

La configuración dramática en *La comunidad de la naranja* de Patricia Romero

César Wilfredo Vera Latorre
Universidad de Lima
Perú

1. Introducción

En las últimas décadas, nuevas voces se han sumado al panorama dramático peruano. Una de ellas es Patricia Romero, quien ganó notoriedad gracias a textos como *Katrina Kunetsova y el clitoris gigante* (Premio Sala de Parto 2013) o *La comunidad de la naranja* (texto estrenado en 2013 y recientemente incorporado al catálogo digital del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral). No se trata, en absoluto, de una teatrera debutante: su trayectoria como actriz, directora y autora dan fe de ello. No obstante, no existen aún estudios académicos –según indicó la propia autora– que aborden su obra y poética.

En tal contexto, el presente artículo busca profundizar en la construcción del texto *La comunidad de la naranja*. ¿Cuál es el centro de su propuesta dramática y los principales mecanismos o estrategias que la sostienen? ¿Cuál es el papel y el desarrollo que se le da al cómico dentro de la obra? Y, finalmente, ¿cómo se relacionan dichos elementos con otras decisiones escriturales como el uso del tiempo y el espacio ficcionales? Estas son las preguntas que guiarán el presente estudio.

Parte del interés que genera el texto radica en que se trata de una creación liminar, a medio camino entre la comedia y el melodrama. Es comprensible que muchos lectores rechacen la calificación de dicho texto como cómico; al respecto, nuestra hipótesis es que *La comunidad de la naranja* se distingue, más que por ser una comedia, por edificarse alrededor de un efecto cómico. Este es un hecho central y será desarrollado a partir de las ideas de Aristóteles, Jean-Marie Thomasseau (traducción de Claudia Braga y Jacqueline Penjon), Robert McKee, Stephen Jeffreys, John Vorhaus, Patrice Pavis, Alonso Alegría, Bertolt Brecht y Peter Brook. Es preciso notar que algunos de los conceptos utilizados son aplicables tanto a la dramaturgia como a la escritura de guiones cinematográficos.

Cabe resaltar finalmente que, cuando se habla de configuración dramaturgica, se entiende más que la simple enumeración de recursos técnicos que se utilizan en una obra. Se trata, más bien, de su uso simultáneo y orquestado; es decir, de cómo se relacionan dichos elementos dentro de una propuesta general y qué efectos producen en el lector/espectador.

2. *Uso del espacio y tiempo ficcionales*

La comunidad de la naranja -en adelante *LCN*- narra la historia de un hombre de cincuenta años¹ (Manolo) que, cierto día, le confiesa a su esposa (Charo) que él es, en realidad, una naranja atrapada en el cuerpo de un humano. A partir de esta revelación, la pareja -un matrimonio limeño, de clase alta, con dos hijos- sufrirá una crisis y deberá tomar una decisión crucial en el futuro inmediato.

Si se analiza el uso del tiempo y el espacio en *LCN*, rápidamente se observa una primera característica: la obra se desarrolla en un mismo lugar -la habitación matrimonial- y consta de una sola escena de largo aliento. No se advierten elipsis, *raccontos*, analepsis o algún otro recurso temporal; es decir, la historia transcurre en tiempo real, también llamado tiempo natural (Alegria, 17) o tiempo continuo. Esta configuración no es casual. Stephen Jeffreys, dramaturgo inglés, ha propuesto un sistema de clasificación de las obras en base a su uso del tiempo y el espacio. Dicho autor propone las siguientes definiciones (la síntesis es nuestra):

Espacio abierto: si la obra transcurre en distintos lugares ficcionales.

Espacio cerrado: si la obra transcurre en un mismo lugar ficcional.

Tiempo abierto: si la obra hace uso de elipsis, cambios de escena, analepsis o cualquier recurso temporal que implique un cambio de “presente”.

Tiempo cerrado: si la obra transcurre de un solo movimiento, en una sola escena, en tiempo continuo o real.

Podrá notarse que, de las definiciones mencionadas, se desprenden cuatro posibles combinaciones. Por ejemplo, pueden existir obras que presenten un esquema Tiempo abierto con Espacio Abierto (como la mayoría de obras shakesperianas o cinematográficas); así como otras que sigan un modelo Tiempo Abierto con Espacio Cerrado (presente en

¹ En la versión publicada en el entro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT, Manolo tiene sesenta años. No obstante, en el libreto original -así como en sus sendos montajes- la edad del personaje era de cincuenta años.

Casa de Muñecas de Ibsen y en numerosas sitcoms televisivas). El total de combinaciones existentes es:

Tiempo Cerrado con Espacio Cerrado - TC EC
Tiempo abierto con Espacio Abierto - TA EA
Tiempo cerrado con Espacio abierto - TC EA
Tiempo Abierto con Espacio Cerrado - TA EC

Del modelo Tiempo cerrado con Espacio abierto no se mencionará más, en este estudio, de que se trata del más improbable y el menos usado de los cuatro. Finalmente, el esquema Tiempo Cerrado Espacio Cerrado - TCEC está presente en obras como *Doce hombres en pugna* de Rose, y es el que emplea *LCN*. Respecto a este modelo, el propio Jeffreys señala:

Plays in closed time and closed place are set in one location and unfold in real time. These are what I call pressure-cooker plays, because time is ticking by, you're stuck in one place and can't escape it. By the end of the play, when time has stopped ticking, you've really reached the climax. These plays are hot plays; they are full of decisions made under pressure. (59)

“Pressure cooker plays” puede traducirse al español como “obras al estilo olla a presión” o, si se nos permite el juego de palabras, “obras a presión”. Se les denomina de esa manera porque, al no incluir saltos temporales, permiten que la tensión dramática se acumule hasta, generalmente, explotar en un potente clímax. Resulta interesante pensar que la metáfora de la olla a presión es compatible con lo que afirma experimentar Manolo, el protagonista de *LCN*: durante toda su vida se ha sentido inadecuado, fuera de sí mismo, y en el presente de la obra no es capaz -ni lo desea- de soportar por más tiempo aquel tormento. Su propia vida es, de alguna manera, una olla a presión.

MANOLO

(...) Charo, el no vivir como una naranja representa un horror para mí. No quiero maldecir sólo porque amaneció y odio empezar el día. No quiero. No. Ya no. Sólo pensar en el ardor de estómago con el que tenía que andar siempre, hace que me quiera ir ahorita. Charo, me la pasaba mareado. Hablaba con alguno de mis gerentes y tenía que agarrarme de algo para no caerme del mareo. De un momento a otro me cagaba, Charo. En plena reunión de directorio tenía que salir corriendo, pálido, para no hacerme la caca en los pantalones. No quería salir de la casa. (...) Me encerraba a llorar en mi oficina. De desesperación. De no saber cómo salir de esa situación. Y ahora que ya no

estoy allí, ahora que sé la razón del problema y tengo la solución, no me puedes pedir que regrese a ese punto. Ya no puedo. (Romero 14)

Es posible afirmar, entonces, que la elección de un modelo Tiempo Cerrado Espacio Cerrado funciona no solo a nivel narrativo (para acumular tensión dramática), sino también a nivel simbólico, como un espejo del mundo interno de los personajes. Evidentemente, las estructuras de tiempo y espacio no determinan en absoluto la naturaleza cómica o trágica de una historia; son más bien herramientas para la dosificación de la tensión, y son por tanto aplicables a cualquier género dramático.

3. *Género y convenciones melodramáticas*

La palabra “melodrama” comenzó a usarse en Italia en el siglo XVII para designar a dramas enteramente cantados. Desde entonces, con algunas variaciones, el término ha servido para referirse a obras cuya principal estrategia consiste en exacerbar las emociones de la audiencia a través de distintos recursos sensoriales y narrativos. Antes que generar reflexión o ser espejo crítico de la realidad, el melodrama busca la fascinación y la creación de ilusiones en el público, a menudo desde una perspectiva moralizadora y catártica. Según Thomasseau -y salvo algunas excepciones-, el melodrama ha existido siempre cerca del gusto popular y se ha debido a este; para ello, se nutre de tópicos, situaciones y personajes estereotípicos. Es quizás por ello que el género ha llegado a conectar tan bien, comercialmente hablando, con las audiencias del cine y la televisión.

Gran parte del actual esquema de la televisión latinoamericana descansa sobre la ganadora fórmula comercial del melodrama. Hay en la programación telenovelas que satisfacen gustos diversos y llenan expectativas de las distintas clases sociales. En todas se manejan y manipulan sentimientos básicos como el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa. (Martín-Barbero 1)

Para Alegría, un melodrama es una ficción cuyo móvil suele ser alguna pasión extrema. En esta cualidad, advierte, coincide con la tragedia, no obstante:

la diferencia principal entre tragedia y melodrama está en tres cosas: en el tono -que en el melodrama es más liviano-, en lo que está en juego -que en el melodrama es de menor importancia- y en la aparición de una fuerza irresistible -como Dios o el Destino, por ejemplo- que interviene directa o indirectamente en el desarrollo de la obra y que en el melodrama no aparece. (Alegría 35)

En *LCN*, el lector asiste a la vívida discusión de una pareja. Presencia su intimidad, no solamente porque la acción se desarrolla en la habitación conyugal -el lugar natural de una pareja-, sino porque los propios personajes se encargan de recordar y ventilar episodios personales y maritales que han vivido durante las últimas décadas. El incidente incitador -el evento “gatillo” que hace que la historia empiece a moverse (McKee, 223)- es la declaración del esposo respecto a que se marchará. Con ello, se abre paso a un sinceramiento mutuo: se revela que él ha tenido otras parejas en los últimos años, que ella lo sabía, que ambos experimentan profundo tedio e insatisfacción, que son en el fondo seres muy inseguros, entre otras cosas. Todo se va enunciando a flor de piel; es decir, se cumple el requisito pasional del melodrama. Asimismo, pueden advertirse acotaciones e imágenes sembradas por la autora para hacer aún más estereotípico o cursi el ambiente, como aquella didascalia que cierra la obra:

Manolo asiente, da media vuelta y sale. Charo se acerca lentamente a mirar hacia la calle por la puerta corrediza. El sol del final del día muere sobre ella. (Romero 36)

En este punto, es imposible obviar otros elementos que, lejos de contribuir a generar un ambiente melodramático, parecen más bien subvertirlo. Quizás si la confesión del esposo hubiese confirmado alguna de las sospechas de su pareja -infidelidad, falta de amor, enfermedad-, el círculo melodramático se hubiese cerrado. Pero la revelación consiste en que él es una naranja, y ello cambia radicalmente el espíritu de la obra y las expectativas del espectador respecto a ella. Se ingresa en un terreno distinto, menos predecible, ciertamente más extraño. Podría interpretarse, incluso, que aquella revelación constituye una parodia de lo que Aristóteles llama *anagnórisis*: el reconocimiento por parte de un personaje de su destino y su rol en el mundo o en la situación particular en la que se encuentra (62). También se usa dicho término para nombrar al acto de reconocimiento de un personaje sobre otro que permanecía desconocido, literal o simbólicamente. En ese sentido, Pavis señala que:

El drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, reconocido la fuerza de su destino o de una ley moral, y su rol en el universo dramático o trágico. (386)

En *LCN*, el protagonista se ha reconocido a sí mismo como una naranja. No cualquiera, por cierto, sino una de especie valenciana, con cáscara lisa y abundante zumo, alargada y exenta de semillas. Si bien dicho reconocimiento ocurre antes del inicio de la

obra, es durante esta que lo anuncia a su pareja, en una suerte de analogía de “salida del closet”. Manolo afirma que ha contactado a gente igual a él y que piensan mudarse todos a una chacra en Chanchamayo... para vivir como naranjas. ¿Se ha entrado definitivamente al terreno de la comedia? ¿Acaso al del absurdo? Lo innegable, en todo caso, es que la autora hace uso de ciertas convenciones melodramáticas para posteriormente trastocarlas. ¿Cómo y con qué efectos? Es preciso preguntarse.

4. *Premisa cómica y efecto de extrañamiento*

En el instante en que Manolo le confiesa a su esposa que él es una naranja, se produce un corto circuito en las expectativas del público lector/espectador de la obra. A partir de ese momento, también, cada personaje asume un objetivo y acción definidos. Él desea que su pareja acepte su marcha, sea que entienda sus razones o las rechace. Por su parte, Charo intenta convencerlo de la locura del proyecto. De modo desconcertante, ella le expresa que habría preferido cualquier otra revelación antes que la versión de la naranja:

CHARO

No puedo aceptarlo. No. De ninguna manera. Dime cualquier cosa. Dime que me estás sacando la vuelta con la tal Tania. Dime que te tengo hartado, que me quieres abandonar. Dime que eres narcotraficante, que asaltas bancos, que eres maricón. Dime cualquier cosa que pueda entender. Dime algo que tenga un mínimo de sentido. (Romero 10)

En dicho parlamento es posible apreciar uno de los aspectos más interesantes del texto: su capacidad de ser “absurdo” e identificable -por tanto, cuerdo- al mismo tiempo. Vorhaus propone dos características del humor que son aplicables para este caso. La primera es la afirmación de que toda comedia alberga un componente de verdad y dolor. Es decir, que el humor funciona porque desvela -sincera- finalmente penas, incomodidades, vergüenzas o frustraciones que resultan identificables para el público. Piénsese en el parlamento de Charo recién citado: como espectadores, resulta ridículo oír que ella preferiría que su esposo sea un narcotraficante o que no la ame. Y, sin embargo, en el mundo real resulta muy común haber sido -o partícipe- de alguna relación en la cual uno o todos los implicados experimentaron estados de negación. Del mismo modo, sentirse inadecuado o guardar un secreto son experiencias muy universales, humanas, reconocibles por el público. Es por ese componente de verdad -que esconde un dolor

reconocible- que la historia no resulta inverosímil ni gratuita, sino que, por el contrario, es capaz de resonar emocionalmente en el receptor. La segunda característica humorística constituye el uso de aquello que Vorhaus denomina premisa cómica:

es el abismo que se abre entre la realidad cómica y la realidad de verdad. Cada vez que una voz, un personaje o un mundo cómico se asoman a las situaciones desde su perspectiva sesgada se abre un abismo entre las realidades. La comedia existe en esa intersección. (45)

Dicho de otro modo: el género cómico aprovecha ampliamente la ruptura de expectativas, el establecimiento de conexiones insólitas entre distintos referentes, y la reinención descontextualizada de palabras, formas, costumbres, imágenes e instituciones. La expectativa inicial es que Manolo le confiese a su esposa que no la ama más y desea divorciarse; en lugar de esto, él afirma ser un cítrico. En esa afirmación se abre un abismo que nos lleva a remirar las relaciones de pareja y la construcción de identidades. Dicho efecto es afín a lo que Brecht denominó *Verfremdungseffekt*, término que ha sido traducido como “alienación”, “extrañamiento” o “distanciamiento”. El extrañamiento busca que se suspenda el compromiso emocional del público y que este asuma una postura crítica, ajena y reflexiva (Alegría 99); Brook señala que la idea de alienación es “una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo” (102).

Debe señalarse que *Verfremdungseffekt* es un concepto que corresponde a una concepción teatral específica y política. En su *Pequeño Órgano para el Teatro*, Brecht explica el rol que, considera, debe tener el teatro en su siglo. En la propuesta del dramaturgo alemán, el extrañamiento aparece como una alternativa frente al tradicional *Einfühlung*, que podría traducirse como “empatía” y que se relaciona con la suspensión de la realidad y la generación de sentimientos en el público. En otras palabras, Brecht no deseaba que el público experimente catarsis en sus obras, sino que, por el contrario, llegue a una reflexión política de la sociedad, a una postura crítica y reflexiva de su época.

Si entonces nos queremos entregar a esta gran pasión de producir, ¿cómo deben quedar en este caso nuestras representaciones de la convivencia humana? ¿Cuál es la postura que nosotros, hijos de una era científica, queremos asumir divertidamente frente a la naturaleza y la sociedad? (Brecht 27)

La propuesta de Brecht incluía el uso de muchos otros recursos que no están presentes en el texto de Romero, algunos de los cuales son propios de la etapa de montaje. No obstante, salvando las distancias de contexto teatral e histórico, el texto de Romero busca, a su manera, que el espectador se extrañe y mire nuevamente lo que acontece ante sí. En su calidad de experimentado consumidor de melodramas y telenovelas en los medios de comunicación, el público se topa en *LCN* con una ficción que rompe sus expectativas y gana, con métodos distintos, su atención. No se está, pues, frente al típico drama amoroso, tampoco ante la clásica *sitcom*. A partir de la revelación del protagonista, resulta inevitable observar la posterior crisis marital con ojos extrañados: las discusiones, los apegos, las inseguridades, las manipulaciones o victimizaciones, el sentido que los personajes le han dado a sus vidas durante décadas. El efecto alienante aleja al público de la catarsis y permite ver con distancia las pasiones. Incluso, permite volver a mirar la noción de éxito que se asume tantas veces de manera normal: él es gerente general de una minera, ella no necesita trabajar, son socios de un club de clase alta. No experimentan, de ningún modo, apuro económico; sin embargo, anhelan libertad y son emocionalmente miserables.

En conclusión, la utilización de una premisa cómica cumple un rol esencial en *La comunidad de la naranja*, al punto de que la obra orbita alrededor de dicha premisa y toma su título de ella. El efecto de extrañamiento nace en el preciso instante de la revelación del protagonista; aunque, como se verá, la obra propone un nuevo giro hacia el final.

5. Posibles interpretaciones del final de la obra

En términos ideológicos, puede resultar tentador, aunque probablemente erróneo, entender *La comunidad de la naranja* como una apología a la noción progresista de que el ser humano es libre de construirse a su manera, con total libertad y con el único límite de su imaginación. Al respecto, otra interpretación es posible: que la obra se ubica en una zona más gris: aquella que no valora positiva ni negativamente la revelación del protagonista, sino que se aprovecha de ella para generar asombro e interés en la narración. Esta segunda interpretación parece ser más coherente con el carácter del texto: la liminalidad de la forma (comedia y melodrama) estaría correspondida con su contenido ideológico.

Mención distinta merece aquella otra revelación -nada menor- que aparece posteriormente, respecto a que el protagonista habría desarrollado una piel de naranja como parte de una metamorfosis progresiva. En una entrevista para el programa Sala de

Parto 2013, organizado por Teatro La Plaza, Romero mencionó que suele incluir un evento mágico o extraordinario en sus obras, atribuyendo tal decisión a la influencia del teatro para niños en su dramaturgia. Tal es una justificación posible, mas no completamente satisfactoria para este análisis.

Es innegable que la visualización de la piel de cáscara funciona a nivel narrativo, pues constituye el argumento definitivo por el que el personaje de Charo termina cediendo ante el propósito de su marido. Este logra su acción a través de la empatía y el miedo que suscita aquella segunda revelación. No obstante, las implicaciones de un hecho mágico en la obra son tan poderosas que es legítimo sentir que el texto no termina por hacerse cargo completamente de ellas. ¿Se trata -es posible preguntarse- de una repetición del efecto de extrañamiento? Esta es una lectura posible. No obstante, resulta pertinente advertir una cuestión final: la presencia de un hecho de tal magnitud, que no tiene explicación aparente, y que sobrepasa emocionalmente a los personajes haciendo que entren en resignación, parece más propia del melodrama y del teatro catártico que de la propuesta liminar y subversiva que se venía construyendo hasta ese momento. Esta es, desde luego, una opinión debatible.

6. Conclusiones

La comunidad de la naranja, sin ser propiamente una comedia, se edifica alrededor del uso de una premisa cómica: el protagonista afirma ser una naranja. A partir de la consiguiente ruptura de expectativas, y de generar un efecto afín al extrañamiento brechtiano, el texto invita al lector/espectador a remirar los temas de la obra: las relaciones de pareja, la construcción de identidad en la sociedad contemporánea, la noción de éxito, entre otros.

El texto recoge elementos y recursos propios del melodrama -tales como los móviles pasionales e imágenes estereotípicas- así como de la comedia, para posteriormente subvertirlos y llevar al espectador a una zona liminar, cómica y trágica al mismo tiempo. Hace lo propio con el concepto aristotélico de la *anagnórisis*: el (auto) reconocimiento del personaje adquiere matices paródicos.

En términos espacio-temporales, *LCN* se caracteriza por utilizar un esquema de tiempo cerrado y espacio cerrado. Es decir, la acción ocurre en un mismo lugar y espacio, sin *elipsis*, *analepsis* ni cambios de escena. Este modelo, denominado “obras estilo olla a

presión” funciona a nivel narrativo y simbólico. Por un lado, permite la acumulación de tensión dramática en la discusión de los personajes; por otro, funciona como un reflejo de cuanto afirma sentir el protagonista.

La comunidad de la naranja podría ser interpretada como una apología hacia la noción contemporánea de la libre construcción identitaria de los seres humanos. Sin embargo, contra dicha postura, puede afirmarse que no se percibe un juicio (positivo ni negativo) evidente desde la autora hacia los personajes, más allá de cierta voluntad lúdica y paródica respecto a los temas abordados. De este modo, la libertad o liminalidad del texto como género -comedia versus drama- encuentra un paralelo en el terreno ideológico.

© César Wilfredo Vera Latorre

Referencias

- Alegría, Alonso. *Manual para escribir teatro y entender una obra dramática*. Vivero de dramaturgia, 2014. Inédito.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción de Santiago Ibáñez Lluch. Editorial Tilde, 1999.
- Attardo, Salvatore, ed. *Encyclopedia of Humor Studies*. SAGE Publications, Inc. 2014. Impreso.
- Brecht, B. *Pequeño Órganon para el Teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. Edición Kindle.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Península, 2001. Impreso.
- Jeffreys, Stephen. *Playwriting: Structure, Character, How and What to Write*. Nick Hern Books, 2019. Libro electrónico.
- Martín-Barbero, J. «Televisión, Melodrama y Vida Cotidiana». *Signo y Pensamiento*, vol. 6, n.º 11, septiembre de 1987, pp. 59 - 72,
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5741>. Web. 13 junio 2021.
- McKee, Robert. *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial. 2009. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós. 1998. Impreso.
- Romero, Patricia. *La Comunidad de la Naranja*. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT. Web. 23 abril 2021.
- Thomasseau, Jean-Marie. *O melodrama* Traducción de Claudia Braga y Jacqueline Penjon. Perspectiva, 2005. Impreso.
- Vorhaus, John. *Cómo orquestar una comedia. Los recursos más serios para crear los gags, monólogos y textos cómicos más desternillantes*. Alba. 2005. Impreso.