

# JUEGOS DE IMAGINACIÓN O LA ERRANCIA DE VOCES FRAGMENTADAS\*

## GAMES OF IMAGINATION OR THE WANDERING OF FRAGMENTED VOICES

Luis Fernando Loaiza Zuluaga\*\*

\*\* Magister en  
Educación. Docente  
Departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Caldas. Manizales,  
Colombia.  
E-mail: luis.loaiza@ucaldas.edu.co

### RESUMEN

El presente artículo pretende mostrar algunas características del texto *Juegos de imaginación* cuyo autor es Felipe Andrés Rendón, obra puesta en escena por el propio Luis Fernando Loaiza Zuluaga y estrenada en el año 2014 con el grupo de teatro Rompecabezas<sup>1</sup> de la ciudad de Manizales (Colombia). El artículo busca promover un diálogo entre la concepción tradicional de *textos para teatro dramático* y la concepción emergente de *textos en tono con el teatro denominado posdramático*, a partir de la metodología de desmontaje de la obra, particularmente poniendo de relieve el proceso de análisis intratextual que se llevó a cabo para dicha puesta en escena, descubriendo los niveles diegéticos del texto desde la perspectiva de la polifonía de voces que emergen en el sujeto fragmentado que deviene sujeto rapsódico.

### PALABRAS CLAVE

Texto, teatro posdramático, sujeto rapsódico, niveles diegéticos, imaginación, voces, fragmentación.

### ABSTRACT

This article aims to show some text features of the *Games of Imagination* play authored by Andres Felipe Rendon, and staged by Luis Fernando Loaiza Zuluaga with the theater group of Manizales (Colombia) "Rompecabezas". The article seeks to promote a dialogue between the traditional conception of *dramatic texts in tune with dramatic theater* and the emerging conception of texts in keeping *with the so called post-dramatic theater*, from a dismantling methodology of the play, particularly highlighting the intratextual analysis process that was conducted for this staging, discovering the diegetic levels of the text from the perspective of polyphony of voices that emerge in the fragmented subject that becomes the rhapsodic subject.

### KEY WORDS

Text, post-dramatic theater, rhapsodic subject, diegetic levels, imagination, voices, fragmentation.

\* Recibido: 30 de mayo de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

<sup>1</sup> Grupo compuesto por: Daniela Arboleda Ríos, Luisa Fernanda Cárdenas, Juliana Pineda Cárdenas, Yulian Andrés Zuluaga, Daniel Alejandro Carvajal, Víctor Alfonso Coronado y Luis Fernando Loaiza.

La aparición de nuevas formas de aproximación al hecho teatral, llamadas posdramáticas (Lehmann, 2013), post-representacionales (Viviescas, 2004), presentativas (Chevallier, 2004, 2010), ha reivindicado la materialidad del hecho escénico como sistema operativo y, muy especialmente, las formas emergentes de creación “dramatúrgica” de orden escrito. La inclusión de todos los elementos que componen el espectáculo en el campo de lo que denominamos “dramaturgia” (García, 1989, p. 204), abrió el paso, paradójicamente, a su posterior distinción, que diferencia al menos dos sentidos (Danan, 2004, p. 35): a) el proceso de creación de las obras en cuanto producciones escritas y b) el proceso del paso al escenario de un texto dramático, es decir, la puesta en escena. Esta distinción implicó, en principio, la desjerarquización del material textual frente a los demás materiales que constituyen la puesta en escena final. De esta forma, el teatro apela a su materialidad escénica y efímera como su condición primordial en cuanto hecho y evento escénico en vivo, convivial (Dubatti, 2007). Para que exista el teatro vivo se requiere, fundamentalmente, de la presencia real del actor y del espectador (Grotowski, 1970; Brook, 1994). A su vez, la producción del texto cobra relativa autonomía (Chevallier, 2010), constituyéndose en una plataforma de potencialidad de la palabra y de sus límites, que rebasa su función mimética, lo que Sanchis (2005) ha denominado *la palabra alterada*.

A través del estudio y constante reflexión sobre la creación textual contemporánea (que además de observar la creación reciente, reorienta la mirada hacia autores

como Müller, Beckett, Pinter, entre otros) se empiezan a configurar categorías de análisis que permiten situar posibles morfologías del texto que emplacen posibles aproximaciones teóricas y prácticas. Chevallier y Mével (2010) creen que la dramaturgia contemporánea se gesta sobre las propias ruinas de nuestro hablar; dentro de ella, la palabra ejerce su fuerza a través de su propia negación (p. 18). Sugieren que en este horizonte de apertura, la dramaturgia se mueve en un amplio abanico de posibilidades cuyos extremos se encuentran en lo que han denominado *Texto fuerte* y *Texto débil*. El primero es un texto que genera el movimiento del y en el espectador a través de recursos de intensificación; de esta forma ancla su recepción, para, posteriormente, permitirle derivar. El segundo es un texto lleno de agujeros, de ahuecamientos, que el espectador llena en libertad; no se trata de provocar un “cierre” gestáltico de la imagen, sino de la generación de condiciones en las que el espectador pueda crear, también, en libertad. Así, fuera de la representación, el texto teatral (sea fuerte, débil, o en cualquiera de los niveles de tensión entre estos dos) no impone nada al espectador, sino que lo invita a lo que él quiera (p. 21).

El texto contemporáneo abandona la burbuja mimética y migra hacia la autorreferencialidad. De acuerdo con Viviescas (2006), el texto para teatro se presenta híbrido, en tanto que no se acoge a un único género literario, pues a través de estabilizaciones provisionales permite que el espectador recorra el texto; a la vez se presenta fragmentado, en tanto que no está condicionado por una unidad racional, promueve aproximaciones

hermenéuticas incompletas. Ahora ni la estructura ni las palabras están al servicio de la anécdota, ni de los personajes; el texto se desplaza de la representación y pone el énfasis en su naturaleza propia, como palabra mostrada, ofrecida, abierta.

La reorientación de la palabra requiere, no obstante, inscribirse en un marco de referencia para desbordarlo (Baumgartel, 2012); de esta forma, el texto ofrece una predominancia del significante sobre el significado y, además, permite al espectador/lector confrontarse con aspectos normalmente no conscientes en su horizonte de expectativas y conseguir mediante esa confrontación una intervención en él (p. 72). El sujeto entonces se confronta con el sistema de mediaciones lingüísticas que regulan su pensamiento y su accionar abriendo grietas en el lenguaje verbal, entrando en un cambio lingüístico activo con el mundo, una vez que sus cimientos epistemológicos han sido sacudidos.

Para Viviescas (2004, pp. 57-59), el individuo ya no es representado por o a través de la palabra, sino que se le sitúa frente a ella, para que la interrogue, la ponga en movimiento y esta a aquel. Sugiere la diferenciación de la dramaturgia del Hacer, dramática y representacional, opuesta a la dramaturgia del Ser, una dramaturgia que recupera su fuerza primigenia, que se dobla y desdobra, una palabra que se pregunta por su propio estatus ontológico. Según él (p. 61), este devenir ágora de la escritura contemporánea, significaría su vinculación con las energías profundas y primarias del teatro, con el teatro como forma arcaica y arquetípica.

Por ello, considera que el sujeto de la forma poética ya no es un personaje en el sentido clásico y moderno; ahora es el “quién” profundo de los individuos en la existencia (Viviescas, 2006).

Hay que señalar que la categoría Teatro Posdramático (Lehmann, 2013) –categoría que aparece en el libro homónimo, originalmente publicado en 1999– ha causado gran revuelo a nivel mundial, permitiendo, de alguna forma, comprender las manifestaciones teatrales recientes desde un nuevo paradigma. Hay que mencionar, en cualquier caso, que, fundamentalmente debido a su tardía traducción al español, algunos ecos del libro de Lehmann fueron concebidos, en algunos sectores de Latinoamérica, como una especie de manual para hacer teatro; no obstante, él mismo ha hecho explícito que su interés no es prescriptivo sino descriptivo. Dicho esto, sabemos que esta categoría ha sido orientada por el propio Lehmann hacia la comprensión del teatro como evento, como materialidad escénica, de forma más o menos exhaustiva, razón por la cual, su exposición de las características textuales de la escritura actual es más bien limitada. Vale la pena resaltar que en Francia hay un movimiento teórico, encabezado por estudiosos como Sarrazac, Danan, Ryangert, entre otros, en búsqueda de conceptos y enfoques que permitan una aproximación más potente hacia la comprensión de la escritura actual. De todas formas, a pesar de ciertas tensiones observables en la mirada alemana y la mirada francesa, cabe decir que el concepto de Teatro Posdramático ya brinda elementos suficientes para continuar con la indagación de aquellas prácticas escriturales que desbordan los enfoques tradicionales.

Por ejemplo, en relación con la posible búsqueda de categorías que permitan la aproximación de nuevas formas textuales, Fernanda del Monte Martínez (2013) expone algunas de las características de lo que denomina los *territorios textuales en tono con el teatro denominado posdramático*. Su punto de partida es que no existe Dramaturgia Posdramática, pues según ella “la característica principal del teatro posdramático es que el texto pierde centralidad, no es la base de la puesta en escena” (p. 4). Es decir que, en caso de que cualquier tipo de escritura o literatura se escriba en tono con cierto tipo de puestas en escena y siga siendo una obra autónoma, habría incongruencia con llamarla escritura o dramaturgia posdramática, dada la no textocentricidad del teatro posdramático. Por eso, para matizar, habla de textos *en tono posdramático*. Del Monte retoma algunas de las características que Lehmann otorga a la puesta, redirigiéndolas al análisis textual: “desdibujamiento de personajes, ruptura con la ficción, fragmentación de las escenas, yuxtaposición de diálogos o de ideas, síntesis o saturación de signos” (p. 19).

Por su parte, el propio Lehmann en 2011, es decir, más de 10 años después de haber publicado su libro más famoso, *Teatro Posdramático*, esboza algunos temas o aspectos que considera importantes para continuar con la teorización del “paradigma” o los “estilos” de lo posdramático. Estos temas son: *los grupos; el diálogo entre el teatro y la sociedad; la danza; el coro; y la narración o los actos de habla* (Lehmann, 2011, pp. 310-320). Nos interesa mencionar las últimas dos temáticas. Sobre el coro, Lehmann nos

recuerda que el coro es una realidad teatral que abre y rompe con el cosmos ficcional del mito o la narración dramática y hace partícipe al público del evento en el aquí y ahora del teatro; razón por la cual, según él, el coro no tuvo acogida en la teoría aristotélica, debido, principalmente, a que desmoronaría la concepción cerrada de la obra dramática: su clausura como obra de arte, su totalidad autosuficiente y su completitud. En relación con la narración, Lehmann destaca que buena parte del teatro actual quiere mostrar en escena cierta conciencia frente a la maravilla del puro acto de hablar; se trataría pues de un *teatro del acto de habla*, convirtiendo al teatro en un espacio de encuentro para el pensamiento y la reflexión, especialmente en el encuentro real de cuerpos en el evento teatral. Así, demuestra que la no textocentricidad posdramática no obliga a la eliminación de la palabra, sino a un proceso de desjerarquización, otorgando a ambos, encuentro físico y encuentro verbal, un estatus teatral: no obstante, para Lehmann es de especial interés el acto de habla en sí y no propiamente la manifestación literaria. Por esta razón, insistimos en que vale la pena revisar el material literario en sí, pues, con Del Monte, consideramos que el marco de referencia Posdramático brinda pistas para descubrir la manifestación textual.

Mi interés, a continuación, será analizar algunos elementos propios de un texto en particular que, en mi opinión, se encuentra *en tono con el teatro denominado Posdramático* pero manteniendo algunas características del Drama tradicional. Se trata de un texto publicado recientemente (2012) en el marco de una pequeña antología de la Clínica Dramatúrgica

2011, coordinada por la Red Nacional de Dramaturgia Colombiana. Se trata de *Juegos de imaginación* (de Felipe Rendón), texto que, a su vez, fue puesto en escena por parte del grupo de teatro Rompecabezas bajo mi dirección escénica. Me limitaré a destacar las particularidades del texto, sin entrar a exponer ninguna cuestión relacionada con la escenificación, pues me interesa fundamentalmente abordar el material textual, literario. De esta forma, propongo cierto proceso de *desmontaje* de la obra, por ahora exclusivamente en cuanto al análisis del texto.

### UNA APROXIMACIÓN A JUEGOS DE IMAGINACIÓN DE FELIPE RENDÓN

Corría el año 2011 cuando Felipe Rendón se comunicó conmigo solicitándome leer un texto suyo llamado *Juegos de imaginación*. Durante buena parte de nuestro tiempo de amistad hemos venido compartiendo algunas de nuestras creaciones y reflexiones para ofrecernos miradas externas. Leí el texto con mucho cuidado para poder enviar los comentarios a Rendón. En todo caso, lo importante fue que quedé prendado del texto: el texto me dijo algo que yo quería decir, aunque no tenía muy claro de qué se trataba. Intentamos, en 2012, llevar a cabo la escenificación del texto; por diversas cuestiones, especialmente por viajes laborales y académicos del equipo de trabajo, no se pudo llevar a cabo. El texto, en su versión final, quedó en mis archivos personales.

En 2013 regresé a Manizales de un viaje de estudios llevado a cabo desde mediados de 2012: mezclaba mis

actividades académicas con asistencia como espectador a obras en las diversas salas de la ciudad. Un amigo se me acercó explicándome algunas ideas sobre un grupo de teatro que estaba emergiendo y que tenía planeado llevar a cabo algunas actividades de entrenamiento con el apoyo de algunas personas de su confianza. Yo propuse hacer teatro: ¿Qué mejor para entrenarse que hacer teatro? Pensé. En fin... lo siguiente que supe fue que estábamos reunidos haciendo la primera lectura de *Juegos de imaginación*. Durante buena parte del proceso creativo nos dimos a la tarea de descubrir el texto, de hacerle *una cirugía a corazón abierto* para tratar de descubrirlo, de comprenderlo, para encontrar las posibles formas de convertirlo en realidad escénica.

### ANÁLISIS DEL TEXTO

*Juegos de imaginación* proviene de la Clínica Dramatúrgica 2011 realizada en la ciudad de Bogotá, actividad coordinada por la Red Nacional de Dramaturgia Colombiana. Rendón y otros cuatro dramaturgos colombianos se dieron encuentro para el desarrollo de un laboratorio de creación:

La cosa funciona más o menos así: se reúne un grupo de dramaturgos con serias intenciones de concebir; se escoge un lugar privado con una habitación generosa en luz, asientos y pasabocas; se cita con una proximidad temporal relativa, a la que los futuros padres-autores llegarán siempre tarde, siempre sudando y siempre con nudos en la garganta por lo que se viene; cada uno de los inquietos padres trae una serie de

borradores de su hijo teatral, con la esperanza de que los demás atribulados asistentes –que a la hora de escuchar transmutan, mágicamente, en especialistas en distintas ramas de la medicina dramática– sean capaces de recibirle, observarle, escucharle con cuidado, destrozarle con cariño y percibir los futuros caminos donde pueda dar sus primeros pasitos. (Leyton, 2012, p. 10)

Todas estas obras tienen en común que, de una forma u otra, construyen “una historia sin trascendencia en la vida de un personaje sin importancia” (Lozano, 2012, p. 13).

Tenemos entonces alguna noción sobre el asunto del texto. Sin embargo, es la forma la que hace vacilar. Al enfrentarse a la lectura de *Juegos de imaginación*, lo primero que cuesta es definir a qué género pertenece, claro, desde el punto de vista de las taxonomías tradicionales. Carlos Enrique Lozano describe con lucidez algunas de las características más generales del texto, las cuales, a mi manera de ver, lo hacen un texto realmente particular. Para Lozano (2012), el texto: “Es una larga reflexión en primera persona, sin acotaciones escénicas, interrumpida por ciertos diálogos empotrados” (p. 14); además, “nos sitúa no sólo dentro de su cabeza sino más bien en el centro mismo del flujo de conciencia del protagonista” (p. 15).

Parece un texto mucho más narrativo que dramático, su estructura y forma corresponden mucho más a la forma escritural de la épica: un personaje parece

narrar, ocasionalmente, emergen algunos diálogos entre los personajes. El texto es también un poco lírico por momentos, propone algunos viajes al interior de los pensamientos y sentimientos de quien habla sobre su universo interior y sobre el universo que le circunda; se trata, pues, de un texto híbrido. Pero aún hay más: se tiene la sensación de que el texto es una confesión del autor, una especie de diario personal, de bitácora, obligada a hiperbolizarse para hacerse literaria; es casi un texto documental del diario vivir del autor. Da la impresión de que se nos quiere contar el diario vivir de un joven en la gran ciudad; fundamentalmente, los periplos de su trayecto en el transporte público masivo de la capital colombiana, el famoso Transmilenio; el texto inicia de la siguiente forma:

¡Una fila de mierda!  
Ahora, ya no vale la pena correr.  
Ya no vale la pena...  
De nuevo la ciudad.  
De nuevo el día, con sol tiznado  
y medio pintado de luz. (Rendón,  
2012, p. 139)<sup>1</sup>

Esa fila podría ser cualquiera de las horribles filas que nuestra burocracia nos brinda. Sin embargo, algunas pistas nos da el autor:

Rojo carmín, con sillas en primera  
clase y almas penantes colgadas  
de un tubo...  
... ventanas empañadas por el  
sudor de los axilas excitadas...  
¡Mil piernas se convulsionan en el  
piso polvoriento!  
Me sacuden...  
... me envuelven.

<sup>1</sup> En adelante, me tomo la licencia de citar exclusivamente la página cuando se trate de *Juegos de imaginación*.

Una fruta en licuadora, mezclada para entrar, de izquierda a derecha, de un lado al otro. (p. 140)

Aceptemos que podría ser cualquier transporte del mundo. Por ahora, habrá que utilizar elementos extratextuales para configurar el contenedor: Felipe Rendón estudió Artes Escénicas en Manizales, su ciudad natal, y se radicó en Bogotá desde 2008; vemos en la breve reseña que se le dedica en el libro:

Al terminar la carrera y decidido a huir de Manizales, gana una beca del Ministerio de Cultura que lo conduciría al Teatro La Candelaria, donde pasaría dos años haciendo “stage” y actuando papeles secundarios en las obras del grupo [...]. De este desertaría melancólicamente para estudiar la maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional. (En Rendón, 2012, p. 135)

Entendiendo que el autor se mueve en el contexto bogotano y bajo la descripción hiperbólica del contexto del transporte público, es inevitable pensar en el Transmilenio. Y esto hace de la obra convertirse en profética: escrita en 2011, cuando el Transmilenio aún parecía ser la solución a los problemas de transporte en Bogotá, hoy vemos el caos que se ha creado. Como decíamos, Rendón nos sigue describiendo el transporte:

De nuevo el ruido ensordecedor...  
De nuevo el portal de las tinieblas que se abre...  
Gente que sale, gente que entra.  
Gente con los rostros pálidos y las miradas inexpresivas. (p. 156)

Hemos definido nuestro contenedor: el transporte público masivo de Bogotá. Este elemento nos dará bases para la construcción de la puesta en escena, en la cual, después de clarificar la particularidad del cronotopo propuesto por el autor, identificaremos su universalidad. Con esto quiero decir que, en apariencia, la obra es una crítica sobre el transporte público de Bogotá; pero en el fondo no es así: la obra utiliza el transporte público como pretexto para presentarnos algo mucho más profundo: la perversión del lenguaje como síntoma de la condición humana. Hemos de decir entonces que esta perversión se presenta en un personaje que narra su vivencia diaria en primera persona y en presente indicativo buena parte del tiempo; aunque se trata de su diario vivir, nos presenta un día específico, en su recorrido por la ciudad, en medio del transporte público. En medio de este viaje, nuestro personaje piensa, imagina y se relaciona con otros personajes. Este personaje, este “Hombre que piensa e imagina” (p. 3), recrimina su vida y la de los demás; e imagina, inventando las vidas de quienes le rodean: tres mujeres con características muy diversas: “mujer gorda; ella; y mujer con el niño y/o esposa de Roberto” (p. 3)<sup>2</sup>. Esta relación emprendida por el *Hombre que piensa e imagina* (en adelante lo llamaremos *Hombre*) y los demás personajes solo será comprensible cuando se tiene en cuenta los niveles diegéticos de la obra. Adelantemos una hipótesis: lo que configura a estas mujeres como personajes es la visión que el *Hombre* tiene de ellas y no solo lo que ellas dicen y hacen en la realidad presente del transporte público.

<sup>2</sup> Así las denomina en la lista de *Dramatis Personae*; nótese la ausencia de nombres de las mujeres o de algún tipo de enunciación de su identidad particular.

## De los niveles diegéticos

En mi opinión, Rendón nos presenta un texto con cuatro niveles diegéticos: de pensamiento descriptivo, de recriminación, de imaginación y de interacción dialógica.

### a) Nivel intradiegético o de pensamiento descriptivo:

El *Hombre* nos presenta la realidad más o menos objetiva de lo que sucede a su alrededor: “El reloj marca las 7:30 a. m., y la lata de la pulsera se me funde en la muñeca de la mano derecha” (p. 141).

El *Hombre* ha subido al bus y es aprisionado por sus puertas, las cuales lo lastiman. Ya se encuentra en el bus; está dentro. Ha diferenciado el espacio exterior del interior, nos ha puesto un límite: un bus lleno de gente.

Corro, pero la inercia me devuelve un paso atrás cada vez que avanzo dos. Un joven me viene pisando los talones, mientras el conductor da vuelta a en una curva y mi cuerpo choca con las estatuas. La meta: alcanzo una silla en el rincón más apartado de las llamas. (p. 141)

El *Hombre* ha recorrido el bus en medio de la inercia y la muchedumbre y logra instalarse en una silla: uno de los elementos principales del transporte público: diferencia a aquellos que van con una mediana comodidad de aquellos que van completamente incómodos. Una mujer, la *Mujer gorda*, quien se encuentra sentada a su lado, intenta socorrerlo. Él quiere evitar a toda costa cualquier tipo

de contacto, pero no puede: “Recojo mi rostro y lo relajo un poco para parecer amable, con una leve imitación de cortesía que espero me quede bien...” (p. 142).

La mujer intenta mantener contacto con él y, en medio de conversaciones anodinas, el *Hombre* se encuentra en la contradicción entre pensar en la molestia que le causa y mantener la cortesía con la *Mujer gorda*: “Evadirla con un pretexto disimulado, sin estallar, sin hacerla sentir mal, ¿pero a mí qué me importa hacerla sentir mal?!” (p. 145).

Más adelante, una joven, *Ella*, se sube al bus:

La entrada triunfante de una deidad urbana con cabello azabache.  
Ojos de mar...  
Un pedazo del edén puesto al alcance de este obediente pecador... (p. 146)

El *Hombre* se empieza a obsesionar con *Ella* y no deja de observarla y escucharla, mientras la *Mujer gorda* intenta mantener una conversación con él. El bus frena y el hombre se va encima de la joven:

Me caigo, me caigo... y por instinto de supervivencia mis manos sienten el apoyo perfecto... La retirada es inmediata, una fuerte contracción que me eleva el calor.  
Mis manos han tocado el altar prohibido.  
¡Me consumo por dentro! (p. 147-148)

La joven descarga su ira contra él y él, aunque se sabe culpable, intenta mostrarse

inocencia. El *Hombre* empieza a imaginar la vida de *Ella*, pero la *Mujer gorda* sigue interrumpiéndolo: “Intento ser amable y brindar un poco de confianza a la gente pero siempre quieren devorarme toda la mano” (p. 152).

Más adelante una nueva mujer, la *Mujer con el niño*, entra al bus casi quedando atrapada por las puertas. Pide que le brinden una silla con ayuda de otras voces. Finalmente, el *Hombre* termina por ceder su silla a regañadientes. Empieza a sentir incomodidad por la presencia de la *Mujer con el niño* y la incorpora en algunas de sus imaginaciones. Finalmente, luego de su viaje imaginativo, regresa a la realidad del transporte:

¡El ruido ensordecedor!  
Ambas mujeres se alejan entre el tumulto.  
La puerta se cierra.  
El aire se aplaca.  
Ya no hay veneno, ya no hay zozobra.  
Ahora, por fin, podré descansar tranquilo, a su lado...  
¿Ahora?... (p. 170)

También la joven se irá para, finalmente, dejar al *Hombre* en medio de su soledad en el transporte. Lo que tanto le molestaba de la muchedumbre, resultó siendo lo que le brindó los elementos para viajar en su propia imaginación y salir de la realidad cotidiana para, finalmente, volver a ella:

Las luces se han apagado,  
entramos en un túnel y el altavoz emite con vocalización gangosa:  
—Destino final... (p. 172)

Tenemos por tanto un personaje escindido en sus múltiples voces interiores, pero que logra controlarlas a través de la descripción de la realidad. Esta descripción es interna, es pensamiento puro. Es la transformación de la realidad en lenguaje, en voz interior... ¿o al contrario? Será mejor la creación de un mundo a partir del pensamiento. Tengamos entonces en cuenta que el pensamiento del autor se convierte en voz interior, pero expresada. Expresada en el texto, de momento. El pensamiento, la pura descripción de la realidad, se transforma en palabra teatralizable. Ya no es el autor quien cuenta, sino un *Hombre que piensa e imagina*; la realidad personal del autor se ha convertido en la ficción del personaje. El viaje del pensamiento del autor al pensamiento del personaje en el papel convierte lo que era voz interior en voz exteriorizada, plasmada, literaria. Esa palabra plasmada en el papel ahora invoca un pensamiento, pero es un pensamiento otro: el pensamiento del personaje teatral que a la vez es sujeto rapsódico.

b) Nivel extradiegético o de recriminación:

Hemos visto, en el anterior nivel, básicamente el argumento de la realidad cotidiana del transporte público. Si esta es la fábula, baste decir que, en efecto, es realmente anodina. Su pensamiento descriptivo se ve interferido una y otra vez por una voz agresiva que critica la realidad de forma constante, impidiendo el control del *Hombre* frente a su realidad. En el texto, en el plano formal de la escritura, no existe ninguna diferenciación entre una voz y otra, pero la podemos ver por la intención que emana de sus palabras:

De nuevo las personas que se refugian en las noches, en cloacas de casas que huelen a estiércol y carroña.

Casas, guarida de ratas.

Salen esta mañana para engendrar el ambiente de inmundicia, con sus alientos llenos de miseria e infección.

Todos ellos, ahí, parados frente a mí. Marionetas tiesas. Escombros de lo que puede quedar de vida. (p. 139)

Esta voz corroe la realidad. Se nos presenta en el mismo plano del pensamiento, pero esta vez se trata de una voz destructiva, crítica, llena de lamentos y de arengas en contra de la vida cotidiana:

Animales.

Animales, todos. (p. 140)

Nuestro *Hombre* narra la realidad a la vez que la intenta destruir en su propio pensamiento. Fundamentalmente, esta voz permite diferenciar al *Hombre* de los demás seres que transitan la realidad del transporte público. Lo ubica en una distancia frente al otro, en un "como si yo no fuera un humano que está en el transporte público"; "como si yo fuera diferente a ustedes". Este mecanismo permite que el *Hombre* se particularice por mostrarse distanciado de la masa que llamamos comunidad.

La lucha se nos presenta particularizada entre el *Hombre* y la *Mujer gorda*: es decir, la mujer representa a la comunidad, a los demás, mientras el *Hombre* y sus voces representan al *yo fragmentado*. En el momento del accidente con el reloj y una vez que la mujer intenta ayudarlo, él se descarga contra ella en su pensamiento:

Lo dicho, el marido no se la aguanta. No tiene hijos, el perro se murió, la empleada lo hace todo...

Desocupada, desocupada...

¡Pensionada de mierda! (p. 143)

La contradicción entre la cortesía exterior y su pensamiento se ve incrementada por esta voz que quiere destruir todo a su paso. Es una voz que quiere salir, pero que el *Hombre* intenta controlar: es una lucha consigo mismo estimulada por la presencia de la mujer. Mientras la mujer mantiene la intención de conocerlo y compartir el trayecto con él en medio de conversaciones anodinas e inofensivas, la voz interior descarga su furia contra ella: "¿No se ha dado cuenta de que ni nos conocemos y ya hasta sé que tiene un síndrome de juventud que le queda grande, y que además es gorda, fea y tiene arrugas que le llegan hasta los pies?" (p. 144).

La réplica que mejor nos muestra esta lucha se encuentra casi en la mitad de la obra: ya ha entrado *Ella* y el *Hombre* se imagina su vida, está prendado de ella, mientras la *Mujer gorda* insiste en conversar con él. Es él mismo quien tiene que controlar sus intenciones:

Un golpe...

Un golpe contundente que podría tomarse por un accidente...

De repente mi mano podría refugiarse en su mentón, en un movimiento brusco de... un movimiento certero...

... es una mujer... ¡No! (p. 152)

Y ante la insistencia de la *Mujer gorda*, el *Hombre* llega al más bajo de los instintos:

La insistencia...  
Soy yo, tal vez, el que quiere matarla.  
A usted, sí, a usted... (p. 156)

A punto de matarla, su atención es desviada: ha entrado la *Mujer con el niño* en brazos quien ahora se convierte en la diana de su flecha asesina:

Ya conozco cómo saben manipular la mente y las emociones de estos débiles sin carácter.  
¡El niño! ¡El niño! ¡Pobrecita la señora que va con el niño!  
¡Embusteras profesionales! (p. 158)

Ahora sí sé a quién quiero matar.  
¡Otra vez el pensamiento! Otra vez el cuchillo, los golpes, los lamentos...  
No lo quiero hacer.  
Es una pobre mujer que no sabe lo que dice, que no tiene un solo sentido de la inteligencia.  
Inconsciente...  
... perversa. (p. 160)

Nuevamente la lucha interior se enfatiza. Cualquier persona (mujer) que aparece en medio de sus intereses, toda persona que obstaculiza su imaginación es objetivo de este asesino en potencia. Esa voz asesina que se sublima con palabras de destrucción. Esta voz, además de ser controlada por el pensamiento descriptivo, alcanza a ser desviada por el pensamiento imaginativo: gracias a la imaginación del *Hombre*, en su pensamiento, alcanza algún tipo de bálsamo que impida la salida del asesino. Al final del texto, la voz destructiva es acallada por la imaginación y la realidad. Finalmente, es una voz que se destruye a sí misma en una lucha por subvertir el

orden en la mente del *Hombre*. Esta voz nos muestra al hombre escindido, roto por sus propios pensamientos, los cuales no pueden ser acallados conscientemente y que solo por sutiles desviaciones logra adormecer. Gracias a la imaginación esta desviación es eficaz.

c) Nivel metadieético o de imaginación:

Desde el inicio del texto se nos ha presentado una tercera voz que lleva al *Hombre* a perderse en su pensamiento y a desviarse de la destrucción. Esta voz es sutil al principio, pero al final del texto llevará a costas la resolución del viaje; no del trayecto en el transporte, sino de este viaje al interior del pensamiento, este otro-viaje. La voz imaginativa, en el principio de la obra, nos muestra al *Hombre* intentando salir de la realidad cotidiana.

En alguna mañana como esta debería caer una tormenta de excrementos, que desfigure el rostro colectivo y deje ciega toda la multitud...

[...]

Toneladas de mierda caerían y yo sería el único ser abrigado por la pulcritud, por la virginalidad del aire puro, por la libertad de contener mi propio suspiro.

¿Algo podría ser mejor...? (p. 139)

Posteriormente, en su encuentro con la *Mujer gorda*, el *Hombre* vuelve a ser hablado por la voz de su imaginación, la cual le ofrece nuevas salidas al orden establecido de su realidad cotidiana:

¿Y si me sacrifico?  
Serían un par de años y podría

disfrutar de su pensión, qué tal, a los treinta años y sin tener que trabajar. La gloria, un sueño hecho realidad. (p. 144)

Cuando aparece *Ella* vuelve a imaginar:

La imagino imaginándome, mirándome y que las personas no existen aquí...

Estamos los dos solos, sin la vieja esponjosa, sin el gordo que insiste en mirarme, sin los frenos en seco, sin la sangre en mi mano, sin nadie.

Ahora, Roberto.

Ese Roberto que ella quiere, ese Roberto que le obsesiona.

Imagino que me quiere mirar, imagino su boca en la mía, mi mano en su vientre y los secretos al oído...

Imagino la casa y la habitación donde hacemos el amor...

Imagino, imagino... (p. 149)

Su imaginación lo saca de la realidad pero la voz de la *Mujer gorda* lo hace retornar. El *Hombre* se encuentra escindido entre su sufrimiento por la vida de su realidad cotidiana y el goce que le produce inventar la vida de *Ella*. Posteriormente, en la entrada de la *Mujer con el niño* en brazos, la voz imaginativa se hará mucho más potente:

Todo está oscuro, pasamos por un túnel.

Es casi la media noche.

Un expreso, el último.

Ella está sola, va sentada en un asiento delantero. Yo voy más atrás. (p. 161)

El *Hombre* encuentra una mezcla entre su voz imaginativa y la voz de recriminación.

Esta vez, utiliza la imaginación para destruir, en medio del placer de la invención, la vida de aquellas mujeres. Ha llegado al límite de cruzar sus vidas en una hipótesis casi predecible: *Ella* y la *Mujer con el niño* en brazos, comparten un mismo hombre. El propio *Hombre* se percata de la posibilidad de manipular sus vidas a su antojo. Así, la voz imaginativa del *Hombre* se apodera de la obra, llevándonos a un segundo nivel de ficción, una ficción dentro de la ficción: la representación de un hombre que viaja en un bus es atravesada por la voz de su imaginación, la cual nos permite entrar en su mente, en su pensamientos, en sus propias pasiones, inventando nuevas historias a su antojo.

d) Nivel metaléptico o de conversación:

El *Hombre* establece conversaciones con algunas voces pertenecientes a la realidad cotidiana: algunas personas que hacen fila para tomar el transporte o, brevemente, con algunas personas que viajan en su mismo bus. Sin embargo, las conversaciones devienen dramáticas en su relación con las tres mujeres. Particularmente, con la *Mujer gorda*, quien, de alguna forma, cumple la función de mantenerlo atado a la realidad cotidiana:

—... sin afanes, porque, como dicen por ahí: de los afanes no queda sino el cansancio. Correr y correr para llegar cansado, pegajoso y de mal humor.

—¿A qué hora entra a trabajar?

—La pensión, papito. Con los años uno se da el derecho de no hacer nada.

—Para mí sería la muerte.

—¡Qué inocente es! ¿Tendrá 25 por ahí?

—26. (pp. 142-143)

El *Hombre* entra en cierto conflicto interno, dado que, por un lado, quiere evitar contacto con las demás personas y, por otro, quiere imaginar. Pero esta mujer insiste en mantener un diálogo con él. Observamos cómo las voces indican al *Hombre* las formas de evitar contacto, mientras que él, a su vez, a través del diálogo, es incapaz de expresar lo que siente, piensa e imagina. En otra dirección del análisis, hay que observar cómo la notación dramática está eliminada en el sentido de otorgar nombres a los personajes; solo un guión separa las réplicas, pero los diálogos están lo suficientemente elaborados como para que el lector pueda intuir quién es el sujeto enunciante; en todo caso, vale la pena demostrar que [contrario de lo que bien intuía Yorio (2012, p. 12), quien considera que en la dramaturgia contemporánea podemos encontrarnos con *Voces con nombre*] Rendón, al estilo de Sarah Kane, nos presenta voces sin nombre.

En cualquier caso, estos diálogos, próximos a los diálogos que se encuentran insertados en las novelas o los cuentos, mantienen a la palabra y a la acción confrontadas entre dos sujetos; al menos en cuanto el *Hombre* dialoga con las mujeres, mostrándonos su lucha con la cotidianidad. Observemos lo que ocurre en el momento en el que el *Hombre*, dejándose llevar por su imaginación, termina rozando físicamente con *Ella*:

—¡Cuidado! Espera, Roberto, que un estúpido está encima de mí... ¡Atrevido!, ¿es necesario aprovechar la confusión? Se equivoca conmigo, ¡depravado!  
—Fue sin querer, disculpe. Fue el freno, aquí todos vamos hacia

adelante... De verdad, qué pena si la lastimé... ¿Necesita algo?  
—¡Quítese ya!, no necesito nada...  
(p. 148)

Esta vez, es *Ella* quien le muestra al *Hombre* la imposibilidad de cumplir sus deseos en la realidad cotidiana; *Ella* se convierte en su obstáculo. Los diálogos propuestos en el texto contienen pequeños conflictos que son exacerbados y convertidos en grandes acciones, que hacen que la realidad empuje al *Hombre*, inevitablemente, al universo de la imaginación. Allí, en la imaginación, el *Hombre* crea nuevos diálogos imaginativos en un nivel mixto, un nivel de imaginación dialógica: se trata de personajes inventados por él mismo, dando su propia voz a los demás personajes, tanto a las mujeres que imagina, como a los hombres que las rodean, esos hombres que pueden cumplir lo que él, en la realidad cotidiana, no puede. Crea al amante de *Ella*:

—Me tengo que ir.  
—¿Tan rápido?  
—Sí. Rápido. Me tengo que ir.  
—Nos podemos ver mañana y caminar, hablar, comer algo, reírnos...  
—Ya nos hemos reído.  
—Tú te has reído.  
—Pensé que te reías... ¿Hablar? Yo te hablo con mis manos, con mis caricias. (p. 151)

Y crea a su padre:

—La comida ya está fría.  
—Estoy cansada.  
—¿Cuándo vas a...?  
—No tengo nada que comprender...  
—Mírame.

- ¿Qué quieres?
- Que me mires.
- No quiero.
- Te conozco.
- Y yo a ti. (p. 154)

Finalmente, el texto, en medio de la imaginación, crea nuevas narraciones y diálogos inventados a través de los cuales el *Hombre* guía a los personajes a una catástrofe imaginada, una catástrofe en la cual todos los personajes imaginados se relacionan y se aproximan a su destrucción. Nuevamente, son también los diálogos cotidianos los que lo obligan a aterrizar de nuevo en la realidad cotidiana:

Entonces... saco el cuchillo y me acerco muy lentamente hacia su cuello.  
Ella grita, pero no se escucha...  
... ¡grita!, con un silencio que la ahoga, con una explosión de miedo en sus entrañas.  
Tomo impulso...  
— Ofrezco disculpas si los hice sentir mal. No es culpa de nadie, lo sé. He tenido un mal día...  
— Apenas comienza.  
— ¿Se alcanza a imaginar por lo que me ha tocado pasar esta mañana?, todas las mañanas... (p. 161)

Roberto, que intenta acechar a su presa; y ella, desnuda con toda la luz de la ventana.  
Afuera el hombre con la pistola frente a la puerta, y la mujer a un lado petrificada.  
Mi mente está estremecida, conteniendo el calambre del siniestro, con el tiempo evaporado, con la perpetuidad del placer y de la ansiedad...  
La pierna del hombre se levanta y

- da contra la puerta.
- Un estruendo espantoso que revienta toda la ciudad, a todos los que estamos a su lado.
- El llanto del niño se escucha en todo el bus...
- ¿Qué pasó, mi amor?
- ¿Tuvo una pesadilla el niño?
- ¿En dónde vamos?
- ¡Ya casi me tengo que bajar!
- Tranquilo, nené, aquí esta mamá. ¿Dónde se baja?
- En la próxima. (p. 170)

Es un tejido, un conjunto de *diálogos y narraciones que hilvanan las formas poéticas*, como diría Sarrazac (2013, p. 20): “El rapsoda se convierte entonces en un hilvanador-deshilvanador. Un nuevo reparto de voces se instaura donde la voz y el gesto del rapsoda se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes”. El texto de Rendón no alcanza a abrirse tanto como otros textos contemporáneos mucho más radicales que impiden cualquier lectura en términos de significado, pero tampoco se acomoda completamente a las estructuras tradicionales de la escritura dramática. El texto viaja entre formas tradicionales y nuevas formas de escritura para teatro: parece que se encuentra en un intersticio entre elementos *del texto para teatro dramático* y elementos *del texto en tono con el teatro posdramático*.

## DISCUSIÓN

Partimos de la idea de que *Juegos de imaginación* es un texto que ofrece búsquedas en torno a nuevas formas de escritura para teatro. Estas formas, incluso, son manifestadas en la configuración visual del texto impreso: frases cortas,

puntos aparte, diálogos yuxtapuestos, eliminación de didascalias y notaciones dramáticas. Sin embargo, hay que decir que el texto mantiene varias características del universo cerrado que ofrece el teatro dramático: existe una fábula; un inicio, un medio y un fin; algunos conflictos más o menos intensos; una situación externa (el trayecto en el transporte público) y una situación interna (un hombre que piensa e imagina); y algunos personajes configurados por la relación entre su realidad externa y la imaginación del *Hombre*. El *Hombre*, además, funge como arte y parte de la acción, en la medida en que participa de los eventos que ocurren dentro del transporte público. Sin embargo, cumple otras dos funciones importantes, a mi manera de ver: narra y describe los eventos y su propio pensamiento; y, además, construye un nuevo mundo de ficción a través de su imaginación. Este personaje, al verse dislocado por sus propias voces internas, abre agujeros por los cuales el lector o el espectador pueden entrar para inventar a su vez una realidad intangible, imaginada y que provoca en ellos mismos la pregunta por sus propias perversiones. El personaje les habla directamente, el autor habla indirectamente: en cierto sentido, da la sensación de que es él mismo hablando por los personajes masculinos en los diálogos. Nuestro autor también parece vertido en la realidad desde los personajes masculinos en una crisis en su encuentro con los personajes femeninos, en una especie de confesión.

De lo anterior, podemos proponer algunas ideas relacionadas con los elementos que *Juegos de imaginación* brinda para poner en diálogo nociones dramáticas con nociones

posdramáticas a nivel textual, a nivel de escritura para teatro:

1) En primer lugar, vale la pena señalar que el texto se despliega en lo que podríamos denominar una acción interna: nos encontramos en el centro del pensamiento de un sujeto. Un lugar en el que ocurre todo y a la vez no ocurre nada. El flujo de voces que todos los seres humanos tenemos en nuestra mente es concentrado por el autor para dar vida a una realidad otra, a una invención: las voces que acallamos son liberadas en el texto literario y allí encuentran su sublimación; estas voces devienen poéticas.

2) El texto nos muestra un sujeto que narra e imagina a la vez, que es testigo de sí mismo y de su pensamiento. Se trata de un personaje escindido en dos planos: primero, escindido y fragmentado en múltiples voces, en una polifonía de voces; segundo, escindido entre dos tipos de testimonio, como los denominaría Sarrazac (2011, pp. 29-48) a propósito de la escritura contemporánea: *proceso* y *pasión*. *Proceso*, de corte brechtiano, en el sentido de que encuentra en la forma narrativa un mecanismo para ser construido; esta narración pone de relieve el contexto particular en el que el *Hombre* se desenvuelve y puede desplazarse al lugar del lenguaje para distanciarse de la realidad. *Pasión*, de corte artaudiano, en el sentido de que el *Hombre* se presenta testigo de su propia acción, inmiscuido en ella, entregado a ella, para ser instrumento del despliegue y el flujo propio de la palabra poética. El personaje deviene sujeto rapsódico.

3) *Juegos de imaginación* cumple con algunas características de la dramaturgia

en tono con el teatro posdramático, a saber: a) Fragmentación: el *Hombre* se encuentra escindido entre la realidad y la imaginación; se encuentra fragmentado en una polifonía de voces a la vez que fragmenta a los demás personajes otorgándoles una voz otra, una voz que no les corresponde, dándoles vida en su imaginación; las voces polifónicas se encuentran entremezcladas a lo largo del texto, haciendo, en cierto sentido, dificultosa la lectura y el reconocimiento inmediato de las voces: hace falta entrar en diálogo con el texto para poder reconocer las voces que van resonando en el texto. b) Hibridación: el texto utiliza relaciones múltiples entre narrativa, lírica y dramática; juega con las posibilidades del lenguaje poético en general para configurar una especie de diario ficcional de forma cercana a una escritura documental. c) Yuxtaposición: tanto las voces como los “géneros” emergen en yuxtaposiciones aparentemente arbitrarias, pero que, a mi modo de ver, abren aristas al texto para que configure diversas modalidades de manifestación del lenguaje: a nivel de narración, pensamiento, de imaginación o de diálogo. No obstante, todas estas características están aglutinadas por la fábula: aunque la historia quiera ser anodina, existe una concatenación de acontecimientos dirigidos hacia un clímax en la imaginación del *Hombre*. Se mantiene la acción dramática, los personajes, las situaciones y los conflictos, aunque todos ellos emerjan escindidos entre realidad cotidiana e imaginación.

4) *Juegos de imaginación*: este título no solo nos muestra la síntesis de lo que la obra nos ofrece, sino que, además, muestra todo un mecanismo de creación; nos muestra la

propuesta estética e ideológica del autor. Si Sarrazac (2011) habla de los *Juegos de sueño*, para denominar buena parte de la dramaturgia post-Strindberg, y que recoge las características de los sueños humanos para devenir lenguaje poético, nos parece que *Juegos de imaginación* nos propone un proyecto escritural que también se constituye en una forma de rodear la fábula. Los *juegos de sueño* articulan en una estructura dramática todo el material caótico del subconsciente humano; creo que *Juegos de imaginación* libera el caos del pensamiento, abre paso a las voces acalladas por eso que denominamos conciencia. Así, la propuesta de Rendón, en mi opinión, no se agota en una premisa para la escritura de determinado texto sino que recoge buena parte del malestar lingüístico de la humanidad contemporánea. La imaginación aparece como salida a la cotidianidad: dejar hablar a las voces internas, a nuestra polifonía interior, que pretende trastocar la realidad pero que materialmente no lo puede, se constituye en una forma para crear nuevas realidades. No se ha liberado la imaginación de un personaje, se ha liberado la imaginación del autor quien utiliza la ficción como lugar de confesión, para abrir grutas a la realidad, para hablar de lo que nos hacen callar. Veo en *Juegos de imaginación* una apología al acto de habla de las voces sin nombre, de las voces inenunciadas.

## REFERENCIAS

Baumgartel, S. (2012). El sujeto de la lengua sujeto a la lengua. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 25. Recuperado de <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1305&context=teatro>

- Brook, P. (1994). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Chevallier, J.-F. (2004). Introducción: Hacia un teatro del presentar. En *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.
- Chevallier, J.-F. (2010). *El teatro hoy: una tipología posible*. México: Paso de Gato.
- Chevallier, J.-F., & Mével, M. (2010). Texto fuerte/Texto débil. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 4, 16-28.
- Danan, J. (2004) ¿Fin de la dramaturgia? En *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.
- Del Monte, F. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía de Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro I*. Bogotá: La Candelaria.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Lehmann, H.-T. (2011). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Cendeac.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Leyton, E. (2012). Prólogo: Escribir a diez manos. En *Cinco obras sin importancia. Clínica dramática 2011*. Pereira: Asociación Cultural y Teatral El Paso.
- Lozano, C.E. (2012). Prólogo: Cinco maneras de subvertir lo anodino. En *Cinco obras sin importancia. Clínica dramática 2011*. Pereira: Asociación Cultural y Teatral El Paso.
- Rendón, F.A. (2012). Juegos de imaginación. En *Cinco obras sin importancia. Clínica dramática 2011*. Pereira: Asociación Cultural y Teatral El Paso.
- Sanchis, J. (2005). La palabra alterada. *Cuadernos de Picadero*, 7, 25-29.
- Sarrazac, J.-P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Toma.
- Sarrazac, J.-P. (2013). Reparto de voces. En *Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato.
- Viviescas, V. (2004). Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral contemporánea. En *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.
- Viviescas, V. (2006). Dramaturgia colombiana: el hombre roto. *Revista Virtual Conjunto*, 141. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>
- Yorio, E. (2012). Al respecto de los dramatis personae. *Revista Micra*, 7, 11-12.