Contenido operático y clásico en las canciones: además del registro mezzosoprano de Amy Lee, en muchas de sus canciones es acompañada por coros operáticos y de música clásica, lo cual ofrece a la música de la banda un tono más oscuro al mezclar estos géneros con las guitarras pesadas.
- ❖ Vestimenta victoriana, con perseverancia de colores oscuros y el rojo: Amy Lee prefiere el uso de vestidos victorianos para la mayoría de sus presentaciones en vivo y en videos musicales. Acorde a esta imagen, los integrantes de la banda utilizan el negro en la totalidad de apariciones. Todos utilizan maquillajes pálidos, como los expuestos en la estética gótica, anteriormente.
- ❖ En cuanto a las letras de sus canciones:
 - Atmósfera de suspenso y misterio: a través de sus acordes, *Evanescence* es capaz de crear en sus espectadores la sensación de miedo muy fácilmente. Del mismo modo, por medio de efectos de sonido electrónicos, crea ambientes y da la sensación de la presencia de elementos naturales como frío (*Snow White Queen*) y agua (*Swimming Home*).
 - Emociones desbocadas: como ya se ha dicho reiteradamente a lo largo de esta investigación, Amy Lee opta por exponer sus sentimientos más tristes y oscuros.
 - Erotismo larvado: asimismo, la mayoría de sus canciones hablan de temas relacionados con el amor y relaciones frustrantes, pasadas y decepcionantes. En muchas de ellas se pueden encontrar, entre líneas, temas eróticos desde un punto de vista poco usual, como es el caso de la canción *Lose Control*, cuyo análisis se ofrece más adelante.
 - Falacia patética: esto tiene que ver con las imágenes de elementos naturales, como el frío y el agua, acoplados a las canciones como se explicó anteriormente.

- Muerte, tragedia y dolor: otro de los temas favoritos de la cantante es la muerte, como se puede apreciar en su canción *Like You*, donde Amy le canta a su hermana menor fallecida y expone todos sus sentimientos de dolor y frustración al respecto:

Inglés	Español
<p>Stay low Soft, dark and dreamless Far beneath my nightmare and loneliness I hate me... For breathing without you I don't want to feel anymore for you</p> <p>Grieving for you I'm not grieving for you Nothing real love can't undo And though I may have lost my way All paths lead straight to you</p> <p>I long to be like you Lie cold in the ground like you Halo Blinding wall between us Melt away and leave us alone again The humming, haunted somewhere out there I believe our love can see us through in death</p> <p>Coro I long to be like you Lie cold in the ground like you There's room inside for two And I'm not grieving for you I'm coming for you</p> <p>You're not alone No matter what they told you You're not alone I'll be right beside you forevermore</p> <p>I long to be like you, sis Lie cold in the ground like you did There's room inside for two And I'm not grieving for you</p> <p>And as we lay in silent bliss I know you remember me</p>	<p>Mantén la calma Suave, oscura y sin sueños Muy por debajo de mi pesadilla y soledad Me odio Por respirar sin ti No quiere sentir más por ti</p> <p>De luto por ti No estoy llorando por ti Nada que el amor real no pueda deshacer Y aunque pude haber perdido mi camino Todos los senderos llevan directamente a ti</p> <p>Anhelo ser como tú Acostada fría en el suelo como tú Halo Pared cegadora entre nosotras Derrítete y déjanos en paz otra vez El zumbido, obsesionado en algún lugar allá afuera Creo que nuestro amor puede ver a través de la muerte</p> <p>Coro Anhelo ser como tú Acostada fría en el suelo como tú Hay espacio adentro para dos Y no estoy llorando por ti Voy por ti</p> <p>No estás sola No importa lo que te hayan dicho No estás sola Voy a estar a tu lado para siempre</p> <p>Anhelo ser como tú, hermanita Acostada fría en el suelo como tú lo hiciste Hay espacio adentro para dos Y no estoy llorando por ti</p> <p>Y mientras estamos en silente dicha Sé que me recuerdas</p>

Traducción propia del tesista.

Otros elementos, aunque no góticos necesariamente, que no se pueden dejar por fuera en el análisis de la estética de la banda son la constante presencia y alusión al agua (la lluvia, el océano, entre otros) en su propuesta, al igual que la presencia de enredaderas, espinas, rosas, obscuridad y otros elementos góticos en el arte de videos musicales y discos.

El segundo disco de la banda: "*The Open Door*", es considerado el más representativo en cuanto a lo gótico por sus letras en las canciones, acordes y arte en general. En el mismo se encuentra la canción "Lose Control", la cual presenta gran cantidad de metáforas de las cuales se pretenden extraer los lineamientos generales para la trama principal del guión.

Posteriormente, el TG ofrecerá un análisis de esta canción para la elaboración del guión.

3.3.1 Lose Control y The Open Door

Lose Control es la novena canción del disco *The Open Door* (La Puerta Abierta) y segundo álbum de estudio de la banda *Evanescence*. La canción presenta metáforas y hace alusiones a canciones de cuna inglesas con un sonido bastante oscuro y gótico. En varias declaraciones, Lee describió la canción como la más sexy del disco; sin embargo se negó a hablar mucho de la misma, dando a entender que había secretos en ella de los cuales no estaba dispuesta a hablar de inmediato (y de los cuales no ha hablado hasta ahora). Este misticismo e intriga causa la selección de esta canción como la perfecta para la redacción del guión, ya que se presta a muchas interpretaciones y análisis semióticos.

En el disco *The Open Door*, Amy Lee tiene un ritmo de voz más maduro y más entrenado en comparación con el anterior ya que alcanza registros más altos en el CD así como en sus presentaciones.

Hablando sobre el desarrollo y la inspiración del álbum, Lee (2012) declaró:

La vida pasa. Estábamos escribiendo desde hace más de un año, e incluso durante el proceso de grabación, había todo tipo de cosas como problemas de relación, y luego hubo toda clase de drama, era algo muy estresante. Los

momentos con Terry fueron una parte difícil. Todas las cosas vividas sirvieron de inspiración, porque todo era frustrante. En mi parecer, cuando me siento frustrada y golpeo la pared siento que todo es un caos, pero esto hace que la música sea mejor, porque tienes la pasión, incluso si la situación es negativa a veces es mejor, todos nos sentimos como si pudiéramos tomar un nuevo aire y comenzar de nuevo a escribir grandes canciones, es algo que me encanta, aunque no tanto... al mismo tiempo que se necesitan realizar los ensayos para ver si somos realmente capaces de hacer algo que sea auténtico y real (Mtv.com, para. 2, 2012).

Cuando se le preguntó sobre la temática de esta nueva producción discográfica Lee respondió: "*Evanesence* es la purga de todos mis problemas y de las difíciles experiencias que he tenido que vivir. Naturalmente, que aún estoy viviendo... Todavía estoy trabajando en los ensayos y siento que este nuevo material no es tan tormentoso como el primero, me refiero a las cosas vividas. Las letras de las canciones del nuevo material están buscando las respuestas, la búsqueda de soluciones sobre la felicidad" (Lee, 2006, para. 6). En una entrevista concedida a MTV News, Lee reveló la inspiración detrás del título del álbum: "Me siento como si tuviera la posibilidad de hacer un montón de cosas que no podía hacer antes, por una serie de razones [...] Como artista que soy, siento que puedo hacer cualquier cantidad de cosas. Este álbum está hecho a mi medida en todos los aspectos, es algo más personal (Lee, 2006, para. 5).

El diseño de carátula del álbum muestra a Lee de frente a una puerta abierta, justo delante de ella se vislumbra una gran cantidad de nubes. La vestimenta que luce la cantante es de estilo victoriano, un diseño realizado por ella misma. El periodista británico Cosyns Simon, llegó a la conclusión de que la obra de arte "mantiene intacta la imagen oscura de *Evanesence*, con escenas siniestras de cuentos de hadas, elaborados arcos góticos de estilo victoriano iluminan toda la tipografía y la elaboración de los vestidos alcanza la fluidez" (Evanesence.com, para. 9).

Hablando para la revista Rolling Stone, Lee reveló que álbum sería "un espectro completo de oscuridad y cosas de miedo y algo de emoción". Durante una entrevista con el periódico The Washington Post, la cantante describió el sonido del

álbum: "Yo solo quería crear y hacer algo diferente. Creo que es más maduro, más de todo, los instrumentos van de la mano, el piano, la guitarra y la voz, es algo que está escrito conjuntamente, las cosas se entrelazan definitivamente y lo hace más personal, por lo menos para mí". Hablando sobre el álbum para MTV News, Lee declaró: "Todo esto es algo nuevo y divertido para nosotros, en realidad este álbum de cierto modo me empujó a todos mis límites y logró hacer realidad todas aquellas cosas que definitivamente no era capaz de hacer". En otra entrevista con el diario británico *The Sun*, Lee dijo que el tema principal de *The Open Door* era la libertad y su vida personal. También describió las canciones en el álbum como "oscuras", pero agregó que a pesar de todo mostró la forma de superar los momentos difíciles en su vida.

Otras curiosidades que respaldan los elementos góticos dentro de la banda y su música es la confirmación por parte de Lee de que había escrito una canción para la película *Las Crónicas de Narnia: El León, la Bruja y el Armario*, producido por Disney, pero fue rechazado debido a su "oscuro" sonido. Lee, sin embargo, dijo que esto era "más buen material para el álbum". Otra canción que fue escrita para la película de Narnia que fue editada para *The Open Door* es "*Lacrymosa*", inspirada en el réquiem de Mozart, aunque la gente detrás de la producción de Narnia, afirmaron que nunca le pidieron a Lee que realizara canciones para la película.

Richard Harrington, del diario *The Washington Post* señaló que el álbum consta de canciones netamente góticas con letras y sonidos melancólicos, mientras que los pianos, las cuerdas y los coros proporcionan la música.

CAPÍTULO IV:

ADAPTACIÓN TEATRAL

A continuación, nos dispondremos a explicar los elementos necesarios para la realización de una adaptación de una pieza musical a un texto teatral o guión.

Según O'Callaghan, A. (comunicación personal, marzo, 2011), en términos generales, por guión, se designa a aquel texto en el cual se exponen, con todos los detalles necesarios, el contenido de una obra de teatro. Es decir, el guión es el escrito en el cual convienen todas aquellas indicaciones indispensables para poner en práctica la puesta en escena que imaginó el autor.

Las ideas fundamentales del mismo se encuentran escritas ordenadamente y en términos generales. Un guión observará las siguientes partes: introducción, desarrollo y desenlace. El desarrollo, en casi todos los guiones será la parte más extensa de los mismos, el cuerpo propiamente dicho y en la cual además se den cuenta las ideas paralelas en rango de las cuales se encadenan y desencadenan otras.

Otros dos factores de suma importancia, según O'Callaghan, son la palabra, es decir, los diálogos de los personajes, ya que estos son los que llevarán las riendas de la evolución de la obra; y la historia de los personajes, es decir, el estímulo detrás de cada una de las motivaciones y actitudes del personaje, motor principal de sus acciones y diálogos.

4.1 Lenguaje y estructura dramática: el texto pensado en función de la representación escénica

Es imposible dejar de resaltar que la siguiente parte parafrasea el análisis que realiza el profesor de Teatro, José Antonio Rodríguez Olivares (2012) de Aristóteles en su Poética.

Este filósofo sentó los fundamentos de la estructura dramática, que, a través de los años, han sido reelaborados por los teóricos, sin que estos hayan podido, escapar de los conceptos básicos por el autor.

Aristóteles divide la estructura dramática en dos subestructuras: la externa, comprendida por las escenas, actos y acotaciones; y la interna, conformada por la acción, situación, el tema y los argumentos, el conflicto, los personajes, el espacio y tiempo.

En cuanto a las escenas dice que son las partes en que se divide una obra, pudiéndoles identificar ya sea, por su tema central o por la tensión dramática, preponderante (“la búsqueda”, “la revelación”, “de miedo”, “violenta”, entre otros).

Actualmente en los textos dramáticos no se estila marcar cada escena, pero antes se lo hacía, como una forma de dividir la obra mecánicamente. Pero, indudablemente, la escena “es algo más que una división mecánica, puesto que determina hasta cierto punto lo que se va produciendo en la obra y, en consecuencia, afecta a su estructura” (Rodríguez, 2012, para. 5).

Es por eso que la duración de las distintas escenas que integran un acto o una obra es variable, pudiendo ser cortas o largas, de acuerdo con las pautas o códigos que la determinan.

Un conjunto de determinado número de escenas, forma un acto. Éste, por la característica de la acción que contiene, representa una unidad.

Según Heffner (2012), profesor Emérito Distinguido de expresión, Teatro y Literatura Dramática en la Universidad de Indiana: “la primera escena del primer acto, debe estar destinada a producir los siguientes efectos: 1. Concentrar la atención del público; 2. Aduñarse de su interés; 3. Conducir adelante este interés; 4. Establecer la modalidad de la obra, es decir, indicar al público como deberá tomarla” (para. 6)

Podemos decir entonces que la estructura interna esta directamente entroncada con la presentación, el desarrollo del conflicto y el desenlace. Es decir, que está íntimamente ligada a la estructura externa en su división en actos. En otras palabras, es todo lo que se relaciona con el pensamiento del autor.

En cuanto a la acción, es el movimiento general que hace que entre el principio y el fin de una obra, haya nacido algo, se haya desarrollado y haya muerto.

“La acción dramática es el modo como se desenvuelve el argumento de una pieza teatral”, “la acción confiere y deslinda el carácter de los personajes, avanza el argumento, mantiene el interés del espectador” (Rodríguez, 2012, para. 7). La acción es, entonces, la que da la tónica, el movimiento, el clima de la obra. Ya que, ésta es la única forma que tiene el espectador de conocer el mundo interior del personaje, ya que ésta es la que se registra en la vista del público, no sus sentimientos ni pensamientos (a menos de que estos se dramaticen por medio de cualquier otro recurso teatral).

En toda obra teatral, los personajes, movidos por el tema, por el argumento, experimentan emociones que se traducen a través de reacciones, las que crean un conflicto. Todo esto genera la acción, la que a su vez, determina el carácter de los personajes. Vemos, así, la obra dramática. Por ejemplo, si un personaje se siente triste por la muerte de un familiar, no basta con que llore ya que esto no indica que llora por la muerte de un familiar, debe haber una acción más concreta en un contexto determinado que señale que la razón del llanto es por la muerte de un familiar.

Una acción puede ser externa, cuando los personajes la muestran, o interna, cuando la viven en su interioridad; sin embargo, estas últimas siempre deben ser manifestadas por algún acto contundente y visible, ayudándose de los elementos escenográficos y los códigos presentes en la obra.

La acción se vuelve compleja por golpes de efecto, como son los factores excitantes y los retardantes. Estos son los llamados resortes dramáticos.

Los factores excitantes, según Rodríguez (2012), son: 1. La sorpresa, cuando se presenta un personaje no previsto, no esperado, o bien un suceso impensado; 2. Los “apartes”; 3. El suspenso, cuando la resolución de problema se alarga y mantiene el interés del público; 4. Las retrovisiones o un personaje que recuerda el pasado; 5. Y los sueños dados a conocer mediante una u otra técnica. Rodríguez resalta también que:

Dentro de los factores retardantes se encuentran: 1. Las peripecias o los obstáculos que encuentran los personajes para el logro de sus propósitos;

2. La situación; la cual “es la menor unidad escénica de potencia teatral”, es la que lleva adelante la acción, la conduce, haciéndola avanzar a través de un dialogo. Son pequeños núcleos dramáticos, pequeñas intrigas o “fuerzas” que llevan a la movilización. Hacen progresar la acción, con la que se encuentran tan íntimamente ligadas, que no se puede reconocer, a ciencia cierta, cual es situación, y cual acción (para. 24).

Cada situación esta encadenada a su inmediata anterior, siendo a su vez, encadenante de la posterior. No puede considerársela aisladamente, ya que todas ellas son acciones auxiliares que llevan a la acción central, a la que prestan su apoyo. En una obra, cada situación lleva a otra situación y todas juntas producen la catarsis.

Para hablar del tema y del argumento en una pieza teatral es necesario empezar hablando del conflicto cuando extraemos la esencia de una obra, y la podemos expresar con una, dos o tres palabras, decimos que hablamos del tema de la misma, el que está unido al significado de la pieza. Así, decimos que el tema de tal o cual obra es el amor, la vanidad o la injusticia.

Una obra puede tener un tema principal o central y uno o varios subtemas. Si tratamos de explicar cómo se llega al tema, y nos hacen falta mayor numero de palabras para decirlo, estamos refiriéndonos al argumento.

El tema es una especie de abstracción. En cambio el argumento es una relación de los acontecimientos que se conocen a través de los personajes cuando actúan. Estos acontecimientos, con su principio, medio y fin, forman la historia o “fabula” (según el concepto de totalidad que le da Aristóteles) que se apoya en un conflicto.

El conflicto es la esencia del drama. Es “lo que acontece entre los personajes (protagonista y antagonista), el suceso por el cual se establece una lucha, un contraste, que transforma el objetivo de uno de ellos y determina un desenlace de la situación creada” (Rodríguez, 2012, para. 25).

Se pueden plantear un conflicto entre dos inclinaciones deseos de un mismo personaje, entre el protagonista y el antagonista, entre un individuo y la sociedad, entre otros.

En cuanto a los personajes, es muy importante que un autor sepa crear caracteres sólidos, bien contruidos. Estos no se pueden describir o retratar; hay que mostrarlos. Para dar a conocer a un personaje, este debe actuar en el presente, ya sea que la acción se desarrolle en el pasado o en el futuro.

Todo personaje ha de tener un carácter definido, el que podrá apreciarse a través de la trama (que a su vez está determinada por el accionar de los personajes) del enfrentamiento de protagonista y antagonista y circunstancialmente, por las acotaciones.

A un personaje teatral lo hacen un carácter determinado, una voluntad firme y su compartimiento frente a una situación o un medio ambiente que se opone a esa voluntad.

El carácter del personaje, esta dado por la vida interior del mismo, la forma, la manera en que asume la situación. También por sus rasgos exteriores: edad, físico, expresión verbal, postura habitual, forma de caminar, entre otros.

Rodríguez destaca la importancia de la voluntad del personaje: "Todo personaje tiene voluntad. Esa voluntad es la que da forma al carácter. Incluso el personaje carente de voluntad, tiene una voluntad que le impone no tenerla" (pág. 54).

Por ejemplo, si un personaje reacciona inmoderadamente ante una situación dada, deducimos que su carácter es violento. Si lo hace con mansedumbre, diremos que es tranquilo. Si se conforma ante los hechos, pensaremos que es resignado. La forma de reaccionar, también nos está fijando el carácter de un personaje.

Para comprender a un personaje, ha que preguntarse cómo está inserto en una situación y que motivaciones lo mueven. Como resuelve los enfrentamientos, ya sea como protagonista o como antagonista, y como supera los obstáculos que se le van presentando.

Para Lajos Egri, en su obra *The Art of Dramatic Writing* (1946), el cual, vale acotar, es ampliamente considerado como uno de los mejores trabajos sobre el tema de la dramaturgia, el autor debe conocer tres dimensiones del hombre, o en este caso, de su personaje, para entender sus acciones y formas de pensar. La primera dimensión es la fisionómica, la cual define los complejos del individuo, su manera de ver la vida de su anatomía. Por ejemplo: un clérigo aprecia más la religión de lo que un laico puede hacerlo o, una persona rica ve el mundo de una manera distinta de lo que un pobre puede hacerlo. La segunda dimensión es la sociológica, que explica cómo las reacciones de un hombre que crece en un ático, por ejemplo, difieren de aquellas de quien nace con muchas riquezas. Las circunstancias del nacimiento de la persona, sus padres, amigos, la influencia de estos en su vida y viceversa, las películas que leía, si tenía religión o no, entran en la materia de análisis. La tercera dimensión es la psicológica, siendo el resultado de la suma de las dos anteriores. La influencia de su aspectos físico y su relación con la sociedad han formado en su mente mecanismos de defensa y actitudes (págs. 35 y 36).

Egri propone una serie de elementos a considerar en la construcción de un personaje:

Fisionomía:

- ❖ Sexo
- ❖ Edad
- ❖ Peso y estatura
- ❖ Color de cabello, ojos y piel
- ❖ Postura
- ❖ Apariencia: apuesto, con sobrepeso o delgado, forma de su cabeza, rostro, entre otros
- ❖ Defectos: anormalidades, deformidades, marcas de nacimiento, enfermedades
- ❖ Herencia

Sociología:

- ❖ Clase social

- ❖ Ocupación: horas de trabajo, ingresos, actitud ante el trabajo y la organización
- ❖ Educación: tipo de escuela, materias preferidas y detestadas, calificaciones
- ❖ Hogar: tipos de padres, cantidad de dinero, vivos, divorciados, vicios, negligencia
- ❖ Religión
- ❖ Raza, nacionalidad
- ❖ Lugar dentro de la comunidad: líder entre sus amigos, clubes, deportes
- ❖ Afiliaciones políticas
- ❖ Diversiones, hobbies

Psicología:

- ❖ Vida sexual, estándares morales
- ❖ Ambición
- ❖ Frustraciones
- ❖ Temperamento
- ❖ Actitud ante la vida
- ❖ Complejos
- ❖ Introverso, extroverso
- ❖ Habilidades: lenguaje, talentos
- ❖ Cualidades: imaginación, juicio
- ❖ Coeficiente intelectual

Avanzando, tenemos el espacio. Este puede ser visible, no visible o abstracto. El visible es el espacio en el que se desarrolla la acción; el espacio tridimensional que llamamos escenario y que completamos o no con la escenografía. El no visible es aquel que imaginamos, que “vemos” a través de la actuación de los personajes, pero que no se materializa en el escenario (Rodríguez, 2012, para. 42).

Más adelante y para finalizar en su análisis, Rodríguez habla de los tiempos:

Hay tres tiempos en la obra teatral: el cronológico, el escénico y el tiempo interior. El tiempo cronológico es el de nuestro reloj. Lo que dura la

representación. El tiempo que el espectador permanece en su butaca. El tiempo escénico es el que transcurre dentro de la acción; el tiempo necesario para que, en la trampa, se desarrollen los acontecimientos. Pueden ser horas, días, meses o años. Por último, el tiempo interior es el que transcurre en los personajes. Es decir, como influyen los acontecimientos en un personaje (pág. 65).

Es decir, en un tiempo escénico de un par de horas, un personaje puede haber “vivido” varios años. Por ejemplo: una jovencita mimada por la vida se ve, en el espacio de pocas horas, huérfana y carente de toda clase de recursos. Debe tomar resoluciones, solucionar problemas, resolver su futuro, entre otros. En esas pocas horas (tiempo escénico), para ella, por la precipitación de los acontecimientos, han pasado meses o años. Es decir que ella “ha vivido”, subjetivamente, meses o años. Es a esto a lo que llamamos tiempo interior.

A continuación, expondremos otra forma de acoplar los elementos teatrales a través de una herramienta que permite analizar las formas acerca de la escenificación teatral. Esta herramienta fue propuesta por Tadeusz Kowzan, quien fue un historiador y teórico comparatista de la literatura dramática, semiólogo del teatro y fue profesor (1975-1992) de la Universidad de Caen (Francia), escritor de *El signo y el teatro*, y creador del Sistema de Signos que se presenta a continuación:

Palabra Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
Mímica Gesto Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
Maquillaje Peinado Traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
Accesorios Decorado Iluminación	Aspectos del espacio escénico	Fuera del actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
Música Sonido	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

Se debe hacer la salvedad de que este sistema fue propuesto para realizar el estudio de una obra teatral ya representada ante un público (Adorno, 1979), lo que no le resta potencial de análisis para la proposición de la puesta en escena de un texto dramático inédito.

Lo que podemos apreciar en este cuadro es la manera en que Kowzan separa y organiza los elementos o características (a la izquierda) –como mímica, gestos faciales y movimientos corporales- que se encuentran dentro y fuera del actor, y los signos que se manejan a la vez y del mismo modo (a la derecha) –tempo de lo que se dice, la velocidad del movimiento y el espacio en el escenario que se utilice, entre otros-.

Este sistema de códigos nos será útil para convertir el texto teatral en uno espectacular, es decir, plasmar en las tablas los códigos que manejemos en el guión. Es una especie de guía práctica para organizar la puesta en escena.

Habiendo dejado claro, los requerimientos básicos para la redacción de un guión de teatro, es necesario precisar dos últimos elementos de suma importancia para el análisis de la canción *Lose Control* de *Evanescence* y proceder a realizar la redacción del guión: la metáfora y el lenguaje musical (melodía) –elementos que ampliaremos a continuación.

4.2 La metáfora

Como hemos dicho anteriormente, la canción *Lose Control* de *Evanescence* presenta una lírica basada en metáforas, por lo que es de suma importancia dejar claro la significancia de este término y de este elemento en la investigación.

El periodista y catedrático español, Martín G., en su famoso texto *Curso de redacción* (2007) define el término como “el tropo por excelencia. Consiste en el empleo de la expresión de una idea por medio de otra que tenga con ella cierta semejanza. La metáfora debe ser clara, natural, coherente y sugestiva” (pág. 256). En otras palabras, la metáfora es un recurso literario que nos permite decir algo a través de una retórica que permita al receptor interpretar un significado propio.

No hay que confundir la metáfora con una comparación. Por ejemplo, si decimos: “José es negro como la noche” estamos comparando, pero si decimos: “La piel nocturna de José se confunde con la oscuridad” estamos utilizando una metáfora.

Como en la poesía y otros géneros literarios, en la música siempre está presente la metáfora y ésta se utiliza para decir algo de una manera menos directa y que, de esta forma, el público pueda tener su propia interpretación. Por ejemplo, el tema *Snow White Queen* de *Evanescence* fue una inspiración de Lee luego de vivir desagradables experiencias. Ella dijo al respecto: "mi privacidad ha sido completamente invadida y hubo un par de noches en las que no podía quedarme en mi casa (por constantes acosos de paparazis). Así que escribí una canción sobre esa situación, a través de los ojos de un acosador y con mi propio punto de vista". Vale acotar que en la canción, Lee recrea escenas que evocan a la de un acosador y como ella trata de huir de él, como se puede apreciar en la traducción libre del tesista que presentamos a continuación:

Inglés	Español
Stoplight, lock the door Don't look back Undress in the dark And hide from you All of you	Luz de freno, cierra la puerta No mires atrás Desnuda en la oscuridad Y me escondo de ti, Todo de ti
You'll never know the way your words have haunted me I can't believe you'd ask these things of me You don't know me	Nunca sabrás la forma en que tus palabras me han perseguido No puedo creer que pidieras estas cosas de mí Tú no me conoces
Coro You belong to me, My snow white queen There's nowhere to run, so let's just get it over Soon I know you'll see... You're just like me Don't scream anymore, my love, 'cause all I want is you	Coro Me perteneces, Mi reina Blanca Nieves No hay donde correr, así que acabemos con esto de una vez Pronto sé que verás... Que eres justo como yo No grites más, mi amor, porque todo lo que quiero eres tú
Wake up in a dream Frozen fear	Despierto en un sueño Miedo congelado

<p>All your hands on me I can't scream I can't scream</p> <p>I can't escape the twisted way you think of me I feel you in my dreams and I don't sleep I don't sleep</p> <p>Coro</p> <p>I can't save your life... Though nothing I bleed for is more tormenting I'm losing my mind and you just stand there and stare as my world divides</p>	<p>Todas tus manos sobre mí No puedo gritar No puedo gritar</p> <p>No puedo escapar de la retorcida manera en que piensas en mí Te siento en mis sueños y no puedo dormir Yo no duermo</p> <p>Coro</p> <p>No puedo salvar tu vida... Aunque nada por lo que sangro es más atormentador Me estoy volviendo loca y tú sólo te paras ahí y miras mientras mi mundo se divide</p>
--	---

Como pudimos leer, Lee exagera la incomodidad que sintió en su residencia por los paparazis extrapolando la situación a la de un acoso mucho más íntimo, lo cual ejemplifica las metáforas presentes en sus líricas.

Puesto que la actualidad exige y de ella misma se obtienen nuevas propuestas para hacer teatro, la metáfora en su producción es una tendencia con la finalidad de ofrecer al mundo una nueva perspectiva artística y cultural acerca del trabajo escénico.

4.3 El lenguaje implícito en la música

La noción de significado en música es compleja y polémica. No es posible definir lo que es significado en música sin entrar en discusiones estéticas profundas. Para ofrecer una noción sucinta, López C. (2007), musicólogo mexicano especializado en semiótica musical, define por significado musical: “el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una canción con otras canciones, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma” (pág. 8). Cuando una melodía detona cualquiera de los elementos señalados funciona como signo siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo.

En algún momento del desarrollo de la semiología musical basada en la lingüística y enclavada en el estructuralismo, se afirmaba que era posible establecer la estructura de significación de una obra o fragmento musical. Los significados ocuparían un lugar determinado en un mapa semántico donde los más cercanos serían los significados más consensuados socialmente, mientras que en las zonas más alejadas se encontrarían otros más limitados u ocasionales: un poco a la manera de la distinción lingüística entre denotación y connotación. López (2007) concluye que:

Teniendo claro que no existen ni existirán diccionarios que especifiquen el significado de cada estructura musical a la manera en que lo hacen los diccionarios de las lenguas naturales, es bueno precisar que definir o transcribir la estructura de determinada música ya es el resultado de una producción de significado. (pág. 34).

Esto no quiere decir que una música determinada pueda significar cualquier cosa. Los procesos de significación musical son complejos y en ocasiones se ofrecen como nebulosas compactas difíciles de organizar desde un pensamiento proposicional o una lógica lineal. En éstos el cuerpo, la emoción y la intuición juegan un papel determinante. Sin embargo, por más amplios y diversificados que sean los significados que una tonada pueda llegar a producir, esa música no puede significar cualquier cosa en todo momento. El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación.

En cuanto al lenguaje en la música o si de la música se pueden obtener significados precisos, esto se ha debatido por teóricos a lo largos de décadas en estudios en los que la semiótica tiene sus límites. En resumen, de estos debates, lo que más se escucha es que, efectivamente, si de la música se pueden extraer significados, estos se ven afectados por las variables más sutiles y diversas, como por ejemplo, si la música viene en formato digital o es en vivo, si existe “ruido”

indeseable o si la recepción en el oyente es pura. Para realizar el análisis de la pieza musical hay que tener en cuenta todos estos factores y precisarlos muy concretamente.

Una vez clara la importancia de los elementos dentro de una composición y su importancia por separado, veamos otro punto de vista:

José Luís Martínez, destacado académico, diplomático, ensayista, historiador, cronista, bibliógrafo, editor y humanista mexicano, también nos habla en su artículo *Intersemiosis del teatro musical y la ópera contemporánea* (2008) de otro factor que hay tener muy presente a la hora de hacer un análisis de una pieza musical: la intersemiosis musical, la cual radica en la complejidad de las interacciones. La teoría que va al encuentro de la semiótica peirceana para ese estudio es la sinérgica. Martínez (2008) define sinergia como el “fenómeno que ocurre por la acción de dos agentes, cuyo efecto es mayor que la suma de los efectos que cada agente es capaz de crear independientemente” (pág. 5).

De esta forma, el estudio de las formas sinérgicas de intersemiosis debe ser determinado por la consideración del sistema como un todo (...) “no de manera aislada, ya sea de sus partes, o de otros sistemas, pues el significado de un sistema sinérgico resulta de los procesos dinámicos de sus aspectos de intersemiosis musical intrínseca, referencia musical intersemiótica, y generación de sus posibles interpretantes” (pág. 5). Además, la intersemiosis sinérgica de un sistema está en constante interacción con otras redes de significación.

En el dominio de las artes, la experiencia estética demuestra que una composición instrumental, como un musical por ejemplo, posibilita un cierto campo de interpretantes emocionales, energéticos y lógicos. Al no tomar en cuenta el origen escénico de la pieza, dado que se está percibiendo en vivo, el oyente podrá apenas considerar los flujos sígnicos propiciados por la música pura, es decir, tienen que ser tomados en cuenta los factores estéticos/escénicos y los auditivos variantes. Asimismo, en una pieza musical digital hay que tomar en cuenta las

distintas variantes presentes entre los acordes. Por ejemplo, en la canción *Lacrymosa* de la banda *Evanescence*, el acompañamiento por un coro interpretando el réquiem de Mozart “*Lacrymosa*” genera una atmósfera completamente distinta en la canción a la que se percibiría si no tuviese tal réquiem.

Finalmente, Michel Imberty, jefe del Grupo de Investigación Psicológica y Musicología Sistemática y quien fue presidente honorario de la Universidad de Paris 10, nos acerca más a la interpretación musical en su artículo *Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental*, donde pretende, a través de hechos experimentales precisos, “comprender mejor las relaciones entre los factores de expresividad musical y las significaciones verbales inducidas por la obra musical” (s/f, pág. 14).

Estos hechos experimentales precisos consisten en, a partir de estímulos musicales más o menos complejos, solicitar al sujeto una o más respuestas destinadas a explicitar el sentido de los mismos. Podemos decir que esta clase de experimentos suponen al menos: 1. La existencia de un contenido emocional o representativo transmitido por estos estímulos, el cual es distinto de su forma; 2. La capacidad del sujeto para traducir este contenido por medio de palabras (Imberty, s/f, pág. 14).

A través de estos experimentos en los que se le pedía a personas al azar que escuchasen una melodía y la clasificaran a través de adjetivos predefinidos, se logró: 1. La distribución de las respuestas por categorías semánticas entre diferentes fragmentos musicales difundidos en el transcurso de la experiencia, diferente a una distribución al azar; 2. Respuestas verbales que tradujeron efectivamente este contenido, por lo que fue posible establecer relaciones constantes entre ellas y determinadas características de la forma musical. Es decir, la música, sí generó en las personas los mismos estímulos, por lo que se puede decir que hubo una constante comunicativa.

Uno de los elementos a tomar en cuenta entonces para el análisis de la pieza es las sensaciones que ésta genere en el público.

Por el mismo camino, Charles L. Boilés, habla del estudio de la entonación de la lírica recitada, “tomando como ejemplo el inglés, podemos hacer una diferencia entre ‘where are you GOING’ y ‘WHERE are you going’. Si se intenta poner el mismo tipo de énfasis en las partes correspondientes de una melodía, se podría muy probablemente usar diferente acordes o encadenamientos de acordes para cada versión de la melodía” (pág. 7).

Estos elementos serán de alta ayuda para descifrar los mensajes que la banda pretende comunicar a través de su música, más allá de las letras de las canciones, es decir, la pretensión que se tiene detrás de la forma en que se presentan los acordes y el sonido, los instrumentos seleccionados y los registros utilizados.

MARCO METODOLÓGICO

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA

1.1 Planteamiento

La cuestión de escribir un texto teatral inspirado en una canción ha generado un debate entre los conocedores de la dramaturgia y la crítica teatral. Por otro lado, la intención de una obra dramática, compuesta por personajes y acciones, puede unificar el objetivo de autodescubrimiento personal del autor que escribe el texto con el fruto inspirador de una canción.

El teatro no es un hecho mecánico, sino la constante e inagotable fuente de creación y si hay algo que está claro con respecto a la música y el teatro es que las dos disciplinas necesitan de un público para cumplir su cometido, razón por la cual no es tan difícil imaginarse el desarrollo de una partiendo de la otra.

Esta investigación se preocupó por descubrir la potencialidad teatral que tiene la canción *Lose Control* de *Evanescence* como punto de partida para la realización de un texto dramático. El objetivo general requería que se identificaran los momentos más relevantes de la vida de la banda, se entendieran las perspectivas de su obra y finalmente, se conociera el contexto de la canción para determinar su valor dentro del trabajo del grupo musical. Luego, entender el arte del teatro, sus componentes y el texto teatral. En último lugar, conocer el dinamismo del lenguaje lírico en la música y la tendencia en que se ubican las canciones del grupo, permitieron obtener la información técnica para comprender su obra musical y discografía.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

- ❖ Realizar una adaptación de la canción *Lose Control* de *Evanescence* a un guión teatral con elementos góticos

1.2.2 Objetivos específicos

- Acordar las características generales de la narrativa gótica y su presencia en el teatro a lo largo de la historia
- Indagar acerca de la relación entre la subcultura gótica actual y la propuesta artística de la banda *Evanescence*.
- Identificar las metáforas y mensajes implícitos en la canción *Lose Control* de *Evanescence*.

1.3 Delimitación

Los contenidos de interés se limitaron al estudio de la subcultura y el rock gótico, cuyas raíces vienen de El Romanticismo y el movimiento gótico de la época; asimismo, el teatro romántico (o adaptaciones de obras góticas al teatro de la época) en América y Europa; la música de *Evanescence*, poniendo especial énfasis en la canción *Lose Control*, la cual se encuentra en su segundo disco de estudio *The Open Door*. Finalmente, se realizó un análisis de las metáforas presentes en ella y así una adaptación del lenguaje lírico al lenguaje literario teatral. El público al que está dirigido abarca personas mayores de dieciocho años.

1.4 Justificación

La canción *Lose Control* de *Evanescence* narra una historia entre líneas que es difícil de descifrar a través de metáforas y juegos con sonidos “macabros”. Son estos elementos, los que generaron la curiosidad y necesidad de encender un foco de luz que permitiera observar mejor los contenidos en los acordes y líricas de tan oscura canción, en una época en que la música se ha enfocado en otros menesteres más superfluos.

El teatro se presenta como el escenario perfecto para mostrar la naturaleza más grotesca del ser humano tal y como es, y también, quizá, como debería ser. La verdad oculta entre líneas es un concepto que surge de toda investigación y para los griegos estaba relacionada con la definición de identidad, de aquello que está por debajo de las apariencias. El auto control, el dominio y el mando sobre las

emociones propias, la regulación manual o automática de las mismas, son labores a veces no tan fácil de lograr para algunos. Meditando sobre estas definiciones, la necesidad personal de revelar la verdad, interpretando una canción y dejándola libre para actuar en las tablas teatrales era menester esencial y suficiente para demostrar que las imágenes musicales y sus textos líricos sirven como combustible para el recorrido.

Es difícil encontrar en las salas de teatro venezolanas y del mundo hoy en día obras realizadas bajo los parámetros del terror o suspenso psicológico, por la dificultad de estos géneros. Partiendo de esta premisa, surge la necesidad de realizar un guión que compruebe que es posible llevar una propuesta artística (música, vestuario, arte de álbumes y escenografía en conciertos y videos) de una banda musical a otro formato totalmente distinto: las tablas. La realización de este proyecto es importante para satisfacer la necesidad de un público interesado tanto en la literatura como en el teatro de terror, nicho existente en el mundo de las artes venezolano. Además, será interesante comprobar si es posible llevar una propuesta principalmente musical a un guión teatral inspirado en letras musicales de canciones de una banda de rock gótico.

Demostrando además que los cinco años de estudio en la UCAB no fueron en vano, *Lacrimosa* es el resultado de la delicada labor que implica reflexionar la vida de las tablas, buscar comprender y develar el verdadero funcionamiento del accionar humano, sus relaciones interpersonales y su dependencia con el mundo que le rodea y del cual, en el mejor de los casos, se revela.

CAPÍTULO II:

ADAPTACIÓN DEL LENGUAJE LÍRICO AL TEATRAL

Uno de los objetivos de la carrera es proveer a los estudiantes de una formación académica integral que les permita desenvolverse en las diversas especialidades de la Comunicación Social. Si bien, el currículo del ciclo básico y de las menciones de Artes Audiovisuales posee materias como Movimientos Artísticos, Psicología, Semiótica, Sociología, Literatura, Artes Escénicas, Teorías de la Imagen, Guión Argumental, Dirección Actoral y Cine I y II -asignaturas esenciales para este estudio- lo cierto es que la creación de un texto teatral y el análisis musical no forman parte del pensum, por lo que la necesidad de realizar una integración de varias disciplinas fue necesaria.

Es por ello que se hizo referencia al proceso creativo y metodológico propuesto por Lajos Egri en su libro *El arte de la escritura dramática* y el de Gilberto Pinto en *El texto teatral*, ambos dedicados a la construcción y formación de ideas teatrales de las cuales, como veremos, se extraen las herramientas necesarias para la formación de un texto dramático.

2.1 Antecedentes

Para la licenciada y profesora en Artes (UBA), crítica e investigadora teatral, integrante del Equipo de Historiadores del Área de Artes Escénicas del C.C. de la Cooperación y del C.C.R Rojas (CHITT) y miembro del jurado de los premios Teatro del Mundo, María Natacha Koss (2004), en las últimas décadas hemos visto al teatro asociarse a todo tipo de artes, desde las plásticas a la culinaria, en un serio intento por renovarse y romper con los esquemas impuestos desde el nacimiento de la modernidad. Los riesgos y los resultados han sido dispares, pero todo ha contribuido. Según lo que nos dice Koss, interpretamos entonces que dentro de este intercambio de artes, unos de los más peligrosos son la música y la poesía, sobre todo por su estructura no narrativa, sus imágenes y sus textos metafóricos. Ante un pronóstico tan desalentador, vale la pena remitirse a unos cuantos antecedentes que demuestran que, al menos, existe la intención de reprobar ese

enunciado. Varios dramaturgos y críticos teatrales han comprobado con hecho que la música es una altísima fuente de inspiración teatral, porque aunque en su mayoría, se han elaborado musicales a partir de canciones, el principio básico de un musical es su teatralidad.

Una de las primeras referencias que se tomaron fue el musical y la película *Mamma Mia!*, ambos inspirados por las canciones más famosas de la agrupación *ABBA*. *ABBA* fue un grupo musical de pop/dance sueco activo desde 1972 por diez años consecutivos, y es una de las bandas más populares internacionalmente de todos los tiempos. Seguido de la premier del musical en Londres en 1999, *ABBA Gold* volvió a liderar los rankings en el Reino Unido. Este musical fue ideado por la productora Judy Craymer, quien conversó con los compositores Björn Ulvaeus y Benny Andersson en 1983. Fue la canción *The Winner Takes it All* que le sugirió el potencial teatral de sus canciones de pop y aunque los compositores no fueron entusiastas, no se opusieron a la idea.

En 1997, Craymer comisionó a Catherin Johnson a escribir el libro del musical. En 1998, Phyllida Lloyd se convirtió en la directora del espectáculo, logrando un inusual éxito llevado a cabo por la colaboración de tres mujeres.

La posterior producción cinematográfica en el año 2008 bajo el mismo concepto y nombre, junto a estrellas del cine de todos los tiempos como Meryl Streep y más actuales como Amanda Seyfried, y su éxito en taquillas, confirman la potencialidad teatral presente en canciones.

En esta misma línea, tenemos el musical de rock *The Who's Tommy*, basado en el doble álbum de *The Who* de ópera rock *Tommy*, cuya historia es muy parecida a la de "*Mamma Mia!*" ya que también tiene una adaptación al cine. En el musical, en cada escena de la pieza se canta una canción del disco mientras que se desenvuelve la historia. Aunque en nuestro caso, *Lacrimosa* va un paso más allá ya que no se está creando el marco de una historia para que se canten las canciones de su disco sino que se está transformando la canción *Lose Control* en una historia sin ser un musical. Sin embargo, es intención del tesista insertar parte de canciones

del disco *The Open Door* de *Evanescence* en partes de la historia en las que éstas puedan ayudar a narrarla.

Lo mismo ocurre con el musical u ópera rock *Jesucristo Superstar*, *Jesucristo Superestrella* (o *Jesus Christ Superstar* en inglés) inspirado en un disco homónimo presentado por primera vez en 1970.

Asimismo, otra referencia de una adaptación y que no fue llevada a la obiedad de un musical es la película *Pink Floyd - The Wall* (1982), un largometraje inspirado en un álbum entero de la banda *Pink Floyd* con el mismo nombre. La película fue un éxito de cartelera y describe las imágenes psicológicas expuestas a lo largo de todas las canciones del disco. Fue escrita por el vocalista de la banda Roger Waters y es un film altamente metafórico, rico en imaginación simbólica. Consiste de muy poco diálogo y es llevada casi en su totalidad por la música de la agrupación.

2.2 Teatralización de *Lose Control*

Lose Control es una canción de 14 versos (sin contar la repetición del coro) con rimas asonantes y consonantes. Su nombre traducido textualmente significa “perder el control”, pero no especifica el sujeto en la oración ni el tiempo, lo cual nos lleva a una traducción en infinitivo como se mostró anteriormente. Esta traducción cambiará en la lírica ampliada de la canción según el contexto de la oración, como se podrá observar a continuación:

Inglés	Español
You don't remember my name I don't really care Can we play the game your way? Can I really lose control?	Tú no recuerdas mi nombre Realmente no me importa ¿Podemos jugar a tu manera? ¿Realmente puedo perder el control?
Coro	Coro
Just once in my life, I think it'd be nice, Just to lose control, just once	Sólo una vez en mi vida, Creo que sería agradable Tan sólo perder el control, sólo una vez
With all the pretty flowers in the dust	Con todas las lindas flores en el polvo
Mary had a lamb His eyes black as coals	Mary tenía un cordero Sus ojos negros como carbones

<p>If we play very quiet, my lamb, Mary never has to know</p> <p>Coro</p> <p>If I cut you down to a thing I can use, I fear there will be nothing good left of you</p>	<p>Si jugamos bien callados, mi cordero, Mary nunca tiene que saberlo</p> <p>Coro</p> <p>Si te corto (reduzco) a una cosa que puedo usar, Me temo que no quedará nada bueno de ti</p>
--	---

Como se puede apreciar, el tesista ha realizado una traducción textual y propia de la letra, sin caer en interpretaciones de contexto o subjetividades. Éstas se harán más adelante a medida que se estudien las metáforas presentes en la lírica.

La delicada tarea intelectual de descubrir la connotación de los signos de una composición lírica, según Juan Ferraté, autor de varios ensayos y estudios de teoría y crítica literarias, comienza con la identificación del valor de los signos que constituyen el contexto total de la composición para luego establecer las relaciones adecuadas entre los mismos (1968, p.175). En este caso, el valor de esos signos se conecta con la definición de los términos que se prestan a varias interpretaciones para el objetivo de la investigación, evitando así que lo denotado incorrectamente nuble la veracidad de las connotaciones. En *Lose Control*, las palabras seleccionadas a continuación se escogieron porque su significación presenta dos o más explicaciones. Se dividieron entre verbos y adjetivos que se han subrayado.

Nótese que los vocablos repetidos se marcan sólo una vez, pero esa reiteración permite reconocer la importancia que posee ese término dentro de la canción:

Tú no recuerdas mi nombre. Realmente no me importa. ¿Podemos jugar a tu modo? ¿Realmente puedo perder el control? Sólo una vez en mi vida, creo que sería agradable tan sólo perder el control, sólo una vez, con todas las lindas flores en el polvo. Mary tenía un cordero. Sus ojos negros como carbones. Si jugamos bien callados, mi cordero, Mary nunca tiene que saberlo. Si te reduzco a una cosa que puedo usar, me temo que no quedará nada bueno de ti.

Para conocer el significado de las palabras identificadas se buscaron en modo infinitivo en el Diccionario en la Real Academia Española:

Jugar: entretenerse, divertirse tomando parte en uno de los juegos sometidos a reglas, medie o no el interés. Asimismo, arriesgar o aventurar.

Modo: Moderación o templanza en las acciones o palabras. También, para la Filosofía, forma variable pero siempre determinada que puede recibir un ser, sin dejar de ser el mismo.

Perder el control: combinando los dos términos, la DRAE arroja que es el dicho de una persona que deja de tener, o no halla, aquello que poseía, en este caso, el control, dominio o mando del ser propio, sea por culpa o descuido del poseedor, sea por contingencia o desgracia.

Callar: no hablar, guardar silencio.

Saber: conocer algo, o tener noticia o conocimiento de ello.

Reducir: volver algo al lugar donde estaba o al estado que tenía. Asimismo, dividir un cuerpo en partes menudas.

Usar: hacer servir una cosa para algo. Asimismo, dicho de una persona que disfruta algo.

Al entender cada vocablo que se prestaba a confusión y/o a varias interpretaciones dentro del entorno lírico o poético, agregamos que las propiedades de las expresiones antes expuestas no provienen de las experiencias comunes, sino del contexto y el significado otorgado a las palabras: “El significado no lo portan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación”. (López, 2007, p.2)

La generalidad de la obra de *Evanescence* está inspirada por –y para- los sentimientos más profundos que pueda tener el ser humano. Si bien, la canción

analizada proviene de lo más profundo de su creador, de la raíz que lo compone y lo nutre, el contraste con su experiencia con el mundo externo es su esencia connotada. Sabiendo que se encuentra en un contexto inspirado en el tema de la labor musical del hombre desde la experiencia de Lee en *The Open Door*, se puede deducir que las palabras de la canción hacen referencia a la naturaleza de la compositora y cantante, a la inherente necesidad que tiene una mujer dedicada a componer música, de expresarse, de dar a conocer su mundo interior, cuya comunicación ocurre con muchos terceros, se puede entender, entonces, que *Lose Control* es una declaración o un suspiro sobre el discurso de la cantante que es capaz de llevarla a cuestionarse el control que ejerce sobre sí misma y su entorno. ¿Por qué?

Básicamente porque después de conocer a la persona que es Amy Lee y la propuesta artística de la banda *Evanescence* y la opinión que tienen sobre su rol como músicos y la que tienen las personas que la rodean, podemos afirmar que siempre ha sido una banda dispuesta a llevar las sensaciones más viscerales a su público.

Pero la anterior no es la única alternativa para analizar la connotación de los versos. Otra, es abogar por las sensaciones o sentimientos percibidos de las palabras y su tono. Dentro de los efímeros comentarios dados por Amy Lee acerca de su canción, declara que “es una de las canciones más sexys del disco” (Bottomley, 2006; cp. Lee, 2006, s/p), por lo que se interpreta una gran *pasión* dentro del texto, y esto lo confirman los primeros versos, en los que la artista asegura que está dispuesta a **jugar** al **modo** de la persona a quien está dedicada la canción, sin importar si esto la lleva a **perder el control**. La primera palabra resaltada nos muestra un lado infantil o ingenuo de la locutora, mientras que el resto la propone más adulta y arriesgada.

También podemos apreciar el tono de poca importancia que la intérprete le da a este sentimiento con las primeras frases que se leen: “Tú no recuerdas mi nombre. Realmente, no me importa”. Por lo que se observa un cambio entre lo que

ella fue y lo que es ahora, dado que al atribuir la expresión que titula la canción a la lírica, para perder el control, se debe pasar de un estado de normalidad a uno de anormalidad. Se asumió que la intérprete se encuentra en el segundo estado, el cual pasó a ser su nueva normalidad.

Es importante resaltar que se hace referencia a una persona –un hombre se dedujo- a quien está dedicada la canción y toda la pasión contenida en ella, ya que la primera palabra de la canción evoca un *tú*, un *él*. Pero, ¿quién es él? Si hay algo que deja claro el texto es que esta persona ejerce sobre la cantante una fuerza mayor a la de su propio control físico y mental, frente al cual ella está dispuesta a asumir distintos y nuevos roles.

Antes de la segunda estrofa destaca una oración que se esconde un poco entre líneas y los susurros de la cantautora, en la que se refiere a unas *lindas flores en el polvo*; recordando el estilo gótico que maneja la canción y esta investigación, además de los propósitos melancólicos de la banda con sus canciones, esta línea se ha interpretado a la presencia de varios elementos llenos de belleza e inocencia, tal como las flores, que se encuentran en el polvo, lo cual nos grafica una imagen de olvido ante las mismas. Esta frase en conjunto con los códigos que maneja toda la lírica de la canción, nos coloca el siguiente escenario: un hombre que ejerce una fuerza más allá del control de la autora y un grupo de entes que deja en el olvido al *jugar* con ella. La semiosis que se le otorga a estas *flores* es la de unas posibles hijas o elementos de responsabilidad que tiene este hombre y que descuida a la hora de aventurarse a jugar con una extraña.

Otra interpretación que se le puede dar a la frase anterior puede referirse a las flores que pueden estar presentes en una tumba y que quizá se ha abandonado (haciendo referencia nuevamente al polvo).

En la siguiente estrofa, Amy Lee vuelve a tocar la fibra emocional e inocente de quienes la escuchan, haciendo referencia a una canción de cuna muy popular en la cultura nórdica llamada *Mary Had a Little Lamb* (*Mary tenía un corderito*). El

primer verso de de esta canción reza las palabras de su título. Amy, inicia la estrofa de su canción con estas mismas palabras, exceptuando el adjetivo “pequeño”, lo cual nos reitera que se habla de algo adulto, pero la cantautora continúa de una manera muy distinta. Se refiere al cordero como un *él* con ojos oscuros como el carbón, lo cual revela una identidad mucho más macabra de nuestro personaje misterioso y controlador a quien está dedicada la canción. A continuación, Amy le dice a esta persona que han de jugar callados para que Mary no se entere, y esto revela la verdad más absoluta y reveladora, motivo de inspiración en la canción: una infidelidad. Esta verdad ata todos los cabos sueltos en la letra de la pieza musical e indica que ciertamente, los personajes de la historia narrada están envueltos en un trío amoroso, en el que hay niños de por medio: los hijos del matrimonio entre Mary y *el cordero*, un personaje con cubierta inocente, pero con un oscuro interior, recordándonos del cuento de *Caperucita roja*, en donde el hombre lobo se disfraza de su abuela para poder comerse a la protagonista.

Finalmente, y dada la selección paradigmática de la autora de la canción, se decidió tomar las líneas finales de la canción como fuente literaria e inspiradora del desenlace de la historia a redactar, por lo que se tomaron las definiciones de la traducción del modo más literal. Los miedos de Amy Lee de reducir a su pareja a algo que pueda usar y la escogencia de la palabra “cortar” para referirse a esa reducción, genera una imagen más específica y sombría, por lo que se decidió culminar la historia con un asesinato, en honor a la que podría ser la solución predilecta por cualquier autor que se considere gótico.

De esto modo, se aplicó el análisis del universo, los tonos y las sensaciones causadas en la canción *Lose Control*, otorgándole la relevancia merecida a las palabras según su tonalidad, así como el análisis de la lírica como si fuese un poema. Del análisis de estos códigos por separado y después de aplicar la teoría de la intersemiosis (Martínez, 2008), así como de haber revisado las diferentes connotaciones que se pueden extraer de la canción, se decidió escoger la que se creyó más acertada dentro del contexto manejado, significación y potencial teatralizable de los versos, así como también de la libre preferencia personal. “¿De

dónde surgirá el tema deseado? De lo que nos rodea. Pero nos llegará subjetivamente por diversos caminos” (Pinto, 2004, p.40).

Entonces, el sentimiento nuclear que potencia la canción es esa necesidad de control, ese miedo a perderlo y la necesidad de abandonar los viejos hábitos a la vez, la connotación nuclear de la canción que se utilizará como la emoción que conducirá al protagonista de la obra dramática a través de las acciones. Esto, en coincidencia con el contexto en que se haya relacionado, más las consecuencias que conllevan la aventura a lo desconocido y la influencia de terceros en su ser, será ahora el *problema*; la dificultad que debe resolverse a favor de una u otra parte (del drama). “Vagaré hasta el final del tiempo, arrancada de ti. Me aparté para enfrentar el dolor. Cierro mis ojos y me alejo, por encima del temor de que nunca encontraré una manera de sanar mi alma” (Lee, 2008, s/p).

Lo que sigue, tomado de las ideas del guionista de cine Paul Schrader, es elegir una metáfora para el problema encontrado. Como se explicó en el marco teórico, la metáfora es un recurso primordial de la literatura y de la música, pero también es una forma de sistematizar el pensamiento, y no contento con eso, en la actualidad es una propuesta teatral que busca el espectador reflexione sobre su vida.

Recordemos que el material expresivo de la poesía es la palabra, que tiene significado pero carece de corporeidad; la metáfora busca darle consistencia. Aquí, las ideas del guionista de *Taxi Driver*, *American Gigolo*, *Raging Bull*, entre otras, explican que:

Una metáfora es algo que ocupa el lugar del problema. No es como el problema, sino una variación del mismo. Este planteamiento se me ocurrió por primera vez con *Taxi Driver*, y el problema era la sociedad. La metáfora era el taxi. Ese chillón ataúd de acero que flota por las cloacas de Nueva York, una caja de hierro con un hombre adentro que parecía estar en el centro de la sociedad, pero que de hecho estaba completamente solo. La metáfora del taxi es tan poderosa que puede repetirse como metáfora de la soledad. (Schrader, 2001; cp. Macdermott y Mcgrath, 2003, s/p)

Ahora bien, en concordancia con las connotaciones literarias de *Lose Control* hay una idea que hace eco y no deja de repetirse en la canción. Esta reiteración nos dejó claro que la metáfora tendría que tomar forma en la piel de una persona con miedo a perder el control, ¿y quién mejor para hacerlo que un personaje con un desorden obsesivo-compulsivo? En él se manifiesta el verdadero miedo que evoca la canción de perder el control de las acciones y hábitos que dan sentido a una vida, en donde aventurarse en el tema de la canción representa un reto mayor que para cualquier otro mortal.

Luego de esta correlación de ideas, se obtuvo que:

- ❖ El problema es la pérdida de control de sí mismo, ante unas ansias por hacerlo.
- ❖ El conflicto es el trío amoroso
- ❖ La metáfora es la de una persona con una obsesión por mantener el control –paradójicamente si hacemos referencia al nombre de la canción- manifestada en un personaje con un desorden obsesivo-compulsivo.

Estos aspectos son la base para la construcción de la premisa del texto teatral que se trabajará en el siguiente apartado.

2.3 Construcción del guión

El profesor de escritura dramática, Lajos Egri (2007), explica que todo guión necesita partir de una premisa, la cual es una proposición supuesta o probada que conlleve a una conclusión. Se encarga de aclarar que muchos autores utilizan palabras como: tema, tesis, idea principal, meta, impulso, propósito, plan, emoción básica, entre otra; pero hace énfasis en que premisa es la expresión adecuada dado que las otras palabras se prestan a malinterpretaciones (Traducción libre del autor, p.2).

El teórico aconseja que en toda buena obra debe existir una premisa bien formulada, lo que permitirá que la idea que surge en el dramaturgo sea

coherente, por ejemplo, de W. Shakespeare, en Romeo y Julieta: el gran amor desafía incluso a la muerte.

La premisa es aquella idea en la que se centra la historia, el núcleo fundamental. Cualquier acción y cualquier imagen de la historia deben parecer orientadas a reafirmar esa premisa. El dramaturgo debe tener esa premisa clara desde el primer momento, si no es así, la historia está fallando en un nivel fundamental. La premisa debe contener una dirección y un movimiento que proviene del conflicto entre las emociones del personaje y el mundo que lo rodea. Aquí se juntan el problema y la metáfora.

En el caso concreto, de la sumatoria del problema y el conflicto se obtiene:

Premisa: perder el control conlleva sacrificio

Emoción del personaje	Conflicto	Resultado (final)
+	+	=
Perder el control	conlleva	sacrificio

La premisa encaja en los requerimientos que constituyen una obra dramática: el conflicto (las consecuencias que tiene una acción o una emoción), el desarrollo de la acción dramática (los esfuerzos por superar la fuerza opuesta) y el desenlace de la acción (eliminación del obstáculo o desaparición del protagonista que se sacrifica).

Al haber obtenido la premisa; se procede a la redacción de la idea y de la sinopsis. Según la profesora Adriana Arias (comunicación personal, 2012), la idea es el nudo central de la historia y expresión mínima de la narración que debe ser redactada en una frase muy sencilla que resuma la idea principal de la historia. La sinopsis, por su parte, constituye el argumento de la historia o el conjunto de hechos principales que conducen el relato, sintetizados en un promedio de 10 a 15 líneas.

Basados en los análisis del problema, la metáfora y la premisa, se prosigue a la redacción de la idea y la sinopsis que corresponderán el inicio del texto teatral de esta investigación.

Idea: Emily decide perder el control de la burbuja en la que vive para aventurarse en una relación con un hombre casado, lo cual ocasionará el despertar de sus más oscuros demonios y la llevará, finalmente, a cometer un atroz crimen.

Sinopsis: Emily, una atormentada mujer, que vive en un pueblo retrógrado, vive una vida simple en una burbuja de control para enfrentar sus traumas de la infancia. Con la ayuda del Dr. Lee y los medicamentos de los que depende, Emily parece tener una vida perfecta. Pero todo esto cambia cuando llega al pueblo Pastor, un médico ciudadano, quien está decidido a cautivar a Emily por todos los medios. Cuando ella cae ante su seducción, su vida rutinaria y controlada hasta en los más pequeños detalles, empieza a desmoronarse paulatinamente. Todo empeora cuando Emily conoce a Mary, Lily, Dalia y Violeta -la familia de Pastor- y descubre el lado oscuro del hombre con quien se aventuró. Emily pierde el control y se inmiscuye en la vida de Pastor, hasta el punto de influenciar a su hija menor, Lily. Cuando Pastor decide acabar con la relación debido a la intromisión excesiva de Emily en su vida, ella lleva su locura hasta el último extremo y es cuando decide planear la muerte de Pastor.

2.3.1 Desarrollo de personajes

Los personajes constituyen el segundo elemento dentro del mundo dramático. Al igual que en las obras narrativas, en las obras dramáticas existen seres creados por el dramaturgo, que cobran vida en la ficción de la obra. Se mueven, tienen gestos, llevan vestuario y los lectores reconocen todo esto mediante las acotaciones. Los personajes ideados en esa investigación son los siguientes, dentro de las categorías expuestas por Gilberto Pinto:

Protagonista: la atormentada por el desorden obsesivo compulsivo será una mujer, ya que la canción narra la historia desde el punto de vista femenino, y se llamará Emily (en honor al nombre de la vocalista de la banda *Evanescence: Amy Lee*).

Comenzará introvertida, inocente, muy prudente y culminará siendo segura de sí misma, maquiavélica y dispuesta a todo. Según Gilberto Pinto (2004), es un personaje que entra en la categoría de *contradictorios* puesto que vive en una lucha constante consigo mismo; se muestran desconcertantes a lo largo de todo el drama (p. 111).

Antagonista: el antagonista es realmente la misma Emily con todos sus miedos y problemas psicológicos. Hablamos de aquella Emily que ella misma trata de ocultar dentro de sí por medio de los medicamentos. Éste será representado por medio del espíritu de su hermana menor fallecida, Isis, quien hará acto de presencia cuando los demonios internos de Emily quieran salir.

Pivote: Pastor (nombre que viene por la referencia a la canción *Mary tenía un corderito* en la canción *Lose Control*. En este caso, Pastor es el cordero) será la motivación última de Emily para lograr ser amada y libre, y en última instancia encontrar el control sobre su locura.

Catalizador: El Dr. Lee será el encargado de llevar las ataduras de Emily y quien decida al final persuadirla y dar rienda suelta a sus más oscuros deseos.

Coro: la voz del pueblo estará representada por Mirta y Morgana, quienes actuarán como un solo ente.

Armador: Fernando estará encargado de dar vida a los sueños de Emily, en sentido figurado. Físicamente, esto se manifestará ya que será Fernando quien traiga a escena todos los elementos de la imaginación de Emily, haciendo y convirtiendo el espacio. Esto debido a que es Fernando quien, en última instancia, ayude a Emily a llevar a cabo su plan macabro.

Aplicando la guía propuesta por Lajos Egri para la construcción de la tridimensionalidad de los personajes, se obtuvo lo siguiente:

EMILY	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	25 años
Peso/estatura	65 kgs./170 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Negro/verdes/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Contextura armoniosa. Belleza peculiar.
Defectos	Cicatrices en los brazos
Herencia	Trastornos psicológicos
<i>Sociología</i>	
Clase social	Media baja
Ocupaciones	Asistente del cocinero principal en un café del pueblo en el que vive. No gana mucho dinero, pero sí lo suficiente para vivir confortablemente. Sus necesidades no son muchas. Es estrictamente profesional y trabajadora.
Educación	No concluyó sus estudios por su condición. Sólo tiene el nivel básico completo. Sin embargo, lee mucho.
Hogar	Su padre la violaba con era pequeña hasta caer preso por éste y otros delitos. Su madre murió cuando ella tenía 18 años. Su hermana menor murió a los 10 años por una enfermedad pulmonar, cuando Emily tenía 15. Actualmente vive sola. Heredó la casa de su madre.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como la amable chica que cocina en el café y por sus deliciosos platos. La gente con más tiempo en el pueblo, conoce su pasado, pero a medida que ha pasado el tiempo y con la llegada de nuevas personas al lugar, sus traumático pasado ha quedado en el olvido. Actualmente nadie conoce su condición, a excepción del Dr. Lee, su psiquiatra.
Aficiones políticas	Nunca ha ejercido su derecho al voto. No le agradan los partidos políticos y/o los políticos, le parece un terreno muy complicado e inconstante para inmiscuirse en él. Cree en la igualdad, así que la democracia sería su afición.
Diversiones/hobbies	Le gusta leer, escuchar música clásica, cocinar y limpiar. Se divierte y entretiene en esto todos los días.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	Sólo ha tenido relaciones con su padre cuando éste la violaba. Actualmente no presenta atracción por ninguna persona de ningún sexo. Jamás se ha masturbado. El sexo le causa repulsión y miedo.
Estándares morales	Está de acuerdo con los mandamientos cristianos. Valora la honradez, la honestidad, la humildad, las buenas costumbres y la integridad.

Ambición	No tiene muchas. Sólo quiere pasar desapercibida dentro de la comunidad y dejar atrás su tormentoso pasado.
Frustraciones	Sexuales, su farmacodependencia y su trastorno obsesivo-compulsivo.
Temperamento	Tranquila, introvertida.
Actitud ante la vida	Tan sólo desea vivir su día sin interrupciones para poder llegar al siguiente y continuar con su rutina.
Habilidades	La comprensión de la lectura, el análisis poético y semiótico de la música y las letras.
Cualidades	Culinarias y quirúrgicas.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media.
Nota	Emily posee un alter ego, quien se manifiesta como su fallecida hermana Isis.

Por tratarse de un alter ego/espíritu, Isis no posee un perfil psicológico. Si se quiere, se puede decir que presenta una actitud infantil (ya que murió a los 10 años), sin embargo es macabra y caprichosa. Discute constantemente con Emily la existencia de ambas.

PASTOR	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Masculino
Edad	33 años
Peso/estatura	80 kgs./185 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Negro/negros/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Elegante. Es bastante atractivo. Belleza clásica.
Defectos	Cicatriz de apendicitis.
Herencia	Problemas cardíacos.
<i>Sociología</i>	
Clase social	Alta
Ocupaciones	Cirujano en la ciudad. Actualmente desempeña su labor comunitaria en el pueblo donde vive Emily.
Educación	Estudió primaria y secundaria en el pueblo y medicina en la capital. Ha realizado diversos diplomados y cursos en distintas partes del país y en el exterior.
Hogar	Nació en el pueblo, pero cuando se graduó de bachillerato se fue a la capital a estudiar medicina. Vivió solo desde entonces hasta que se casó con Mary. Desde entonces vive en una casa en la capital con ella y sus hijas. No se la lleva muy bien con el resto de su familia. Sus padres se mudaron al exterior cuando él se casó con Mary.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	En el pueblo, lo conocen como el afamado y guapo nuevo médico de la ciudad. Tiene muy buena reputación y es admirado por muchos. Su apariencia y la de su familia es la de una perfecta.
Aficiones políticas	Derecha
Diversiones/hobbies	Le gusta disfrutar de los placeres de la buena vida: practica el tenis y la equitación cuando su trabajo se lo permite. Le gusta viajar y comer bien.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	Es heterosexual y tiene una vida sexual bastante activa. Desde hace un año que tiene problemas con Mary y ha satisfecho sus necesidades por medio del adulterio.
Estándares morales	Altos, excepto cuando tienen que ver con él. Aprueba los mandamientos cristianos.
Ambición	Quiere realizar la labor comunitaria para jubilarse rápido y seguir disfrutando de los placeres de su vida. Quiere tener su propia clínica en la ciudad.
Frustraciones	Familiares. Siente que ya no ama a Mary.
Temperamento	Fuerte. Es bastante manipulador y está acostumbrado a obtener todo lo que quiere, por lo que cuando no es así, se

	molesta y frustra con facilidad.
Actitud ante la vida	Su vida es perfecta, o al menos eso quiere hacer creer. Quiere que siga siendo de esa manera. Desea resolver las cosas con Mary, pero no se esfuerza para lograrlo. Piensa que no tiene tiempo para lidiar con las frustraciones de su mujer.
Habilidades	Seducción. Retórica.
Cualidades	Médicas
Coeficiente intelectual	Por encima de la media.

FERNANDO	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Masculino
Edad	24
Peso/estatura	70 kgs./175 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Negro/café/blanca
Postura	Un poco encorvado.
Apariencia	Débil, inocente.
Defectos	Piel débil.
Herencia	Problemas con la piel y la sangre
<i>Sociología</i>	
Clase social	Media baja.
Ocupaciones	Trabaja de mesero en el café en el que trabaja Emily.
Educación	Está estudiando Ingeniería en la universidad. Reúne para irse a estudiar afuera.
Hogar	Vive con su madre, quien está bastante avanzada en edad. Su padre murió hace un par de años.
Religión	Católico
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	Es conocido como el amable Fernando del café. Es un chico común, como cualquier otro.
Aficiones políticas	No le interesa mucho. Centro izquierda.
Diversiones/hobbies	Le gustan los videojuegos y salir con sus amigos a beber.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	No muy activa. Heterosexual.
Estándares morales	No muy altos.
Ambición	Desea irse a estudiar afuera, algún día ser reconocido como un gran ingeniero y el amor de Emily.
Frustraciones	No poder llamar la atención de Emily. Su timidez.
Temperamento	Tranquilo
Actitud ante la vida	Es bastante positivo. Le gustaría ser más extrovertido.
Habilidades	Matemáticas
Cualidades	Estratégicas
Coficiente intelectual	En la media

DR. LEE	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Masculino
Edad	40
Peso/estatura	70 kgs./180 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Canoso/café/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Severo, desgastado.
Defectos	Un poco calvo. Una lesión muscular en el brazo derecho. Vista.
Herencia	La calvicie.
<i>Sociología</i>	
Clase social	Media alta.
Ocupaciones	Trabaja como psiquiatra en el hospital del pueblo.
Educación	Se graduó de secundaria en el pueblo. Se fue a la capital a estudiar Medicina. Estudió con Pastor, pero una lesión en el brazo lo imposibilitó como cirujano y se graduó como psiquiatra clínico.
Hogar	Vive solo. No se la lleva bien con sus padres, quienes viven en el pueblo.
Religión	Agnóstico
Nacionalidad	Venezolano
Lugar dentro de la comunidad	Es conocido como un cascarrabias y fanfarrón. No es muy querido dentro de la comunidad, pero su vida no es tan relevante en la misma tampoco.
Aficiones políticas	Extrema izquierda, marxista.
Diversiones/hobbies	Le gusta leer y los juegos de mesa. También disfruta de los juegos de azar a veces. Fuma mucho.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	No muy activa. Ha tenido relaciones sexuales como prostitutas, pero no ha podido conseguir una cita seria desde hace mucho.
Estándares morales	No muy altos. Se podría considerar maquiavélico.
Ambición	Ser reconocido como psiquiatra.
Frustraciones	No haber podido ser cirujano como quería.
Temperamento	Fuerte. Es muy exigente con él y con todos y todo. Es muy serio y cascarrabias.
Actitud ante la vida	Frustrada. Se le nota que vive frustrado por sus sueños inconclusos y su vida no le satisface.
Habilidades	Analíticas. Médicas.
Cualidades	Estratégicas en juegos de mesa, en especial el ajedrez.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media.

MORGANA	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	50
Peso/estatura	60 kgs./170 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Grisáceo/negros/blanca
Postura	Jorobada
Apariencia	Desgastada, amargada.
Defectos	Nariz y orejas grandes.
Herencia	Problemas cardíacos
<i>Sociología</i>	
Clase social	Media alta
Ocupaciones	Pensionada
Educación	Básica y diversificada completa.
Hogar	Heredó la casa de sus padres. Su hermana menor se suicidó a los 40 años.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como una señora respingada y chismosa. Se le respeta, mas no se le aprecia mucho.
Aficiones políticas	Extrema derecha
Diversiones/hobbies	Tejer, ver telenovelas y beber café con sus amigas en el restaurante más cercano.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	Nula. Sólo tuvo relaciones sexuales una vez con un novio de la adultez, pero la relación no funcionó.
Estándares morales	Altos. Doble moral. Se rige por los cánones católicos y va a misa todos los domingos.
Ambición	A su edad no tiene.
Frustraciones	Siempre tendrá el sueño frustrado de conocer el amor.
Temperamento	Malhumorada. No se esfuerza mucho en hacer amistades, excepto las que les conviene, además de mantener sus pocas amistades, quienes en realidad no la aprecian mucho por su afición a hablar de más de las personas.
Actitud ante la vida	Llevar el día a día sin impertinencias exteriores.
Habilidades	El violín, pero renunció a él con la muerte de su hermana menor.
Cualidades	Para tejer.
Coeficiente intelectual	Medio

MIRTA	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	55
Peso/estatura	70 kgs./167 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Grisáceo/marrones/blanca
Postura	Jorobada
Apariencia	Amargada, no muy agradable
Defectos	Nariz y orejas grandes
Herencia	Problemas pulmonares
<i>Sociología</i>	
Clase social	Media alta
Ocupaciones	Pensionada. Cose ropa por encargo
Educación	Enfermera, pero ya no ejerce.
Hogar	Vive con su hermana menor y aún lamenta la muerte de su hermana menor
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como una señora quejica y chismosa. No es muy apreciada, al igual que su hermana.
Aficiones políticas	Derecha
Diversiones/hobbies	Coser ropa, ver telenovelas y beber el café con sus amigas en el restaurante más cercano.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	Nula. Nunca ha tenido.
Estándares morales	Altos. Doble moral. Se rige por los cánones católicos.
Ambición	A su edad, ninguna.
Frustraciones	No haber podido rescatar a su hermana de su suicidio.
Temperamento	Malhumorada
Actitud ante la vida	Espera no llegar a ser tan anciana que no pueda valerse por sí misma
Habilidades	El piano.
Cualidades	La costura.
Coeficiente intelectual	Medio

MARY	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	30
Peso/estatura	60 kgs./175 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Rubio/azules/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	De temperamento fuerte, pero amable. Mártir.
Defectos	Los ha corregido todos con cirugía.
Herencia	Dolores en las articulaciones
<i>Sociología</i>	
Clase social	Alta
Ocupaciones	Ama de casa. Madre.
Educación	Estudió diseño de interiores, pero se dedicó al modelaje hasta dar a luz.
Hogar	Siempre tuvo todo lo que quiso. Le tiene mucho aprecio a su familia, pero actualmente tiene muchos problemas con su esposo, Pastor.
Religión	Hace años se entregó al khabala.
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	En el pueblo no es muy conocida ya que poco sale de la casa, excepto para hacer las compras del hogar. Es conocida como la hermosa y elegante esposa del doctor Pastor.
Aficiones políticas	Derecha. No se interesa mucho por la política, excepto cuando ésta le afecta.
Diversiones/hobbies	El diseño de su casa y de sus exteriores, vestir y satisfacer a sus hijas.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	Desde que empezaron las peleas con Pastor, ésta se ha reducido bastante.
Estándares morales	Regulares. Rechaza todo aquello que la afecte. El resto, no le importa mucho.
Ambición	Irse del país con su familia y tener su propio negocio de diseño.
Frustraciones	No haber podido continuar su carrera de modelo debido a su matrimonio.
Temperamento	Es una mujer amable y tranquila, pero últimamente ha estado muy sensible y temperamental debido a sus problemas matrimoniales.
Actitud ante la vida	Piensa que todo lo puede solucionar el tiempo.
Habilidades	Es una mujer muy creativa.
Cualidades	El maquillaje y el diseño, arreglos florales.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media

LILY	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	6
Peso/estatura	21 kgs./114 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Negro/verdes/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Encantadora, infantil, inocente
Defectos	Llora con facilidad, es muy persuasible.
Herencia	Alergias
<i>Sociología</i>	
Clase social	Alta
Ocupaciones	Estudia en casa
Educación	Primaria en curso
Hogar	Se siente oprimida por sus hermanas mayores. Se la lleva mejor con su padre que con su madre.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como la encantadora hija del Dr. Pastor
Aficiones políticas	No tiene
Diversiones/hobbies	Jugar con sus hermanas y probarse ropa de colores crema. Le gusta que la peinen
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	No tiene
Estándares morales	No tiene
Ambición	No tiene
Frustraciones	Las peleas de sus padres y con sus hermanas
Temperamento	Dócil, calmado.
Actitud ante la vida	Temerosa
Habilidades	Se imagina historias mágicas y enternece a cualquiera
Cualidades	Para elegirse la ropa
Coficiente intelectual	Por encima de la media

DALIA	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	8
Peso/estatura	26 Kgs./124 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Rubio/azules/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Alocada
Defectos	Se hierde bastante jugando
Herencia	Problemas pulmonares
<i>Sociología</i>	
Clase social	Alta
Ocupaciones	Estudia en casa
Educación	Primaria media
Hogar	Es la más creativa y escandalosa de sus hermanas. Se la lleva bien con todos y se la lleva mejor con su mamá.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como la malcriada y chistosa hija del Dr. Pastor.
Aficiones políticas	No tiene
Diversiones/hobbies	Jugar con sus hermanas, hacer piruetas y escalar árboles. Le gustan los juegos de niños.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	No tiene
Estándares morales	No tiene
Ambición	Quiere ser como su mamá
Frustraciones	Se considera poco atractiva
Temperamento	Alocado, juguetón
Actitud ante la vida	Le importan poco las consecuencias de sus actos.
Habilidades	De planeación y estrategia
Cualidades	Físicas
Coeficiente intelectual	Medio

VIOLETA	
<i>Fisionomía</i>	
Sexo	Femenino
Edad	10
Peso/estatura	33 kgs./134 cms.
Color de cabello/ojos/piel	Rojizo/negros/blanca
Postura	Erguida
Apariencia	Severa, cruel
Defectos	No tiene
Herencia	Alergias
<i>Sociología</i>	
Clase social	Alta
Ocupaciones	Estudia en casa
Educación	Termina la primaria
Hogar	Es la mayor y más controladora de sus hermanas. Manipula a sus padres fácilmente.
Religión	Católica
Nacionalidad	Venezolana
Lugar dentro de la comunidad	Es conocida como la hija cruel y antipática del Dr. Pastor.
Aficiones políticas	No tiene
Diversiones/hobbies	Ayudar a su madre con los quehaceres de la casa y jugarle bromas pesadas a Lily. Normalmente usa a Dalia para lograrlo.
<i>Psicología</i>	
Vida sexual	No tiene
Estándares morales	Bajos. Maquiavélica.
Ambición	Tener la atención de sus padres por encima de sus hermanas.
Frustraciones	Pensar que su padre quiere más a Lily.
Temperamento	Fuerte. Es muy exigente y despectiva.
Actitud ante la vida	Le importan poco los medios si justifican el resultado. Es muy yoísta. Intenta mantener una apariencia perfecta ante sus padres.
Habilidades	De planeación y estrategia.
Cualidades	Canta y toca varios instrumentos.
Coeficiente intelectual	Por encima de la media.

2.4 Armando el texto espectacular

Patrice Pavis, profesor de Estudios de Teatro de la Universidad de Kent en Canterbury ha escrito extensamente sobre el rendimiento, centrando su estudio e investigación principalmente en la semiología y la interculturalidad en el teatro. En su Diccionario de Teatro (1987) diferencia el texto espectacular del texto dramático.

Texto dramático o literario: “constituido fundamentalmente por los diálogos (aunque en él puede incluirse toda la obra escrita: el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos, las aclaraciones y las acotaciones)” (pág. 78).

Texto espectacular:

Formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación (las acotaciones, las didascalias contenidas en el diálogo, y los mismo diálogos en cuanto pasan a escena con exigencias paraverbales –tono, timbre y ritmo-, quinésicas –gestos y mímica- y proxémicas –distancias y movimientos de los personajes-) (pág. 79).

Debido a que un texto teatral se realiza con la finalidad de ser representado en las tablas, se decidió realizar una propuesta escénica a pesar de que la finalidad de la investigación era la culminación del guión solamente. Las propuestas que se realizarán a continuación forman parte de la teatralización del drama como posibles referencias para su representación. Las ideas de montaje se formularán en base al Sistema de signos propuesto por Tadeusz Kowzan, reorganizándolos en tres conjuntos: aspectos físicos (maquillaje, peinados y vestuario), aspectos escénicos (accesorios, decorado e iluminación) y aspectos sonoros (música y sonido), dado que fue el sistema manejado en el MT y porque reúne los aspectos básicos de la presentación teatral, los que interesan para la referencia al montaje que se propone.

El grupo de signos provenientes de los actores: palabra, tono, mímica, gesto y movimiento, forman parte del montaje escénico y ese encuentran detallados en el texto dramático y en sus respectivas acotaciones.

2.4.1 Aspectos físicos

Este primer conjunto incluye también a los actores y actrices que interpretarán los personajes de la obra. El actor se convierte en el elemento principal del hecho escénico; el único capaz de asumir el hecho teatral a través de su cuerpo como elemento expresivo de caracterización física y como condicionante de la acción escénica.

El vestuario es importante porque constituye la primera impresión que tiene el público del personaje y del actor. Una de las funciones del mismo es la caracterización del medio social, la época, el estilo y las preferencias individuales de los personajes. El maquillaje es, a parte de un medio de embellecimiento, un elemento que puede desarrollarse como un medio accesorio, cuando solamente es usado para dar realce al rostro y para disimular imperfecciones o, por otro lado, como un medio de desarrollo del personaje planteado por el dramaturgo: líneas, defectos físicos, canas y más. El peinado tiene la misma funcionalidad.

En el texto teatral que se plantea y evocando los aspectos hallados en el análisis de la canción en un contexto gótico, se decidió que todos los personajes usarán un maquillaje un poco exagerado, en representación de la estética gótica, resaltando rostros pálidos con ojeras, utilizando los colores blanco, negro y rojo como base. Las mujeres gozarán de matices rojizos para iluminar el rostro y resaltar su belleza. En el caso de las ancianas, se realzarán los aspectos físicos de la vejez como las arrugas. Los niños, por otro lado, usarán un maquillaje más rojizo que otra cosa para resaltar la sonrojes típica de la inocencia de la niñez.

Emily: prefiere los colores blancos en la vestimenta del día a día así que realzaremos su carácter infantil a través de un vestido blanco. Sin embargo, a medida que su personaje evoluciona, su vestimenta se irá oscureciendo mostrando sus emociones a través de ella. Del mismo modo, su peinado cambiará pasando de una recatada trenza a una apariencia más desinhibida con el cabello suelto y lacio. Asimismo, su maquillaje pasará de algo mucho más mate y realista a uno que evoque sus demonios internos, por medio del negro y el rojo (ver anexo de la pág. 141).

Dr. Lee: vestimenta de segunda mano, con un poco de descuido. Pantalón y zapatos oscuros, camisa blanca. El Dr. Emigdio Lee será parcialmente calvo. Se le envejecerá un poco a través del maquillaje (ver anexo de la pág. 145).

Pastor: vestimenta adecuada para un médico, pero sin mayor formalidad. Pantalón y zapatos oscuros, camisa blanca. Cabello corto y oscuro peinado de medio lado (ver anexo de la pág. 143).

Fernando: uniforme de mesonero que contará de un pantalón y zapatos oscuros, camisa blanca remangada con tirantes. Pajarita en el cuello. El cabello de Fernando será un más largo, castaño e informal (ver anexo de la pág. 144).

Morgana: vestido negro y anticuado con muchas incrustaciones y detalles de encaje pasados de moda. Chal y medias panty del mismo color. Zapatillas cerradas negras también. Morgana usará el cabello recogido en una bomba con un sombrero a juego con su ropa y una pequeña malla negra en su cara. Dentro de su maquillaje se resaltarán las arrugas y las canas en su cabello. Su maquillaje facial tendrá colores fuertes y sus labios sin pintura (ver anexo de la pág. 147).

Mirta: vestido vino tinto y anticuado con muchas incrustaciones y detalles de encaje pasados de moda. Chal y medias pantis de color negro. Zapatillas cerradas negras también. Mirta usará el cabello recogido en una bomba con un sombrero a juego con su ropa y una pequeña malla negra en su cara. Dentro de su maquillaje se resaltarán las arrugas y las canas en su cabello. Su maquillaje facial tendrá colores fuertes y sus labios sin pintura (ver anexo de la pág. 146).

Mary: falda por las rodillas de color pastel. Blusa blanca. Zapatillas abiertas de un color a juego con su ropa. Collar de perlas. El cabello será rubio, curvo y corto, con grandes bucles. El maquillaje será delicado, resaltando su belleza (ver anexo de la pág. 148).

Lily: vestido pomposo y blanco. Cabello negro largo y liso. El maquillaje resaltará sus pómulos rosados. Zapatillas negras (ver anexo de la pág 149).

Dalia: vestido rojo y pomposo. Cabello rubio, idéntico al de Mary. Zapatillas negras. El maquillaje resaltará sus pómulos rosados (ver anexo de la pág. 150).

Violeta: vestido violeta y pomposo. Cabello rojizo con bucles también. Zapatillas negras. El maquillaje resaltará sus pómulos rosados y los ojos tendrán un poco de negro (ver anexo de la pág. 151).

2.4.2 Aspectos escénicos

La escenografía forma parte importante del contenido conceptual de la obra. Su función es acercar al público al entorno físico en el que se desarrolla la acción. Cuando el espectador observa la escenografía empieza a desarrollar criterios sobre el concepto de la puesta en escena. Las formas, los colores, las sustancias y su disposición ayudan al desenvolvimiento de la obra siempre y cuando no afecten el status quo en el que se desenvuelve.

Los accesorios son todos los objetos que pueden ser manejados por el actor en escena. El objeto forma parte del decorado plástico de un escenario pero debe tener un propósito porque de lo contrario, entorpece el trabajo del actor. Su función, al igual que sucede con el vestuario y el maquillaje, responde a una estructura, una serie de elementos que sumados constituyen el concepto de la puesta en escena.

La iluminación le permite al director elaborar una atmósfera dentro de la cual se desenvuelve el trabajo del actor. Existen diferentes direccionamientos de la luz de acuerdo al efecto que el director quiera crear en escena: contraluz, iluminación cenital o en picado, iluminación en contrapicado, iluminación horizontal, iluminación frontal y lateral. La luz facilita la comprensión de elementos escénicos e interacciona con los demás elementos para crear una atmósfera y en algunos casos, actúa incluso como elemento de ruptura, de acuerdo a la propuesta conceptual del director.

La acción ocurrirá en la sala de consultas del Dr. Lee, la cual estará compuesta por un sillón y un diván, con una mesita en el medio, con libros y un florero. Este espacio, a medida que la historia se lleva a cabo, se irá transformando en distintas locaciones, principalmente: la casa de Emily, la casa de Pastor, el restaurante donde trabaja Emily y el hospital donde se encuentran los consultorios

de los dos doctores de la historia, por lo que constantemente estarán entrando y saliendo muebles del escenario. Predominará la madera marrón y el cuero del mismo color.

Un aspecto importante en la construcción de algunas partes del escenario es la presencia de enredaderas de púas, dado que éste es un elemento siempre presente en el arte de la banda *Evanescence* y bastante importante en el mundo gótico.

En cuanto a los accesorios que deberán utilizar los actores, se necesitarán: cuchillos de cocina, blocs de notas, batas de médico, delantales, teléfonos celulares, entre otros, vasijas, floreros, flores.

En el teatro se emplea la luz tanto por su función práctica como simbólica. Se mantendrá una luz tenue, que cree una atmósfera tensa. La luz irá a negro constantemente, cuando haya un cambio de escenario o de situación psicológica. Los cenitales inducirán a la intimidad de los personajes y sus confesiones.

2.4.3 Aspectos sonoros

La musicalización de una obra de teatro hace más dinámico el ritmo de la misma. Sea ambiental o como parte preponderante de una escena, la música, al igual que los otros componentes, constituye un conjunto. Debe tener una coherencia entre sí a lo largo de toda la obra: debe estar contenida dentro del concepto que quiere manejar el director como eje principal. Ciertos directores, basados en sus experiencias particulares, afirman que la música debe cumplir un papel fundamental en la escena.

Para introducir al espectador en las emociones por las que pasarán los personajes se recomienda la utilización de piezas clásicas (favoritas además por la protagonista), en especial de Mozart. En muchas ocasiones, el recurso del silencio será apropiado para crear y potenciar el sentimiento de soledad que experimenta Emily.

En determinadas escenas, la música tendrá una función incidental para crear las atmósferas necesarias en las que se desarrolla la acción. Servirá también para demarcar los cambios de una escena a otra. Específicamente, al final de la pieza, deberá utilizarse el réquiem *Lacrimosa* de Mozart, el cual cala perfectamente con la escena antepenúltima. Además de estar éste presente en la canción del mismo nombre de *Evanescence*.

Efectos de sonido como lluvia y truenos también serán de ayuda para crear atmósferas tenebrosas en momentos clave, acercándose el final.

2.5 Resumen

Se ha resumido de manera detallada el proceso creativo recorrido para el desarrollo de los personajes y la escritura del guión, ya que ha sido un transcurso acompañado de mucha teoría y diversos elementos –que han convergido en uno– para ayudar a completar el análisis de la pieza musical y que sea posible el fin último propuesto: la escritura de un guión con elementos góticos.

En primer lugar tenemos una canción que, como se dijo anteriormente, es una metáfora en su totalidad. El análisis lírico, palabra por palabra, de toda la letra, por ende, fue necesario para la comprensión de los significados intrínsecos en toda la pieza musical. Asimismo, no se puede dejar por fuera el hecho de que una canción no es sólo palabra, sino también ritmo y melodía, por lo que dichos elementos no pudieron dejar de tocarse. Gracias a las teorías de la tonalidad y las sensaciones transmitidas por la pieza, expuestas en el MT, finalmente, se pudo extraer el contenido implícito en la canción *Lose Control*, sin dejar por fuera por supuesto los códigos que maneja la banda gracias a la subcultura dentro de la que se manejan.

Surge la pregunta: ¿de qué manera? Cómo se ha resaltado reiteradamente, no es posible analizar una canción sin tomar en cuenta todos los elementos presentes en él: letra, ritmo, entonación, sonido, acordes, mezcla e incluso el canal por el que el espectador está recibiendo la pieza. Es por ello que a lo largo del MT se indagó en las posibilidades de interpretación de estos ítems, dando como resultado el análisis anterior en el MM.

En primer lugar está la letra, la lírica de la canción. Variante que ha sido interpretada a través de los códigos presentes en la subcultura gótica y el estudio de la vida y obra de la banda Evanescence. De igual modo, se realizó un análisis semiótico de la selección paradigmática de vocablos y significantes, tomando en cuenta el factor metafórico tan importante en una pieza musical. A su vez, a través de la entonación y los sentimientos causados a través de cada acorde, se pudo extraer en su totalidad el significado –o al menos una verdad relativa y parcial- de la obra musical.

Una vez descifrado su mensaje, era necesario buscar una metodología de escritura apta para el guión con las características que se pretendían, por lo que el análisis de la Poética aristotélica propuesto por Rodríguez (2012) fue el decodificador por excelencia. Sin embargo, toda esta teoría tenía que resumirse de algún modo, por lo que Kowzan fue un elemento necesario para la aplicación del texto dramático a las tablas, es decir, la preparación del texto espectacular, ya que, aunque el sistema de códigos propuesto por él se haya hecho con la finalidad de análisis, no se puede negar su perfecta naturaleza para la aplicación también, ya que resume los aspectos más importantes de la puesta en escena propuestos por el Aristóteles y que quien no conozca, no puede llamarse dramaturgo.

CAPÍTULO III: EL TEXTO TEATRAL

(...) Se estaba muriendo de una enfermedad no menos mortal que las que aparecen en un obituario; de una herida interior incurable: tenía destrozado el corazón.

(...) Así pues, refrenó las inclinaciones de su corazón, y no se permitió concesiones a la piedad. El siguiente sentimiento que se apoderó de su alma fue una exquisita maldad.

Charles Maturin



PERSONAJES

- ❖ Emily
- ❖ Dr. Lee
- ❖ Isis
- ❖ Pastor
- ❖ Fernando
- ❖ Morgana
- ❖ Mirta
- ❖ Mary
- ❖ Lily
- ❖ Dalia
- ❖ Violeta

PRIMER ACTO

ESCENA I

Emily

Isis

Fernando

Mirta

Morgana

Dr. Lee

Espacio casi vacío, con un diván y una mesa con libros. Un sillón vacío se encuentra a la izquierda del espacio. EMILY ordena los libros de la mesa.

EMILY: Aún recuerdo el mundo desde los ojos de una niña. Lentamente esos sentimientos fueron nublados por lo que sé ahora. ¿Adónde se habrá ido mi corazón? Desapareció en un trato poco justo para poder vivir en el mundo real, pero... ¡cómo me gustaría volver a creer en todo y no saber nada! Aún recuerdo el Sol, siempre caliente en mi espalda. De algún modo, se siente más frío ahora. ¿Habrá quedado atrapado mi corazón en los ojos de un extraño? ¡Cómo me gustaría volver a creer! Sin embargo, ahora, de algún modo, estoy bien. Puedo levantarme todas las mañanas, queriendo hacerlo. Logro asearme, dejar la casa ordenada y salir

a trabajar, pero sigue faltando algo y he estado creyendo en eso tan distante... y he estado negando este sentimiento de desesperanza en mí. Estoy rota. No me queda nada y lo único que siento es esta cruel saudade. [FERNANDO entra a escena y coloca una mesa con dos sillas a los lados, empieza a limpiar la mesa como si nada. Poco después entran MIRTA y MORGANA, se sientan como si ya tuviesen rato en su actividad. Emily se levanta del diván. Fernando se acerca a Emily].

FERNANDO: ¡Hola, Emily! ¿Cómo estás?

EMILY: ¡Hola, Fernando! Muy bien, ¿y tú?

FERNANDO: Bien. Quería preguntarte... ¿recuerdas aquella película de la que te hablé?

EMILY: Claro.

FERNANDO: Bueno, ya llegó al cine del pueblo. Me preguntaba si querías ir a verla.

EMILY: ¡Qué bien! Nos pondremos de acuerdo un día de estos. Que estés bien, Fernando.

FERNANDO: Seguro.

Emily se acerca a la mesa de Mirta y Morgana.

EMILY: Muy buenos días, señora Mirta... señora Morgana. ¿Cómo están el día de hoy?

MIRTA: Buen día, Emily.

MORGANA: Muy bien. Gracias. ¿Tú cómo estás?

EMILY: Excelente. Mejor que nunca [mientras conversan, Emily, ordena el centro de mesa].

MIRTA: ¿Con qué delicioso plato nos vas a deleitar el día de hoy, querida? [Toma el centro de mesa en las manos, lo aprecia y lo vuelve a colocar en la mesa]

EMILY: Tenía pensado hacer pollo a la naranja. ¿Les apetece? [Emily vuelve a colocar el centro de mesa en su lugar]

MORGANA: ¡Oh, qué delicia! Bueno, no sé si nos quedemos a almorzar hoy, niña, pero seguro que suena exquisito.

EMILY: Ojalá puedan quedarse. Bueno, voy a cocinar. Hasta luego.

MIRTA Y MORGANA: ¡Hasta luego, querida!

Emily se vuelve a sentar en el diván.

MIRTA: Pobrecita.

MORGANA: ¿Por qué lo dices, mujer?

MIRTA: ¡Ay, tú sabes que ella la tuvo muy fea cuando era chiquita!

MORGANA: Bueno, yo creo que la muchacha se ha esforzado bastante porque, mírala, hasta parece normal...

MIRTA: Sí, pero esa mirada perdida siempre la tendrá. Esas cosas nunca se superan del todo.

MORGANA: Y el tonto del mesonerito, embelesado con la Emily. Esa niña no podrá enamorarse jamás. Terminará como tú, Mirta.

MIRTA: Como tú, querrás decir. A mí no me importan esas cosas.

MORGANA: Mejor termínate tu café. Tenemos que regresar a ver la novela de la 1:00 pm.

Mirta y Morgana se levantan y salen del escenario. Fernando se lleva la mesa y las sillas y sale con ellas del escenario también.

EMILY: [Cantando mientras ordena los libros] ¡Mary tenía un corderito, un corderito, un corderito... Mary tenía un corderito...!

El Dr. Lee hace su entrada a la sala.

DR. LEE: ¡Hola, Emily! ¿Cómo estás? [Se sienta]

EMILY: Muy bien, doctor.

DR. LEE: Llegas temprano, Emily... de nuevo.

EMILY: Hay demasiado que el tiempo no puede borrar, doctor.

DR. LEE: ¿Cómo te encuentras, Emily?

EMILY: Bien. Me he sentido mejor. Los fantasmas y los sueños se han ido perdiendo.

DR. LEE: ¿Entonces por qué estás tan ansiosa?

EMILY: Es que anoche tuve un sueño y no he podido dejar de pensar en eso todo el día. Hoy, incluso, mientras limpiaba la casa, me encontré a mí misma perdida en la ventana pensando en ello. Casi se me hace tarde para salir al trabajo. Imagínese, doctor, llegar tarde, ¡qué locura!

DR. LEE: ¿Y qué soñaste anoche? ¿Por qué te generó tal descuido?

EMILY: Reviví un momento de mi infancia... Soñé con mi papá.

DR. LEE: Cuéntame...

Negro.

EMILY: Me perteneces, mi reina Blanca Nieves... No hay adonde correr así que terminemos con esto... Pronto, mi amor, verás que eres tal como yo... Y no grites más, porque lo único que quiero eres tú.

Luz.

EMILY: [Ojos cerrados] me despierto en un sueño y mi miedo se congela. Todas tus manos están sobre mí y no puedo gritar. No puedo escapar de la retorcida forma en la que piensas en mí. Te siento en mis sueños y no puedo dormir nunca... [abre los ojos] Yo no duermo.

DR. LEE: ¿No estás durmiendo, Emily?

EMILY: Antes no podía, pero las pastillas me están ayudando.

DR. LEE: Me parece importante y valioso que me hayas contado eso. Sé que es difícil hablar de ese tema, pero es necesario que nos adentremos más en él por lo que te voy a pedir que sigamos conversando sobre ello... [Recibe una llamada] Ya vengo, Emily [el doctor sale].

EMILY: [dirigiéndose a la nada] ¿Qué haces aquí? Mantén la calma. Quédate suave, oscura y sin sueños, por debajo de mi pesadilla y soledad... ¿Y cómo crees que me siento yo? Me odio por respirar sin ti. Y es que no quiero sentir más nada por ti, en realidad... No, no, no te ofendas. Estoy de luto por ti, pero no lloro por ti. ¡No me vengas con eso! Recuerda que no hay nada que el amor real no pueda deshacer, y aunque pude haber perdido mi camino, todos los senderos me llevan directamente a ti, así que despreocúpate porque anhelo ser como tú y estar acostada fría en el suelo como tú. El halo es una pared cegadora entre nosotras y siempre le pido que se derrita y que nos deje en paz otra vez. Y es que creo que nuestro amor puede ver a través de la muerte. Y sé que hay espacio allí adentro para las dos... No, ya te dije que no estoy llorando por ti. Voy por ti... No estás sola, tranquila... No importa lo que te hayan dicho, no estás sola. Yo voy a estar a tu lado para siempre. Anhelo ser como tú, hermanita, y estar acostada fría en el suelo como tú lo hiciste. Y es mejor que te calles porque por ahí viene el doctor y mientras estamos en silencio dicha, sé que me recuerdas.

El Dr. Lee regresa a la sala.

DR. LEE: Disculpa, Emily, ¿hay algo más que quieras contarme con respecto a tu padre?

EMILY: [claramente distraída] No, doctor.

DR. LEE: [dubitativo] ¿Hay algo más que quieras contarme... en general?

EMILY: [ve a su alrededor] No, doctor.

DR. LEE: Está bien. Creo que ha sido suficiente por hoy. Ve a casa y descansa. Además, ya se hizo tarde. Recuerda seguir tomando tu medicamento entonces,

para que puedas dormir y dejes los fantasmas en el pasado. Te veo bien, Emily. Sigue así. Nos vemos la semana que viene.

EMILY: Hasta luego, doctor.

El Dr. Lee sale del escenario.

Negro.

ESCENA II

Emily

Isis

Fernando

Mirta

Morgana

Pastor

Emily cambia el florero en la mesa por una vasija de cerámica blanca. Empieza a lavar cubiertos.

EMILY: Debería bañarme otra vez al terminar de lavar este desastre. Las manchas en estos metales parecen las dejadas por un crimen atroz. Limpiar la casa me dejó inmunda... ¡Ay, Isis... estoy tan cansada de estar aquí [El fantasma de su hermana hace presencia].

ISIS: ¡Suprimida por todos tus miedos infantiles...!

EMILY: Desearía que simplemente te fueras, porque tu presencia nunca me deja en paz...

ISIS: ¡Esas heridas no parecen sanar!

EMILY: ¿Y tú crees que la estás pasando mal? Este dolor es simplemente demasiado real. Cuando llorabas, yo secaba tus lágrimas; cuando gritabas, yo luchaba contra todos tus miedos. Y tomé tu mano a través de todos esos años, pero aún tienes todo de mí. Solías cautivarme... con tu luz resonante. Ahora estoy atada por la vida

que dejaste atrás. Tu rostro ronda mis sueños alguna vez agradables. Tu voz ahuyentó toda la cordura en mí. He intentado tan duramente decirme a mí misma que te has ido, pero aunque todavía estás conmigo, he estado sola todo el tiempo [Emily termina de lavar los platos, mira su reloj]. Y ya debo alistarme para ir al trabajo. No pudo permitir que se me haga tarde [sale].

Fernando transforma la sala en el restaurante. Emily entra de nuevo al restaurante y se tropieza con PASTOR.

PASTOR: Disculpa. Debí quitarme del camino [Emily lo ignora y sigue hacia la cocina, Pastor se sienta en una mesa].

FERNANDO recibe a Emily.

FERNANDO: [Sonriente] ¡Hola, Emily! ¿Cómo estás? [Ella le responde el saludo con una sonrisa. Emily se pone a trabajar y Fernando atiende a Pastor] ¿Qué le puedo ofrecer para beber?

PASTOR: Tráeme un jugo de lechosa, por favor.

FERNANDO: ¿Algo más, señor?

PASTOR: Disculpa, una pregunta... La chica de la cocina... ¿quién es?

FERNANDO: ¿Emily? Es la cocinera.

PASTOR: Excelente. Tráeme de comer un pollo a la canasta, por favor.

FERNANDO: En seguida [Fernando se dirige a la otra mesa y le ofrece más café a MORGANA Y MIRTA].

MIRTA: Gracias, muchacho.

MORGANA: Mira, ahí está el doctor nuevo, el de la ciudad.

MIRTA: ¡Ay, sí, tan apuesto! Y estaba preguntando por Emily.

MORGANA: Casi llega tarde, la muchachita. ¿Qué le habrá pasado? Sabes que ella siempre llega un minuto antes de las 12:00 m. Pobrecita, a veces la ves allá afuera esperando que pasen los segundos para entrar justo a la hora.

MIRTA: ¡Ay, ahora que lo dices...! Se parece a su papá, el doctorcito... ¡Ay, no, zape con eso!

Fernando regresa con la comida de Pastor. Pastor recibe una llamada justo en ese momento.

PASTOR: [Al teléfono] ¿Sí? ... ¿Quién? ... [Fastidiado] Bueno, dile los familiares que ya voy para allá. [Cuelga] Recibí una llamada urgente del hospital. La gente de aquí sí es urgida y alarmista. ¿Me puedes poner eso para llevar?

FERNANDO: Claro, ¿cómo no? [Se devuelve a la cocina]

MORGANA: Tan despectivo... Se le olvida que él también nació acá.

MIRTA: Bueno, todos los que salen quieren olvidar que alguna vez fueron de este pueblo. Morela quería lo mismo y ya ves lo que le pasó.

Fernando regresa con la comida de Pastor en un envase para llevar. Éste paga la cuenta y se va corriendo.

Transición.

Emily sale de la cocina y se consigue a Pastor, quien la esperaba afuera.

PASTOR: ¡Hola! Disculpa, pero no pude deleitarme con el pollo que me preparaste acá en la tarde, pero cuando lo hice, quedé maravillado con las especias. Decidí venir a felicitar a la chef.

EMILY: [Sonrojada] Muchas gracias.

PASTOR: ¿Qué opinas si te invito un helado en agradecimiento?

EMILY: No debo. Y usted tampoco debe molestarse. Muchas gracias... pero lo que sí debo es regresar a casa antes de que caiga la noche.

PASTOR: Y yo debo insistir. Te prometo que si alguna estrella aparece en el cielo antes de que acabemos con el helado, yo mismo me aseguraré de que llegues a salvo. Y por favor, tutéame. Mi nombre es Pastor. Es un placer.

EMILY: Mucho gusto. Emily.

PASTOR: Te queda bien ese nombre... ¿Qué dices del helado entonces?

EMILY: Bueno, ya que insiste, no puedo negarme a su amabilidad.

PASTOR: Excelente, pero en serio, puedes tutearme.

EMILY: De acuerdo, lo intentaré... Pastor.

PASTOR: Cuéntame, ¿dónde vives?

EMILY: Casi en la entrada del pueblo, al tope de la colina... ¿y tú?

PASTOR: Muy bien. Pues, yo... no tan a la entrada del pueblo... ¿Siempre sales a esta hora del café?

EMILY: Sí.

PASTOR: ¡Qué bien! No es bueno que una chica tan linda como tú ande tan tarde por ahí sola... pero ya no tienes de que preocuparte, ahora me tienes a mí.

EMILY: [Apenada] Creo que debería irme.

PASTOR: De acuerdo, no te obligaré a quedarte más tiempo. Pero antes de que te vayas necesito pedirte algo.

EMILY: ¿Qué podrá ser?

PASTOR: Que me concedas una cita de verdad mañana en la noche. Yo te paso buscando y vamos a cenar. Me dijeron que hay un sitio muy romántico por acá cerca donde la comida es buena.

EMILY: No confío en comida alguna más que la mía.

PASTOR: Mejor que la tuya no puede ser, de eso estoy seguro. Pero aunque sea podríamos tomarnos algo.

EMILY: No estoy segura...

PASTOR: Por favor. Este helado no es agradecimiento adecuado comparado con lo que disfruté tu comida esta tarde.

EMILY: Mañana sabremos lo que nos guarda el destino. Hasta luego.

Negro.

ESCENA III

Emily

Pastor

Emily y Pastor se encuentran sentados alrededor de la mesa para comer.

EMILY: No es para tanto. En realidad tengo poco tiempo en el restaurante. Además, debe ser mucho más interesante ser médico... aunque... yo sucumbiría ante la responsabilidad.

PASTOR: No, en realidad fue el mejor pollo que me he comido en mi vida... Sé de alguien que sentiría mucha envidia.

EMILY: ¿Quién?

PASTOR: [Dubitativo] Los dueños de este local, sin duda.

Silencio

EMILY: Cuéntame de ti... ¿por qué decidiste venirte a este pueblucho tan anticuado comparado con la gran ciudad?

PASTOR: Bueno, quise hacer la labor rural de mi carrera en el pueblo donde crecieron mis padres para conocer mis raíces. Pensé que sería bueno para... jubilarme pronto.

EMILY: ¿No estás muy joven para pensar en jubilarte?

PASTOR: En realidad, no.

EMILY: ¡Uy! Pero debió ser duro, repito, dejar la ciudad y venirte completamente solo.

Silencio

PASTOR: Me gustas, Emily. Eres el ser más encantador que he visto en este... pueblucho.

Silencio. Negro.

ESCENA IV

Emily

Isis

Dr. Lee

Pastor

Mary

Lily

Dalia

Violeta

Emily se sienta en el diván. Pastor y el Dr. Lee se tropiezan mientras uno sale y el otro entra a la sala respectivamente. El Dr. Lee se sienta en el sillón y empieza a tomar notas.

EMILY: Conocí a alguien, doctor.

DR. LEE: [Sorprendido] ¡¿Ah, sí?! ¿A quién?

EMILY: Es un hombre maravilloso, doctor. Atento, amable... le encanta como cocino y me llena de halagos constantemente. Ningún hombre nunca me había tratado de ese modo. Su voz... me perfora hasta el alma, doctor.

DR. LEE: Cuéntame más sobre eso.

EMILY: Bueno, nos conocimos en el restaurante. Y hemos salido un par de veces. Me hace reír mucho y me trata muy bien. Me hace sentir... normal.

DR. LEE: Ya veo... A ver, dime, ¿qué le dirías si estuviese aquí?

Silencio.

DR. LEE: Vamos, sabes que me puedes contar todo.

EMILY: Estoy bajo tu hechizo. No te puedo decir que no. Me arranco el corazón y él sangra en tus manos. No te debí dejar torturarme tan dulcemente. Ahora no puedo dejar de soñar. No puedo respirar, pero me siento suficientemente bien para ti. Me bebo la dulce decadencia. Y me he perdido por completo, pero no importa. No te debí dejar conquistarme completamente. Y no puedo creer que me sienta suficiente bien. Ha sido una larga espera, pero me siento bien. Y todavía espero que la lluvia caiga.

ISIS: ¡Que caiga a cántaros la vida!

EMILY: Porque no me puedo aferrar a nada tan bueno. ¿Soy suficientemente buena para que me ames también? Así que ten cuidado de lo que pidas de mí, porque no puedo decir que no.

DR. LEE: Me parece bien que te abras a sentir cosas por alguien, pero, ¿no te parece que es muy pronto...?

EMILY: Pero tengo miedo, doctor. Después de todo, él es un factor externo.

DR. LEE: Creo, Emily, que primero debes dejar que las cosas fluyan. No te asustes hasta que veas alguna repercusión. Esto puede ayudarte muchísimo. Inténtalo... Ahora quiero que regreses a tu casa como cualquier otro día, ¿vale? Recuerda tomar tus pastillas y llámame si sucede algo [Ambos se levantan. El Dr. Lee sale de la sala. Pastor entra a la sala abrazando a MARY y despidiéndose de tres niñas: LILY, DALIA y VIOLETA. Emily empieza a llorar y se tira en el diván.

ISIS: Perfecta por naturaleza eres.

EMILY: ¡Sí, claro! En realidad somos íconos de auto-indulgencia, Isis. Pero él me dio justo lo que necesitaba: más mentiras acerca de un mundo que nunca fue y nunca

será. ¿Acaso no tienes vergüenza? ¿No me ves? Sabes que tienes a todos engañados.

ISIS: ¡Aquí viene ahora!

EMILY: Inclínate y mírala con admiración.

ISIS: ¡Oh, cómo te amamos!

EMILY: Sin defectos cuando estás fingiendo, idiota, pero ahora yo sé que ella nunca fue y nunca será. Él no sabe cómo me ha traicionado. Y de alguna manera tenía a todos engañados. Me pregunto, sin la máscara, ¿dónde te esconderás ahora? No creo que puedas encontrarte perdido en tu mentira. Yo sé la verdad ahora. Yo sé quién eres. Y ya no te amo. Esto nunca fue y nunca será. Nunca fue y nunca será. No eres real y no puedes salvarme.

ISIS: De alguna manera, ahora, eres la tonta de todos, Emily.

Suena el timbre.

EMILY: ¿Qué haces aquí?

PASTOR: ¿Qué pasa, Emily? ¿Por qué tienes esa cara?

EMILY: Déjame en paz. Mis ojos se han cerrado para ti, ¿de acuerdo? Me traicionaste. Me has estado engañando todo este tiempo.

PASTOR: ¿De qué hablas?

EMILY: Quítate la máscara. ¿Creíste que me engañarías por siempre? La visita al hospital este tarde fue como una epifanía de verdad.

PASTOR: ¡Ay, Emily! Vamos a hablar.

EMILY: ¡No! Mis oídos son sordos ante tu voz.

PASTOR: Escúchame. Por favor, déjame explicarte. Una vez que lo haga, tu voz es libre también de ser muda para mí. Sé que soy un imbécil por mentirte. Te ruego que me perdones, pero tienes que escucharme.

EMILY: De acuerdo. Te escucho.

PASTOR: Está bien. En casa tengo a una esposa y a tres hijas esperándome... pero las cosas no están bien ahora en casa y desde que te vi aquel día en el restaurante, más nada me importa. No puedo dejar de pensar en ti. Odio ponerte en esta situación y me odio por ponerte en ella, pero te necesito, Emily. Eres mi único respiro hoy en día... ¿Entiendes que sólo tú me importas? Soy un cobarde, lo sé, pero tú me ayudas a enfrentar la situación. Eres lo único inocente y bueno de todo esto... Vine porque quería darte esto y pase lo que pase, quiero que lo conserves [Pastor le da un paquete a Emily con una cadena].

EMILY: Mi corazón no tiene precio.

PASTOR: Lo sé, pero lo hago porque me gusta, me provoca regalarte cosas. Me encanta verte sonreír... ¿Me perdonas?

EMILY: El recuerdo de lo ocurrido me cazaré por siempre.

PASTOR: Prometo hacer la agonía desaparecer.

EMILY: Se drenará mi sangre y no podré sentir.

PASTOR: Déjame cerrar las heridas.

EMILY: Adelante. ¿Quieres algo de beber?

PASTOR: Traje vino.

Emily va a la cocina a descorchar el vino tinto.

EMILY: Sé que ni siquiera recordarás mi nombre, pero realmente no me importa. ¿Seré capaz de jugar a su manera? ¿Realmente puedo perder el control? Sólo una vez en mi vida, creo que sería bueno, sólo perder el control, sólo una vez, y dejar todas esas lindas flores en el polvo... [El espíritu de la hermana hace presencia]

ISIS: ¡Córtalo, córtalo!

EMILY: ¡¿Estás loca?! Si lo reduzco a una cosa que puedo usar, me temo que no quedará nada bueno de él.

PASTOR: Se siente como el peso del mundo en mis hombros, como si Dios en el cielo me ha dado un giro. Emily, no te aferres a mí. Juro que no puedo arreglarte. Aún en la oscuridad, ¿puedes arreglarme tú a mí? Porque he estado en caída libre, a lo largo de la vida. Si me quieres, entonces suéltame. No seré oprimido por quien solía ser. Ella no es nada para mí, pero se siente como el peso del mundo. Y, ¡oh! Ya sé que no crees en mí. Segura en la oscuridad, ¿cómo puedes ver tan bien?

Emily regresa con el vino.

PASTOR: Así me gusta que estemos. No te preocupes por nada, cariño. Deja que sea yo el que se encargue de los demás.

EMILY: Se me hará difícil. Ahora no solo me preocupo por nosotros, hay otra relación que me preocupa.

PASTOR: No debes pensar en eso.

EMILY: Pero lo hago. Mientras exista esta situación nunca podrás estar conmigo completamente.

PASTOR: Tranquila. No pienses de más. Vamos a concentrarnos en nosotros. Solo tú y yo esta noche.

Negro.

SEGUNDO ACTO

ESCENA V

Emily

Isis

Pastor

Dr. Lee

Emily se levanta sola en la mañana. Consigue una nota de Pastor.

EMILY: Tuve que irme al trabajo. Me duele el alma al dejarte sola, durmiendo como ángel, y no poder admirar tu belleza dormida [Mira la hora y se da cuenta del desastre. Marca al trabajo desesperada]... ¡Hola, Sr. Lucas! Disculpe. Ocurrió algo

horrible en mi casa. No podré asistir hoy... No, nada de eso. No, estoy bien... Le explico después. Le ruego me perdone. No, no se preocupe. Hasta luego.

Emily limpia y recoge todo el desastre en su casa.

ISIS: ¡Flores de papel, flores de papel...!

EMILY: Me detengo en la puerta del despertador gritando y escucho monstruos decir mi nombre... Deja que me quede donde el viento me susurrará, donde las gotas de lluvia, mientras caen, cuentan una historia. En mi campo de flores de papel y dulces nubes de canción de cuna, me acuesto dentro de mí por horas, y veo mi cielo púrpura volar sobre mí... No, no digas que estoy fuera de contacto ante ese caos rampante que es tu realidad. Yo sé bien lo que está más allá de mi refugio de sueño: la pesadilla que construí, mi propio mundo para escapar. Tragada por el sonido de mis gritos, no puedo parar por el miedo de noches silenciosas. ¡Oh, cómo echo de menos el profundo sueño y la diosa de la luz imaginaria!

ISIS: ¡Flores de papel, flores de papel...! [Emily toma el teléfono de nuevo]

EMILY: Necesito verlo ya, doctor... [Escucha] Todo está fuera de control. La casa está hecha un desastre, y es todo mi culpa... [Escucha] Por favor, doctor. Es urgente. No puedo soportarlo. Todo es asqueroso... [Escucha] Gracias. Ya salgo para allá [sale].

El Dr. Lee y Pastor entran a la sala, tropezándose.

PASTOR: Fíjate por donde caminas, Emigdio. ¿Te estás quedando ciego ya?

Dr. LEE: Yo...

PASTOR: ¡¿Ah?! ¿Acaso también mudo?

DR. LEE: Ya cállate, Pastor.

PASTOR: [Ríe] No te molestes, Emigdito. ¿O acaso vas a hacer una pataleta como aquel día en la universidad? ¿Recuerdas? ¿El día en que te diste cuenta de que Mary nunca iba a ser tuya? [Ríe] Emigdio, por favor, ¿cómo se iba a fijar en ti? ¿Qué tan senil estás ya?

DR. LEE: ¡Eso no es verdad! Cállate, te dije.

PASTOR: Bueno, está bien, te dejaré en paz, pero, sólo para que no pases vergüenza de nuevo, deberías saber que me casé con ella, ¿de acuerdo? Digo, para que te ubiques, ¿no?

Pastor sale de la sala. Entra Emily poco después.

EMILY: ¡Doctor!

Dr. LEE: Pasa, Emily, recuéstate.

Negro.

EMILY: Me perteneces, mi reina Blanca Nieves. No hay adonde correr así que terminemos con esto. Pronto verás que eres exactamente igual a mí [Emily intenta gritar mientras las luces suben poco a poco]. No grites más, mi amor, porque sólo te quiero a ti... [Sin dirigirse a nadie] Nunca sabrás la manera en la que tus palabras me han cazado. No puedo creer que me pidieras esas cosas. [Al doctor y ensombreciendo el semblante] Tú no me conoces ni ahora ni nunca. [Nuevamente a la nada] No hay nada por lo que sangre que sea más tormentoso. Me estoy volviendo loca... [Nuevamente al doctor] y usted sólo se sienta ahí y me ve mientras mi mundo se divide.

DR. LEE: [Asustado] Emily, cálmate. Entiendo cómo te debes sentir con lo que sucedió y el regreso de las pesadillas, pero tienes que concentrarte en tu recuperación y no dejas que cosas que tienen solución te hagan retroceder. Hace unos días lucías excelente, y mírate ahora: estás peor que en nuestra primera sesión. Yo estoy convencido de que puedes recuperarte por completo, así que debemos trabajar en eso.

EMILY: Nunca había perdido el control de la burbuja de esta manera, doctor. A veces me siento paranoica.

DR. LEE: No puedes tener el control de todas las cosas, Emily, pero sí puedes recuperar el control de tu vida cuando quieras. Sólo tienes que seguir tu tratamiento, confiar en mí y relajarte. ¿Te has tomado las pastillas, no?

EMILY: Claro, doctor, todos los días.

DR. LEE: Bueno, voy a tener que aumentar un poco la dosis, aunque sea por esta semana para calmar tus nervios, ¿de acuerdo?

EMILY: De acuerdo.

DR. LEE: Puede que te sientas un poco somnolienta. Si ves algo fuera de lo normal, no dudes en llamarme.

EMILY: Está bien, doctor. Tengo el control de mi vida, tengo el control de mi vida...

DR. LEE: Muy bien, Emily... Es suficiente por hoy. Nos vemos la semana que viene.

EMILY: Tengo el control de mi vida, tengo el control de... tengo el control, tengo el control... [Sale]

ESCENA VI

Emily

Pastor

Mary

Lily

Emily

Emily se sienta con el público y observa a Pastor y a Mary, quienes entran al escenario, discutir.

MARY: Anoche de nuevo llegaste pasada la medianoche, ni siquiera saludas, te levantas en la mañana y te quieres ir sin pasar tiempo conmigo o tus hijas. Ya ni siquiera comes en la casa...

PASTOR: ¿Qué quieres, que deje de trabajar? ¿Quién va a mantener la casa? Me la paso todo el día esclavizado en el hospital.

MARY: Y yo, esclavizada aquí en esta gran casa, cocinándote, para después tener que echar todo a la basura. Y no me digas que estás trabajando hasta después del anochecer porque en este pueblo no hay tantos enfermos. Enferma estoy yo y esta casa, pero ni siquiera te molestas en curar esta relación. Todo es más importante para ti que tu familia.

PASTOR: A la basura estás echando tú esta relación con tantas peleas. Y si no quieres cocinar, no lo hagas. Yo puedo comer en la calle. Cualquier lugar es mejor que uno en el que no paras de gritar todo el día.

MARY: En la basura están todos mis sueños y expectativas de lo que pensé sería un matrimonio contigo. Desde que llegamos aquí, soy más infeliz cada día.

PASTOR: A ti y a las niñas no les hace falta nada. Atiéndelas a ellas. Las veo jugar solas todo el tiempo. Cuando me ven, se me abalanzan encima en busca de atención. Imagino que por estar perdiendo el tiempo en tus hobbies inútiles, ni si quiera les hablas.

MARY: No te excuses con las niñas, porque en realidad sí nos hace falta, a las cuatro, atención y afecto de la cabeza de esta familia.

PASTOR: No tengo tiempo para seguir perdiéndolo en estas ridiculeces, Mary. ¡Adiós!

Pastor sale de escena. Mary vuelve a sus quehaceres. Las niñas salen a jugar. Lily se aleja de sus hermanas y camina hacia Emily, quien le saluda con la mano.

EMILY: ¡Hola, preciosa! ¿Cómo estás? ... Me llamo Emily, ¿y tú? ... Si me dices tu nombre, dejaré de ser una extraña y podremos conversar, ¿qué me dices?

LILY: Me llamo Lily. Mi mamá se va a molestar si me ve hablando con una desconocida...

EMILY: Ya no lo soy, ¿recuerdas? Además, yo soy amiga de tu papi, pero... es un secreto entre nosotras dos, ¿de acuerdo?

LILY: Está bien... Me gusta tu cabello.

EMILY: El tuyo es mucho más lindo, negro y brillante como el azabache, y liso como hebras de seda.

Se escucha la voz lejana de Mary.

MARY: ¡Lily!

LILY: ¿Ves? Te lo dije.

EMILY: Recuerda que tenemos un secreto, ¿vale?

Negro.

Pastor llega nuevamente.

VIOLETA, LILI y DALIA: [En coro] ¡Hola, papi!

Pastor: ¡Hola, mis niñas! ¿Cómo están las flores de papá? [Las niñas empiezan una perorata]

LILY: Papi, Violeta me estuvo gritando cosas otra vez.

PASTOR: ¿Qué te he dicho sobre gritarle a tus hermanas, Violeta?

VIOLETA: Todo es culpa de Dalia. Ella empujó a Lily primero y ella se puso a llorar.

PASTOR: ¿Y eso por qué explica que le gritaras? Tú eres la mayor, deberías dar el ejemplo a tus hermanas. Vayan a jugar, sin pelear. Ya voy para allá.

MARY: una muchacha rarísima estuvo hablándole a Lily hoy desde la reja del jardín... pero, claro, tú no te enteras de nada porque nunca estás en casa y mira a la hora que llegas.

PASTOR: ¿Tan rápido? ¿Otra vez vas a empezar con lo mismo? Eres como un disco rayado, Mary. Me vine a casa temprano, estoy dispuesto a comer de tu comida, todo para que te calles, ¿y vas a seguir?

MARY: Eso es todo lo que te importa a ti: llegar a casa y tener la comida lista. Yo soy quien se parte el lomo en la casa atendiendo a tus hijas.

PASTOR: ¡Ah! Es que ahora sí las atiendes.

MARY: Nunca he dejado de hacerlo. Si no lo hago yo, ¿quién? ¿Su ausente padre?

PASTOR: Se volvió a pegar el disco en la misma parte de siempre. Yo soy quien trabaja todo el día en un hospital tercermundista para poder darles a todas ustedes lo que les plazca. ¿O quién paga por todos esos caprichos y joyas que tienes?

MARY: Lo que necesitamos es que estés en tu casa con todas nosotras, nada más.

PASTOR: ¿Para soportar tus gritos todo el día? No, gracias. Prefiero comerme mi sopa con un tenedor, porque hablar contigo es un trabajo más difícil.

Lily entra a la habitación.

LILY: Papi, ¿me puedes poner esta cola en mi trenza? [Pastor lo hace]

MARY: ¿Decías...?

PASTOR: Que me voy a dormir, Mary. Es la única forma de tener paz en esta casa.

Ambos salen de escena. Emily entra como bailando.

EMILY: Todo por lo que vivo... todo por lo que muero... todo lo que no puedo ignorar sola de noche... Puedo sentir la noche empezar, separándome de los vivos, entendiéndome... Después de todo lo que he visto y armando cada pensamiento de los dos, como un rompecabezas... Isis, encuentra las palabras y hazme sentir mejor. Si tan sólo supiera cómo separarme de todo... todo por lo que soy querida, a pesar de que yo quiera más. Isis, cierra la última puerta abierta. Mis fantasmas me están ganando. Siempre he creído que los sueños son sagrados así que te pido que tomes mis más oscuros miedos y los toques... como una canción de cuna, como una razón, como una obra de mis obsesiones. Hazme entender la lección, Dios, porque no la entiendo, para encontrarme a mí misma, para no estar perdida de nuevo. Supongo que pensé que tendría que cambiar el mundo para ser tomada en cuenta, para algún día ser la indicada. Me he dicho a mí misma que podría correr por siempre, pero, ¿qué tan lejos hubiese llegado sin condoler tu amor? Y es que, ¿debería doler amarte? ¿Debería sentirme como lo hago? ¿Con tanto amor y odio por ti, con tantas ganas de amarte y a la vez con esta sed de venganza? ¿Debería cerrar la última puerta abierta? Mis fantasmas me están ganando, al igual que el tiempo... Tengo cosas que hacer. ¡Adiós, Isis! Allá está la pequeña flor.

Lily juega sola con unas muñecas. Emily hace acto de presencia.

LILY: ¡Hola!

EMILY: ¿Cómo estás, preciosa?

LILY: Bien. ¿Te gusta mi clineja? Es como la tuya.

EMILY: Sí, es muy linda. ¿La hiciste tú?

LILY: Sí, pero mi papi me puso la cola. Siempre me dice que tengo el cabello más lindo; bueno, en realidad, se lo dice a Dalia y a Violeta también, pero siempre, en secreto, me dice que él mío le gusta más. Estoy segura de que le gusta el tuyo también.

Pastor llega con paso apurado.

PASTOR: ¡Lily! ¿Qué haces ahí sola? ¡Ven!

LILY: Nada, papá. Estaba jugando.

PASTOR: Mira lo que te compré [Pastor saca un vestido blanco de una bolsa]. ¿Te gusta?

LILY: Sí, papi, está muy lindo. Gracias.

Dalia y Violeta se abalanzan sobre su papá.

PASTOR: Para ustedes también traje regalos [Se los da y sale de escena].

VIOLETA: ¡Qué vestido tan anticuado! Parecerás una vieja, Lily. Deberías dejármelo para hacerle unas modificaciones. Prometo que quedará mucho más lindo.

LILY: Claro que no, es muy lindo así. Se parece mucho a los vestidos de Emily.

DALIA: ¿Quién es Emily?

VIOLETA: Seguramente es la muchacha esa con quien se la pasa hablando en el jardín, o quizá se está volviendo loca.

LILY: ¡Emily es mi amiga! Y es muy linda y me trata muy bien. Ella dice que mi cabello es negro y brillante como el azabache y que es tan liso como hebras de seda.

VIOLETA: Querrás decir que es negro como el carbón.

LILY: Déjame tranquila, Violeta.

DALIA: No deberías hablar con extraños, Lily.

VIOLETA: Más te vale que dejes de hablar con personas desconocidas, o tendré que acusarte con mamá.

LILY: Emily no es una desconocida, es mi amiga y es amiga de papá. Ustedes no saben nada. Iré a ponerme mi vestido nuevo. ¡Adiós!

Negro.

ESCENA VII

Emily

Fernando

Morgana

Mirta

MORGANA: ¡Qué raro que esta muchacha no ha llegado!

MIRTA: ¿Quién? ¿La loca?

MORGANA: Sí, últimamente ha estado como extraña, ¿no te has dado cuenta? Anda como más callada y tiene la mirada más perdida que nunca.

MIRTA: Bueno, no es que ella hable mucho normalmente, pero tienes razón. Hasta se podría decir que está enamorada.

MORGANA: ¡Ay, no seas ridícula, Morgana! ¿Quién podría fijarse en una muchacha así? Lo que sí he escuchado es que en la casa del doctor nuevo se les escucha a él y a su mujer discutir casi que todos los días, día y noche.

MIRTA: Esa mujer es como gris. Nunca sale de la casa, y cuando lo hace, se limita a hacer las compras. Dicen que es muy agrandada la señora de la ciudad.

MORGANA: Bueno, es normal. Seguramente se trata de una nariz respingada de la capital. Se le nota en la cara. Esas facciones son muy finas para tratarse de una

local. Debe tener ascendencia extranjera. Bueno, el punto es que al parecer le reclama porque el doctor está llegando tarde y anda como en una cosa rara.

MIRTA: ¿Tú crees que le está pegando los cuernos? Yo no creo que el doctor se pueda sentir atraído por ninguna chica del pueblo. A ver, ponte a pensar en una muchacha e bajo perfil, bonita y con quien se le haga fácil verse a escondidas...

Emily entra al local.

MORGANA: ¡Ya sé! Alguna enfermera o secretaria del hospital...

MIRTA: Sí, tienes razón, es lo más probable... Aunque la única bonita ahí es la secretaria del Dr. Lee. Seguro es ella... ¡y es que se le nota lo fácil! [Emily escucha esto último]

FERNANDO: ¡Emily! ¿Cómo estás?

EMILY: Muy bien, Fernando, ¿y tú?

FERNANDO: Bien. ¿Todo en orden? Nunca sueles llegar con minutos de retraso.

EMILY: ¿Crees que alguien me diga algo?

FERNANDO: No creo, no.

EMILY: Entonces todo en orden. Atiende a las señoras Mirta y Morgana. No queremos que se impacienten.

FERNANDO: ¡Emily! Disculpa la insistencia... pero, quería saber si se iba a dar lo del cine.

EMILY: Por ahora no creo, Fer. Ando un poco ocupado en otros asuntos. Yo te aviso, ¿vale? Disculpa.

Negro.

TERCER ACTO

ESCENA VIII

Pastor

Dr. Lee

Emily

Isis

Lily

Mary

Fernando

DR. LEE: Confundí las historias, Pastor. Tomé la que no era.

PASTOR: ¿Cómo que te confundiste? Estás perdiendo facultades, Emigdio. Bueno, no es que alguien que haya durado quince años en la escuela de médicos tenga muchas. No sé ni cómo no te han quitando la licencia. ¿No has matado a nadie aún?

DR. LEE: Mira, Pastor...

Pastor recibe una llamada y escucha.

PASTOR: Ya voy para allá [sale].

EMILY: Mira lo que te traje.

LILY: Gracias, Emily. Mira el vestido que me regaló mi papá. ¿Te gusta? Se parece a tu vestido blanco.

EMILY: Es verdad, se parece mucho. Sabes, te pareces mucho a mi hermana menor. A ella también le encantaban los vestidos.

LILY: ¿Y dónde está?

EMILY: Siempre está por todos lados. ¿Te gustaría conocerla?

LILY: Claro, sería un placer.

EMILY: Bueno, un día de estos, vengo con ella...

Pastor sorprende a Emily y a Lily juntas.

PASTOR: Entra a la casa de inmediato, Lily... ¿Qué crees que estás haciendo? Mary me acaba de llamar diciéndome que estabas aquí. ¿Te has vuelto loca? ¿Qué quieres con mis hijas?

EMILY: Tan sólo estábamos hablando.

PASTOR: ¡¿De verdad estás loca?! Vete, Emily. Hablaremos después.

MARY: ¿Qué significa todo esto, Pastor? ¿Quién es esa mujer?

PASTOR: Es la cocinera de un café del pueblo. No pretendía hacerle daño a Lily.

MARY: ¿La conoces entonces?

PASTOR: Pues sí, He comido varias veces en ese sitio...

MARY: ¿Y más o menos que tiene ella que hablar con nuestra hija? ¿Qué sitio es ése? Iré personalmente a hablar con ella entonces.

PASTOR: No es necesario, Mary. No creo que regrese por acá.

MARY: ¡¿Cuál es tu miedo, Pastor?!

PASTOR: ¡Ay! ¿Sabes qué? No tengo tiempo para esto. Me tengo que ir a trabajar.

Emily recibe a Pastor sentada en el diván.

EMILY: Tan sólo quería conocer a tu familia. Saber más de ti...

PASTOR: Esto se acabó, Emily. Lo que hiciste hoy estuvo completamente fuera de lugar.

EMILY: ¿De qué hablas? ¿Qué se acabó?

PASTOR: Lo nuestro. Es mejor que no nos veamos más.

EMILY: No, Pastor, no exageres. Mis pies no pisarán tu césped de nuevo, lo prometo.

PASTOR: Pero, ¿qué estabas pensando, Emily? A veces te comportas como una loca.

EMILY: No me llames loca.

PASTOR: Mejor me voy.

EMILY: Nos vemos mañana, ¿sí?

PASTOR: No lo creo, Emily. ¡Chao!

Emily llama al Dr. Lee.

EMILY: ¿Puedo verlo esta misma noche, Dr.? [Escucha] Muchas gracias, estaré ahí en una hora.

El Dr. Lee entra y se sienta en el sillón.

EMILY: ¡Hola, Dr.! Gracias por atenderme en este repentino encuentro.

DR. LEE: No te preocupes. ¿En qué te puedo ayudar?

EMILY: Hice algo por lo que Pastor se molestó muchísimo... Ahora cree que estoy loca y me va a dejar por ello. No puedo permitirlo, doctor. ¿Qué hago? ¡Ayúdeme!

DR. LEE: ¿Dijiste Pastor?

EMILY: Sí, Dr. La persona que estoy viendo es el Dr. Pastor, pero no puede decirle a nadie. Sería poco profesional...

DR. LEE: Tranquila. No tengo interés de decirle a nadie. Con que tú y yo lo sepamos es más que suficiente... Lo primero que tienes que entender, Emily, es que no estás loca. Si tú lo sabes, nadie tiene que pensar lo contrario... Deberías llamarlo, invitarlo a tu casa, prepararle algo romántico. Así solucionarás las cosas.

EMILY: ¿Está seguro, Dr.? ¿Y si me rechaza?

DR. LEE: No le tengas miedo al rechazo, Emily. Tú tienes las armas que necesitas para convencerlo. Estoy seguro.

EMILY: Está bien. Tiene razón.

DR. LEE: Pero hay algo muy importante... no debes permitir que se dé cuenta de que estás medicada... Eso confirmaría sus sospechas [sale].

Emily llama a Pastor.

EMILY: ¡Hola! Sé que he cometido un grave error, pero prometo reivindicarme (escucha). Por favor ven a la casa. Te tendré una sorpresa preparada. No te arrepentirás (escucha. ¿Vendrás entonces? Gracias. Te espero.

ISIS: ¡Emily, Emily! Vamos a jugar.

EMILY: Ahora no, Isis. Tengo cosas que hacer.

ISIS: ¡Córtate, córtate!

Emily se dispone a tomarse su pastilla, pero se arrepiente y la desecha, en cambio, se cambia de ropa.

EMILY: Litio... No quiero encerrarme en mí misma, pero no quiero olvidar como se siente sin él... Quiero quedarme enamorada de mi dolor. ¡Oh, pero, Dios, quiero dejarlo ir! Espero que hoy vengas, que vengas a mi cama. No me hagas dormir sola ya que no puedo esconder el vacío, tú dejas que se note. Nunca quise que esto fuera tan frío, pero tú, simplemente, no bebiste lo suficiente para decir que me amas. No puedo aferrarme más a mí...

ISIS: ¿Qué de malo en ti?

EMILY: No quiero dejarlo acostarme esta vez, y ahogar mi voluntad para volar. Aquí en la oscuridad me conozco, así que prefiero quedarme en la oscuridad, sí. No puedo liberarme hasta que lo deje ir. Déjame ir... Cariño, he decidido que te perdono después de todo. Cualquier cosa es mejor que estar sola. Y al final creo que tenía que caer porque siempre encuentro mi lugar entre las cenizas. Quiero permanecer enamorada de ti así que voy a dejarlo ir... ¡Adiós, litio!

PASTOR: ¡Emily...!

EMILY: Pasa, la puerta está abierta.

PASTOR: Emily...

EMILY: ¡Hola, papi!

PASTOR: ¡¿Qué es todo esto, Emily?!

EMILY: ¿No te gusta mi vestido? Me parezco a Blanca Nieves, ¿verdad? Soy toda una reina, ¡mírame!

PASTOR: Antes lo decía en broma, pero en verdad te has vuelto loca.

EMILY: Bueno, ya. Era una broma. Vayamos al grano.

PASTOR: ¿Una broma? Estás enferma. Aléjate de mí. ¿Sabes qué? Ahora sí que esto se acabó. Me voy del pueblo. Ya veo que estás loca en serio. No pisarás más mis terrenos. No voy a arriesgar a mi familia aquí.

EMILY: ¡¿Qué familia, la que olvidaste mientras hacíamos el amor?! Te vas a arrepentir de esto, Pastor. Yo no estoy loca. Yo no estoy loca. Y te lo demostraré.

Pastor sale. Mirta y Morgana entran a la sala y le gritan a Emily.

MIRTA Y MORGANA: ¡Putas, putas! [Emily grita y salen todos de escena. Entran Mary y Pastor].

PASTOR: Recoge tus cosas y las de las niñas, porque esta misma semana nos vamos del pueblo.

MARY: Pero, ¿qué te pasa? ¿Por qué?

PASTOR: No importa porqué. Nos vamos y punto.

MARY: Pues no pienso mover ni un dedo hasta que me expliques.

PASTOR: Por favor, Mary. Vámonos, ¿sí? Este pueblo me enferma. Podrás reiniciar tu carrera como modelo. Prometo estar más tiempo en casa. Haré lo que me pidas, amor, pero hazme caso.

MARY: No sé a qué se debe todo esto, pero yo también detesto este pueblo, así que está bien [Ambos salen de nuevo].

Fernando entra a la sala donde se encuentra Emily y empieza a hacer su trabajo.

FERNANDO: ¡Hola, Emily! ¿Cómo estás? Te ves distinta hoy.

EMILY: Bien, gracias, ¿y tú?

FERNANDO: Bien.

EMILY: Fernando, ¿qué te parece si vamos al cine esta semana?

FERNANDO: Me parece excelente. ¿Qué día...?

EMILY: Pero antes necesito un favor...

Emily y Fernando crean un mesón en el centro del espacio.

Intermitencia en luces. Se escuchan gritos y golpes.

La luz vuelve a la normalidad. Pastor se encuentra amarrado en el mesón.

PASTOR: ¿Qué pasa? ¿De qué se trata todo esto? ¡Suéltame! Desátame ya o te juro que...

EMILY: ¿Me juras qué? Tus palabras no tienen valor, Pastor. Ni las que me hiciste a mí ni las que le hiciste a tu familia. ¿Pensabas dejarme hecha polvo como dejaste a las florecitas que tienes en casa cada vez que venías a acostarte conmigo?

PASTOR: Déjame ir, Emily. ¿Qué piensas hacer?

EMILY: Jamás te pedí mucho, ni siquiera que fueses exclusivamente mío. No tenía problemas en compartirte, incluso cuando me sacaba de quicio, pero pretendías abandonarme y no lo permitiré, Pastor. Si no puedo tenerte aunque sea en partes, no serás de nadie.

PASTOR: ¿Qué intentas decirme? No estás en tus cabales, Emily. Suéltame y hablemos, por favor.

EMILY: No, Pastor, he pensado muy bien las cosas y ahora mejor que nunca, con los ojos y la mente bien abiertos. Te quedarás por siempre conmigo, inmortal, conmigo para siempre.

PASTOR: Estás loca... loca...

EMILY: Es verdad, todos estamos un poco locos, pero es tan claro... ahora que estoy desencadenada. Verás, el miedo está sólo en nuestras mentes, Pastor, apoderándose todo el tiempo, así que no tengas miedo. Puedo verlo en tus ojos que se apagan. Tú, pobre dulce cosa inocente, seca tus ojos y testifica. Sabes que vives para romperme. No lo niegues, dulce sacrificio. Porque un día... voy a olvidar tu nombre, y ese dulce día... vas a ahogarte en mi dolor perdido. Acércate, Isis, el miedo está sólo en nuestras mentes, pero se apodera todo el tiempo, ése es el problema, ¿no?

PASTOR: Sueño en la oscuridad... duermo para morir... Borra el silencio... borra mi vida.

EMILY: ¿Te preguntas por qué me odias ahora?

PASTOR: Tus ardientes cenizas ennegrecen el día.

EMILY: ¿Eres tan débil como para no sobrevivir tus errores?

PASTOR: Un mundo de la nada... Mándame lejos... ¿Por qué, Emily, por qué?

EMILY: Porque te amo.

Negro

EMILY: Querido amor mío, ¿no querías estar conmigo? ¿No querías ser libre? No puedo seguir pretendiendo que no te conozco. Y en esta dulce noche, eres mío, así que toma mi mano. Nos vamos de aquí esta noche. No hay necesidad de decirle a nadie. Ellos sólo querrían detenernos. Así que cuando nos dé la luz de la mañana, estaremos a mitad de camino adonde el amor es más que sólo tu nombre. Es que, Pastor, he soñado sobre un lugar para ti y para mí, donde nadie sabe quiénes somos. Sólo quiero darte mi vida a ti. He soñado por tanto tiempo que ya no puedo soñar. Vamos a escaparnos. Yo te llevaré. Olvida esta vida, ven conmigo, no mires atrás porque estás a salvo ahora. Ábreme la cerradura de tu corazón, baja la guardia. Nadie más nos detendrá.

Luz.

Emily se encuentra bañada en sangre.

EMILY: Agárrate de mí, amor. Todo lo que quería decir era: “te amo y no tengo miedo”, pero me rechazaste... y hete aquí. ¿Puedes oírme? ¿Puedes sentirme en tus brazos? Mejor dicho, ¿puedes sentir mis brazos dentro de ti? Estos son todos los recuerdos que guardaré de ti, una dulce luz extasiante que muere aquí esta noche. Extrañaré el invierno, ese mundo de cosas frágiles.

ISIS: Búscame en el bosque blanco... escondida en un árbol hueco estaré siempre para ti.

EMILY: Sé que me escuchas. Puedo probarlo en tus lágrimas. Cierra tus ojos para desaparecer, reza que tus sueños te dejen aquí, pero aunque despiertes y sepas la verdad, no hay nadie. Di buenas noches, no tengas miedo. Sé que me llamas, me estás llamando mientras te desvaneces a negro, dulce vida arrebatada que muere aquí esta noche... Resulta que encontré mi salida y ya nadie me herirá.

FIN

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Escribir una historia pensando en su futura representación escénica no es tarea fácil. Considerar los aspectos literarios, técnicos y simbólicos en la construcción de un drama, son esenciales para comprender las fuerzas creativas que permiten convertir un impulso sensitivo en una lógica consecución de acciones que develen la naturaleza humana de forma coherente.

Al empezar esta investigación, los objetivos siempre estuvieron claros: realizar un guión de teatro, representable en las tablas nacionales, adaptado de una canción, siendo la música, en este caso, la razón de ser de muchas inspiraciones. La música de *Evanescence* actuó como musa en la elaboración de este trabajo, de igual forma, la lírica y prosa del maestro Edgar Allan Poe, es la fuerza que mueve esa inspiración. Descubrir la potencialidad teatral presente en los versos de Amy Lee y su banda, fue un recorrido que acumuló un conjunto de teorías que parten de una misma idea progenitora: expresar los sentimientos más crudos del ser humano de la forma más bizarra y esencial posible. Eso hacía Poe y *Evanescence* lo hace actualmente.

Después de una ardua investigación bibliográfica resumida a continuación, se obtuvieron las bases teóricas necesarias para no ignorar elementos clave en el emprendimiento de este camino creativo y desconocido, debido también a la poca investigación previa en el campo. Los elementos se unieron como piezas de un mismo rompecabezas y el teatro y la música se fusionaron en esta oportunidad de un modo un poco distinto de lo común, para validar el objetivo propuesto de crear un producto audiovisual inspirado en una composición literaria y simbólica, con sus respectivos elementos semióticos. La música es algo que combina los signos, vocablos, la lírica y los acordes y los transforma en el punto de partida para una composición. Una canción es un espacio en el tiempo de los sonidos que no pueden, por sí mismos, representar el todo a lo que se refieren. Es aquí donde el teatro levantó la mano y se dispuso, humildemente, a develar la verdad connotada dentro de los versos líricos en la música a través de la reinterpretación de sus postulados dramáticos.

En un primer estadio, entender las raíces de donde proviene la manifestación cultural y musical actual de lo que “gótico” es hoy en día, fue esencial para comprender el lugar y la subcultura dentro del cual se desenvuelve la banda *Evanescence*, su trayectoria artística, su habilidad para enfrentarse al sistema y la sutileza para expresarse.

Cuando nos adentramos en las posibilidades simbólicas y significativas de la música y su capacidad para potenciar el lenguaje a través de la metáfora y crear ambientes psicológicos tan potentes, descubrimos que al aplicarlo a *Lose Control* se resolvieron los pasos propuestos para trasladar su esencia al campo de la redacción dramática.

Todo en el arte de la teatralidad y la lírica es interpretación simbólica y connotación, representación y comunicación expresiva. La labor de hallar el sentimiento central que impulsa la creación de *Lose Control* fue esencial para elaborar la premisa dramática del texto teatral. La metáfora fue primaria para comprender el contexto en que se desenvolvería la trama y la opción de una mujer obsesivo-compulsiva con niveles de esquizofrenia, como protagonista de la obra, respondía a la necesidad de expresar un ejemplo de una persona que teme perder el control de la burbuja en la que vive.

El resultado de la investigación fue la escritura del texto *Lacrimosa*, inspirado en la canción de *Evanescence*. Es una tragedia romántica contada de forma clásica, pero con matices del terror moderno cuando se presenta en una sesión de regresión a uno de los momentos más traumáticos de la infancia de Emily, la violación por manos de su padre; nos adentramos en el mundo interior de la protagonista, observando sus rutinas diarias y la manera en que se maneja con el exterior, vemos como su mundo se desmorona al aventurarse con un hombre casado y como esto la lleva a dejar libre a su demonio interno: una *femme fatale*, lo cual nos lleva al desenlace trágico en el cual se convierte en una asesina.

La teatralización de *Lose Control* fue un proceso cognitivo que acumuló la información recabada sobre la lírica, el texto teatral, la interpretación connotada de las palabras, la creación de la metáfora y la recolección de datos esenciales para

redactar, de manera real y comprobada, la trama sobre la vida de una persona con problemas psicológicos graves y las maneras en que aquellos a su alrededor jugaban con el poder sobre el control de sus vidas. En este aspecto, es importante mencionar las conversaciones que se sostuvieron con psicólogos y psiquiatras expertos en el área de los síntomas y tratamiento de personas que lidian con un desorden obsesivo compulsivo, esquizofrenia o que, a su vez, son dependientes del litio u otras drogas.

Todo este proceso fue un intento por documentar y sistematizar la subjetiva labor que implica el mecanismo de tomar la inspiración de una obra de arte y crear otra a partir de la primera, tal como lo explica Oscar Wilde en el prefacio de su novela *El retrato de Dorian Gray*: “Todo arte es a la vez superficie y símbolo. Los que van más adentro de la superficie, hácenlo así a cuenta y riesgo propios. Los que descifran el símbolo, hácenlo así a cuenta y riesgo propio. Es el espectador, y no la vida, lo que realmente el arte refleja”. (Wilde, 2010, p.7)

Las limitaciones encontradas en el camino fueron, en principio, confundir el teatro gótico, prácticamente inexistente, con el romántico, el cual es en realidad la teatralización de la literatura gótica antigua. Después, el difícil hallazgo de bibliografía específica que tratase la dinámica del funcionamiento del teatro y la música, en el contexto deseado, como un todo, del análisis semiótico musical y de la redacción de textos teatrales. La traducción de varios libros también fue una herramienta excepcional para descubrir referencias específicas surgidas en otros países.

Para cerrar, no podemos dejar de recomendar a los novatos, como el tesista al comenzar esta investigación, no confundir términos tan esenciales que puedan ser considerados como sinónimos. Es necesaria una documentación rigurosa para no enfrentar estos problemas y saber diferencias y reconocer lo que interesa a la hora de investigar un tema en específico. Por otro lado, se le recomienda a la Universidad adquirir mayor bibliografía sobre las artes en general, incluyendo textos en otros idiomas. En la actualidad, el acceso a traducciones ha incrementado y eso consolidaría en los estudiantes la capacidad de obtener varios puntos de vista.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas:

Publicaciones periódicas

Caldera, E. (2002) *El teatro romántico juzgado por románticos. Semanario Pintoresco Español*. Pág. 97-103.

Publicaciones no periódicas

Baddeley, G. (2006) *Cultura Gótica*. España. Ediciones Robinbook

Baudelaire, C. (1989) *Edgar Allan Poe*. España. Ediciones Visor

Castagnino, R. (1967) *Teoría del teatro*. (3ª. Ed.) Argentina. Editorial Plus Ultra.

Cortázar, J. (1927) *Ensayos y críticas*. España. Alianza Editorial

Egri, L. (2007) *The Art Of Dramatic Writing*. Estados Unidos. Wildside Press.

Ferraté, J. (1968) *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación 1952 – 1966*. (1ª. Ed.) España. Editorial Seix Barral, S.A.

Frank, F. y Magistrale, T. (1997) *The Poe Encyclopedia*. Estados Unidos. Greenwood Publish Group

Fuentes, C. (2007) *Mundo Gótico*. Argentina. Quarentena Ediciones

García, D. (2009) *Subculturas. ¿Moda o Peligro?* Colombia. Editorial San Pablo

Gordon, M. (1947) *The Concept of the Subculture and its Application*. Londres. Social Forces.

Kennedy, J. (1987) *Poe, Death and the Life of Writing*. Estados Unidos. Yale University Press.

Kowzan, T. (1986) *El signo en el teatro. El teatro y su crisis actual*. Caracas. Ediciones Monte Ávila.

Levin, H. (1980) *The power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. Estados Unidos. Ohio University Press

Llopis, R. (1974) *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Editorial Júcar

Lovecraft, H. (2008) *Supernatural Horror in Literature*. Estados Unidos. Wildside Press

Macdermott, F. & Mcgrath, D. (2003) *Guionistas Cine*. (1ª. Ed.) Barcelona Editorial Océano.

Martín, G. (2007) *Curso de redacción. Teoría y práctica de la Composición y del Estilo*. España. International Thomson Editores Spain

Martinez, J. (2008). *Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea. Tópicos del Seminario*, enero-junio, 101-129.

Mercer, M. (2009) *Music to Die For*. Inglaterra. Cherry Red Books

Pinto, G. (2004) *El texto teatral (Notas y contranotas para jóvenes dramaturgos)*. Caracas. Fondo Editorial Fundarte.

Poe, E. (2005) *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. España. Grupo EDAF

Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del Teatro*. Venezuela. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Pradier, J. (1996) *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*. Estados Unidos. University of Toronto.

Riquer, M. y Valverde, J. (1968) *Historia de la Literatura Universal*. Venezuela. Grupo Planeta

Royot, D. (2002) *Poe's Humor: The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge. Cambridge University Press.

Schaeffer, J. (2006) *¿Qué es un género literario?* España. Ediciones Akal

Thompson, D. (2008) *The Dark Reign of Gothic Rock*. Londres. Helter Skelter Publishing

Wilde, O. (2010) *El retrato de Dorian Gray*. Traducción de María Cristina Restrepo. Colombia. Grupo Editorial Norma

Fuentes electrónicas

Boilés, C. e Imberty, M. (s/f) *Reflexiones en torno a la Semiótica Musical*. Consultado el 15 de abril de 2013 en la World Wide Web:

<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF>

Bradley, S. (2012) *Evanescence: Biografía*. Consultado el 1 de marzo de 2012 en la World Wide Web: <http://www.todomusica.org/evanescence>

Evanescence.com (2012) *Anywhere but Home, un DVD record*. Consultado el 2 de marzo de 2012 en la World Wide Web: <http://evanescence.com> > Music

Geada, M. (s/f) *Importancia de la Literatura Gótica en el Movimiento Romántico español y su trascendencia a través del tiempo*. Consultado el 1 de febrero de 2012 en la World Wide Web:

http://www.academia.edu/1016260/Importancia_de_la_Literatura_Gotica_en_el_Movimiento_Romantico_espanol_y_su_trascendencia_a_traves_del_tiempo

Harris, C. (2006) *Amy Lee Says New Evanescence LP Has More Sensuality*.

Consultado el 2 de mayo de 2012 en la World Wide Web:

<http://www.mtv.com/news/articles/1529541/evanescence-return-with-open-door.jhtml>

Heffner, H. (2012) *Estructura de una obra teatral*. Consultado el 15 de junio de 2012 en la World Wide Web:

<http://www.paginasprodigy.com/oce2004/Estructura%20obra%20teatro/estructura.html>

Koss, M. (2004) *Teatro, imagen y poesía. Esa difícil comunión*. Consultado el 24 de marzo de 2013 en la World Wide Web:

<http://www.alternivateatral.com/critica81-teatro-imagen-y-poesia-esa-dificil-comunion>

Lee, A. (2011) *Closing the open door*. Consultado el 2 de junio de 2012 en la World Wide Web: <https://www.facebook.com/Evanescence?p=531972&postcount=1>

Lee, A. (2012a) *Biography*. Consultado el 1 de junio de 2012 en la World Wide Web: <http://evanescence.com> > Biography

Lee, A. (2012b) *Lo nuevo de Evanescence finalmente para octubre*. Consultado el 2 de junio de 2012 en la World Wide Web:

<http://www.metaltotal.com/noticias/3579.lo-nuevo-de-evanescence-finalmente-para-octubre.html>

López, R. (2007) *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico (actualizado junio 2007). Consultado el 5 de septiembre de 2012 en la World Wide Web:

http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf

Montgomery, James (2011) *Evanescence Return With 'Dark, Beautiful' Self-Titled Album*. Consultado el 3 de marzo de 2013 en la World Wide Web:

<http://www.mtv.com/news/articles/1666350/evanescence-new-album.jhtml>

McIntyre, C. (1921) *Were the "Gothic Novels" Gothic*. Consultado el 15 de enero de 2013 en la World Wide Web: [http://archive.org/stream/jstor-](http://archive.org/stream/jstor-457355/457355#page/n1/mode/2up)

[457355/457355#page/n1/mode/2up](http://archive.org/stream/jstor-457355/457355#page/n1/mode/2up)

Rodríguez, J. (2012) *Estructura de una obra teatral*. Consultado el 15 de junio de 2012 en la World Wide Web:

<http://www.paginasprodigy.com/oce2004/Estructura%20obra%20teatro/estructura.html>

Ruskin, J. (1856) *Modern Painters*. Consultado el 15 de abril de 2013 en la World Wide Web:

<http://books.google.co.ve/books?id=IHcoAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=modern+painters+ruskin&hl=en&sa=X&ei=Nyt2UaC1D-fL0wGKjIHYDA&ved=0CEwQ6AEwBg>

Wind-up Records (2012) *Biography*. Consultado el 1 de septiembre de 2012 en la World Wide Web: <http://www.evanescence.com> > Biography

Tesis y trabajos académicos

O'Callaghan, A. (2004) *Clavel Verde y Picadilly... Paseando por la pose de Oscar Wilde, un Teatro de un Retrato*. Trabajo de grado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Rodríguez, L. (2011) *El día en que me vi morir*. Guión teatral inspirado en Puñal de Juan Calzadilla. Trabajo de pregrado no publicado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, Venezuela.

Fuentes vivas

Almao, Jorge. Comunicación personal, 19 de mayo y 12 de agosto, 2012

O'Callaghan, Ana. Comunicación personal, semestre marzo, 2011.

Steinhold, Daniel. Comunicación personal, 15 de mayo, 2011.

ANEXOS

Arte de discos de Evanescence



Fallen (2003)



Anywhere but Home (2004)



The Open Door (2006)



Evanescence (2011)

Arte en videos musicales de Evanescence



Bring Me to Life



Going Under



My Immortal



Everybody's Fool



Call Me When You're Sober



Lithium



Sweet Sacrifice



Good Enough



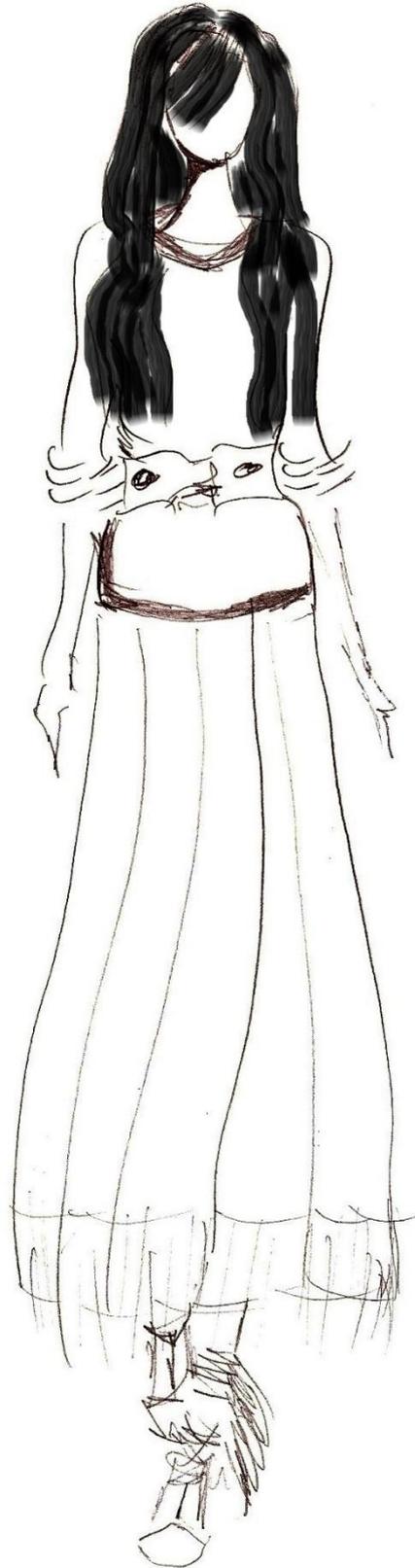
What You Want



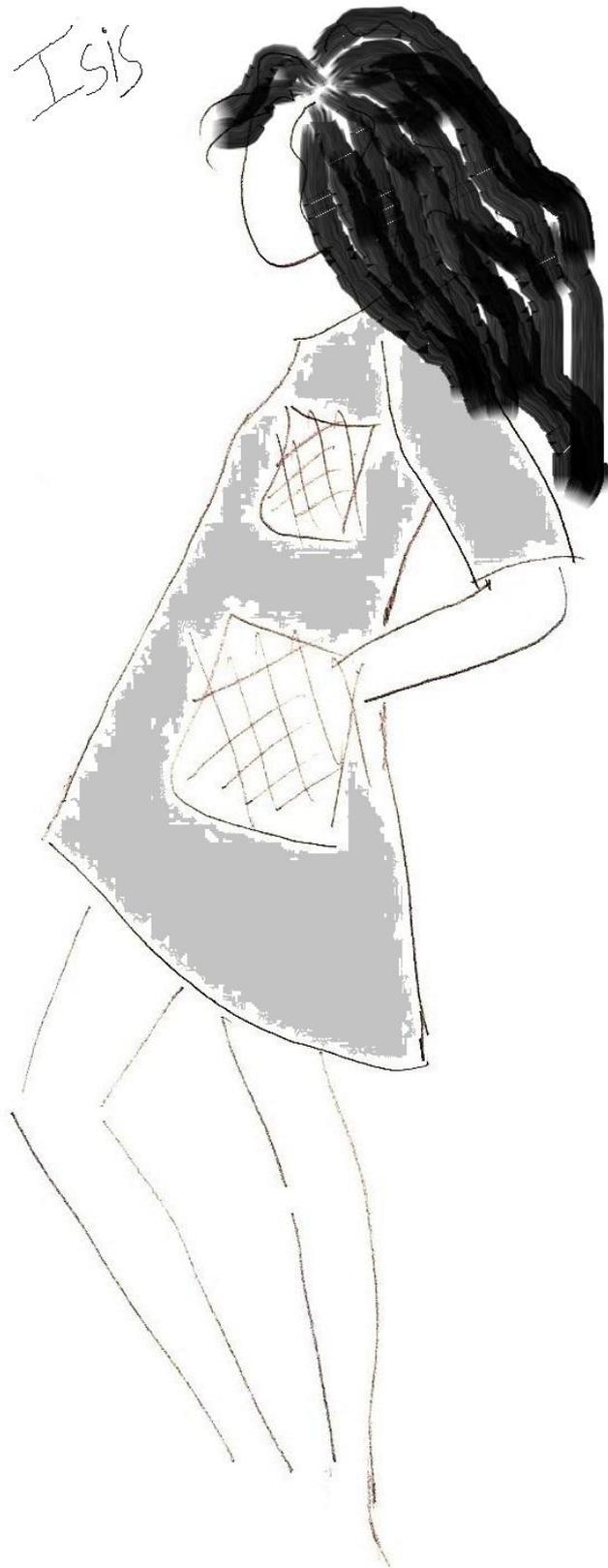
My Heart is Broken

Propuesta de vestuarios

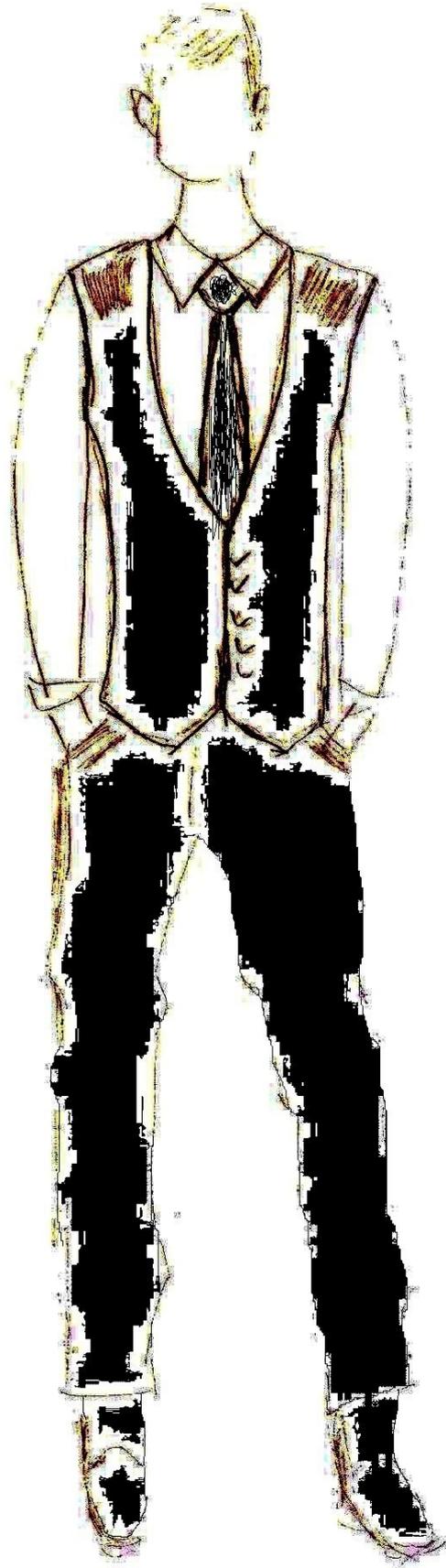
Emily
(25)



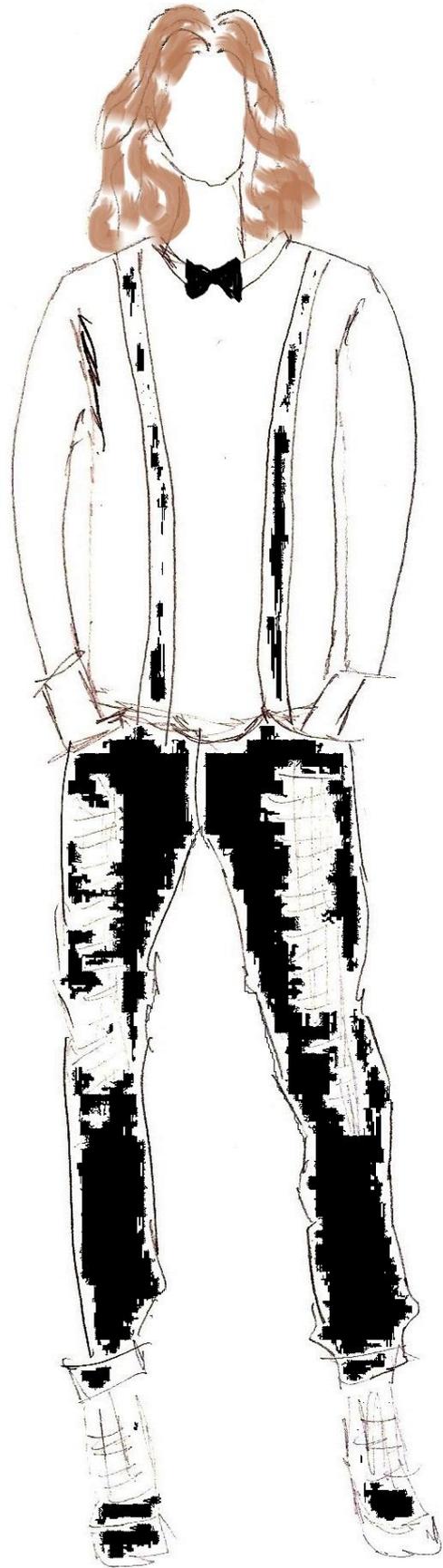
Isis



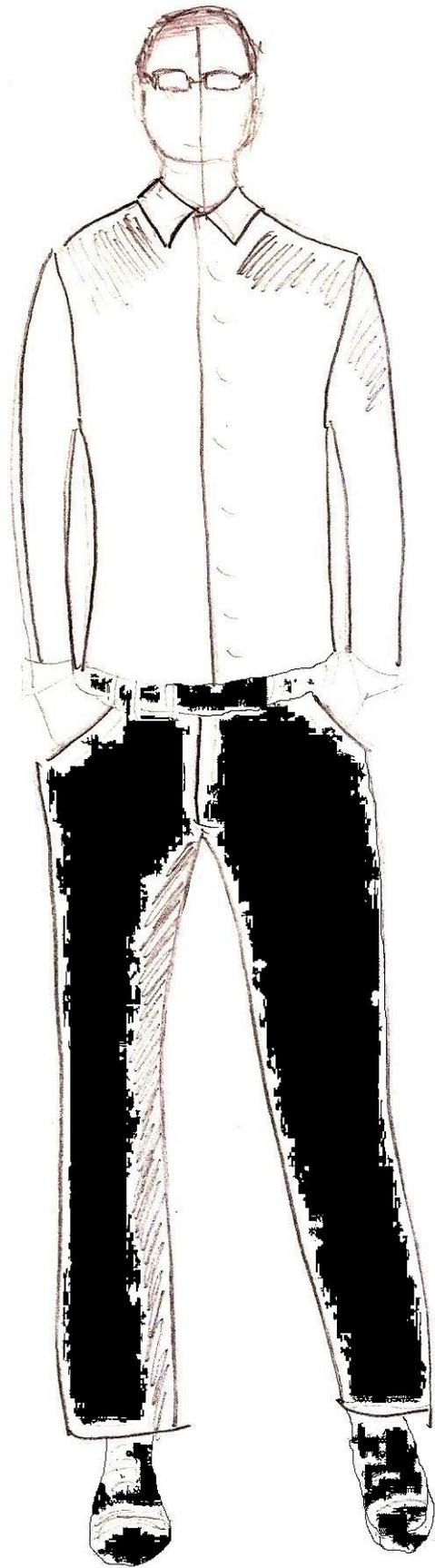
PASTEL
(57)



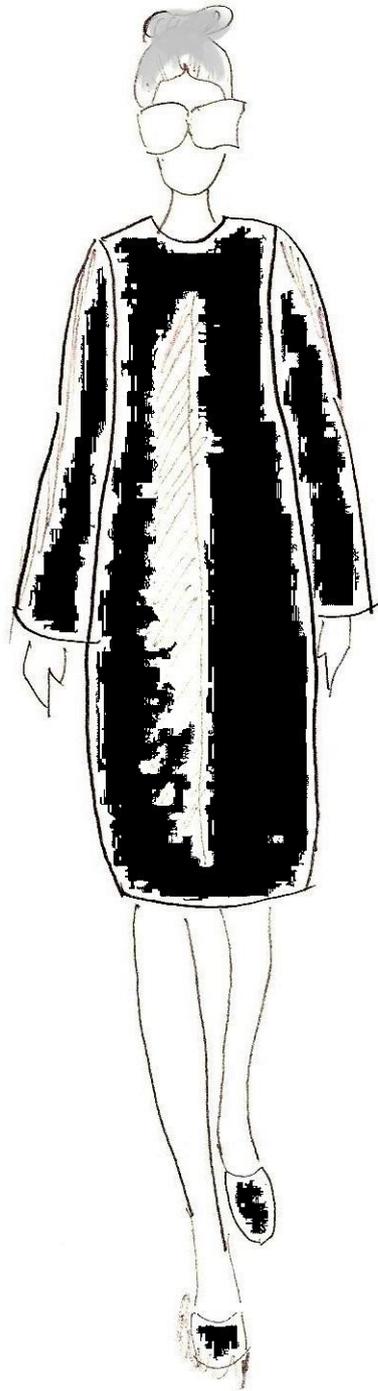
FERNANDO
(24)



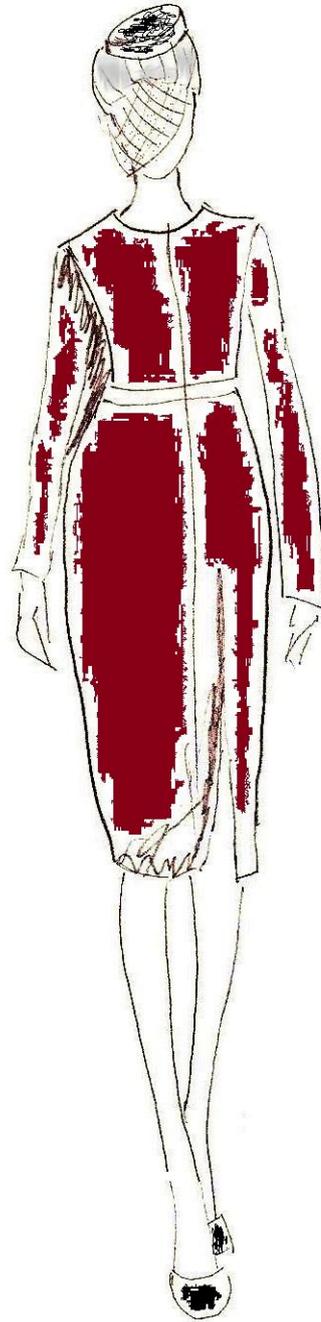
DR LEE
④10



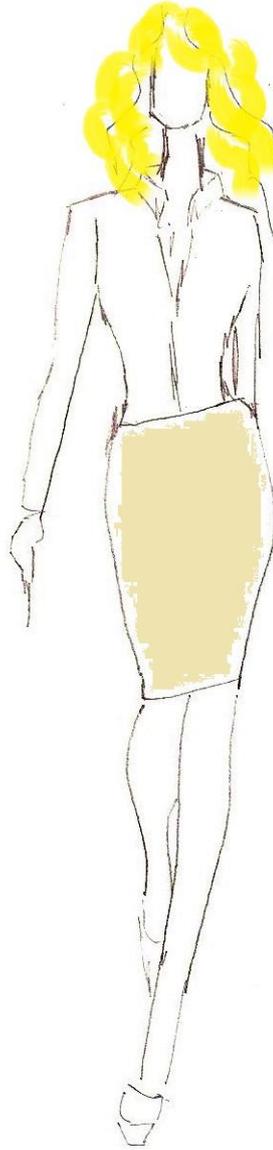
MIRTA
(55)



MORSAVA
(50)



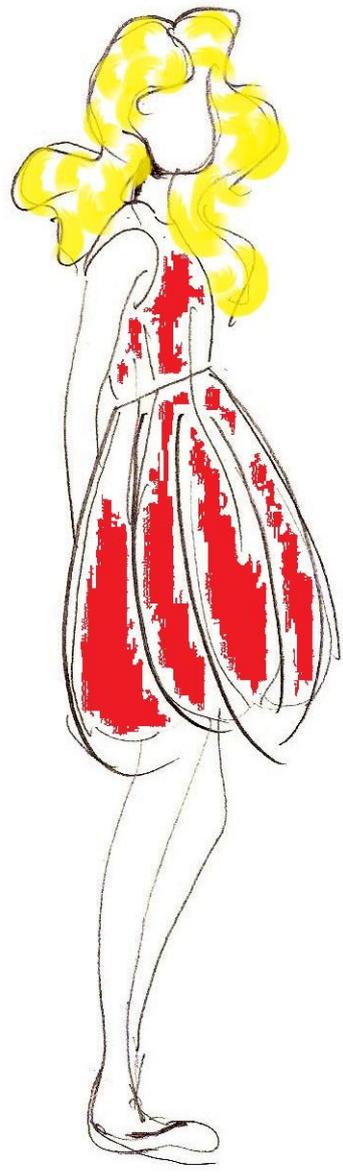
MARY
30



Lily (6)

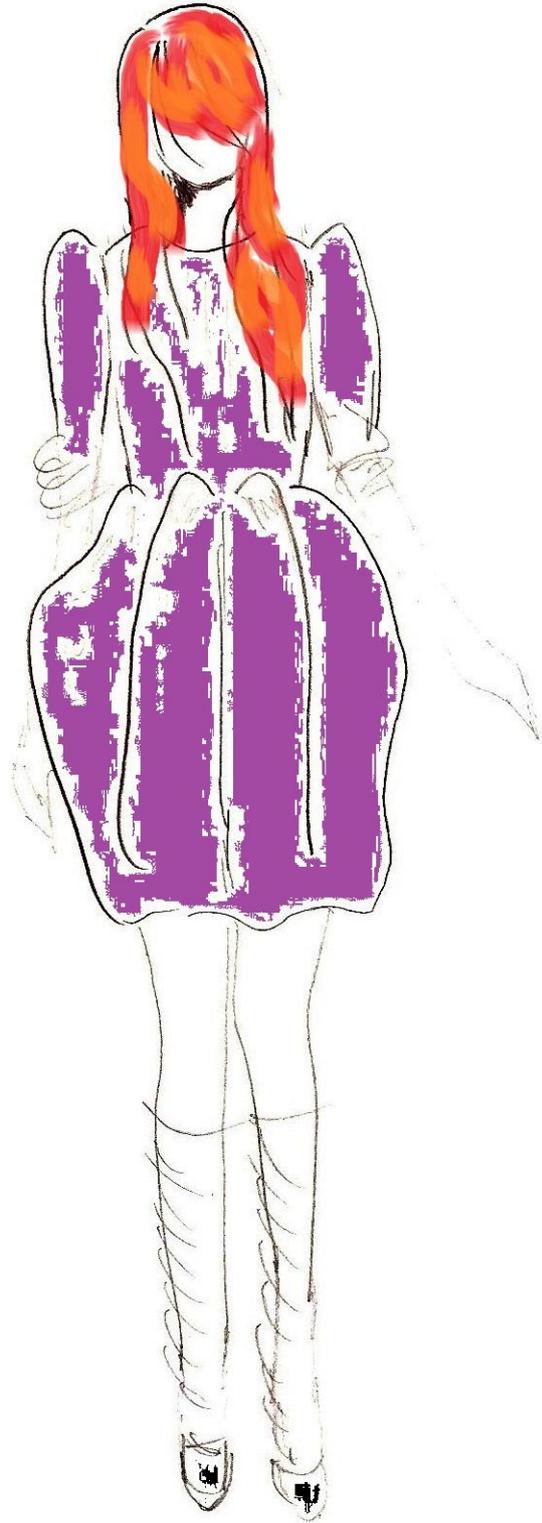


DALIA
8

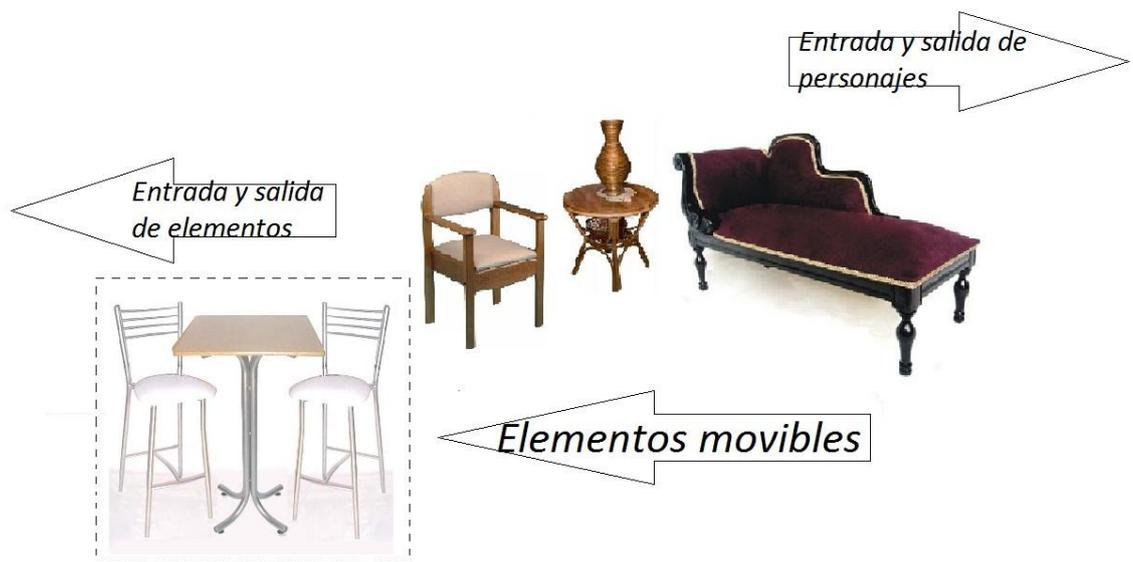


VIOLETA

10



Propuesta de escenografía y montaje



¿Cómo definirías la depresión, el OCD y la esquizofrenia? ¿De qué manera se manifiestan? ¿Pueden estas patologías estar relacionadas? ¿Cómo?

Los tres serían trastornos o enfermedades mentales. La diferencia radica que la depresión pertenece a los trastornos neuróticos mientras que en el OCD y la esquizofrenia son partes de los trastornos psicóticos. Lo que prevalece en los trastornos psicóticos es una pérdida del contacto de la realidad mientras la neurosis es más complicada de definir, pero se basa en la adaptación de la persona con su medio ambiente y la relación con los otros.

Cada uno tiene sus aspectos particulares.

Depresión: Se caracteriza por pérdida de la capacidad de sentir placer, apatía, falta de energía, alteraciones en el sueño y alimentación (ya sea porque come/duerme mucho o poco). Básicamente la persona siente vacío y refiere que las cosas que antes le daban placer ya no la llenan. No hay manera de llenar este vacío.

OCD: Está la creencia que la persona es perfeccionista y le gusta el orden. Aunque ese es un rasgo, no es lo definitorio. Al ser un trastorno psicótico hay una pérdida del contacto de la realidad. Por lo general la persona hace ritos/gestos (llamadas compulsiones) con un fin. La cosa es que el fin no tiene una razón lógica, es decir es un delirio. Por ejemplo: "si no apago la luz al menos 8 veces, se quemará la casa". Está el trastorno de personalidad obsesivo que es lo que se apega más con la creencia del perfeccionista que es en extremo ordenado.

Esquizofrenia: la pérdida de la realidad es mayor. Aquí es donde aparecen las cosas de las películas tipo "A Beautiful Mind". La persona escucha voces, ve cosas, el pensamiento es extraño, tiene ideas extrañas, la psicomotricidad se altera entre otras cosas. Hay muchos tipos de esquizofrenias y cada uno tiene distintos aspectos.

¿Cuál es la manera correcta en la que un psicólogo/psiquiatra debe referirse a sus pacientes cuando estos presentan alguna de estas patologías? ¿Cuál sería el tratamiento y cómo serían las sesiones?

Depende de la postura psicológica o qué corriente adopte el terapeuta. Algunos se refieren al paciente como paciente, otros como cliente. Decirle paciente proviene de la postura médica que es la primera que surgió mientras las otras versiones surgieron como crítica a la visión médica. Una de las diferencias es si la relación terapeuta/paciente es horizontal o más bien vertical.

Con respecto al tratamiento, el OCD y la esquizofrenia no se curan. La persona necesita fármacos para aminorar los síntomas y hacer que el deterioro progresivo de la enfermedad sea más lento. Aquí se trabaja con lo que es la conciencia de enfermedad (que el paciente reconozca qué tiene y cuáles son los síntomas para así distinguir qué es real y qué es producto de su enfermedad) y adherencia al tratamiento (que el paciente tome las pastillas y siga yendo a terapia. En la depresión hay varias posturas, los psiquiatras tienden a recitar fármacos mientras que los psicólogos hacen psicoterapia. Hoy en día se dice que la terapia y el fármaco en conjunto es la mejor opción.

¿Qué medicamentos se utilizan para regular las condiciones de estas patologías?

Los medicamentos varían en función de la patología. Con los psicóticos se maneja los antipsicóticos que mantienen los síntomas al margen o reducen la intensidad de aparición. En cambio con la depresión se usan antidepresivos que básicamente lo que se hace es que la persona pueda sentir placer, y bienestar. Los fármacos por lo general afectan los neurotransmisores ya que en ocasiones éstos (los neurotransmisores) están en disminución o funcionan de manera errática.

¿En qué casos se recomienda el litio y cuál es su función?

El litio ya no se utiliza hoy en día porque tiene muchos efectos adversos pero básicamente se usaba en el trastorno bipolar o maníaco-depresivo. El litio es un

estabilizador del humor y permitía que la persona no cambiara de ambos polos (la manía y la depresión) tan bruscamente; se busca que el humor/afecto de la persona se mantenga estable.

Observando el perfil físico, social y psicológico del personaje Emily, ¿qué concluyes?

Puede ser un OCD de alto funcionamiento antes de que se psicotizara.