

Escuela de Teatro



UNIVERSIDAD
Finis Terrae
VINCE IN BONO MALUM

EDITORIAL

PRESENTACIÓN Teresina Bueno

PERSONAJES DEL TEATRO

A EMILIO CARBALLIDO

Alejandra Gutiérrez

MAESTRO DE MAESTROS. ENTREVISTA A HÉCTOR MENDOZA

Teresina Bueno

ALEJANDRO CALVA, UN ACTOR VERSÁTIL CON UNA TRAYECTORIA ECLÉCTICA

Inés M. Saavedra.

PEDAGOGÍA TEATRAL

DIRECCIÓN ESCÉNICA, ARTE, PALABRA Y VERDAD

Ignacio Flores de la Lama

BIENVENIDA PALABRA... DE REGRESO A CASA

Luisa Huertas

PEDAGOGÍA ACTORAL EN MÉXICO, UNA VISIÓN DESDE EL CONTEXTO LABORAL

Teresina Bueno

DRAMATURGIA

LA DRAMATURGIA MEXICANA EN TRES TIEMPOS (1950-1990)

Jaime Chabaud

EL METABOLISMO DE LA DRAMATURGIA

Elena Guiochins

LA DRAMATURGIA MEXICANA EN LA MEMORIA DE NUESTRO TEATRO

Estela Leñero

REFLEXIONES SOBRE ESCRITURA DRAMÁTICA

David Olguín

UN CHILENO EN LA CORTE DEL TEATRO MEXICANO

Marco Antonio De la Parra

TEATRO Y CULTURA

GENTE DE TEATRO

Ernesto Anaya

MUTACIÓN, SUPERVIVENCIA Y SELECCIÓN NATURAL

José Alberto Gallardo

CABARET, REALITY SHOW

Paola Izquierdo

TEATRO E IDENTIDAD EN MÉXICO

Luis Mario Moncada

LA PUESTA EN ESCENA EN MÉXICO

Rodolfo Obregón

TEXTOS DRAMÁTICOS

DE LA NATURALEZA DE LOS ESPÍRITUS Héctor Mendoza

CÁIDA LIBRE Elena Guiochins

CALYPSO Hugo Alfredo Hinojosa

Lanzar este número monográfico de *Teatrae*, dedicado al teatro mexicano, evidencia el interés que produce — en este lado sur del continente- ese enorme y heterogéneo país. Resulta una verdadera experiencia imaginar cómo cohabitan el desierto y las mujeres de Juárez con el narcotráfico desatado; la monumentalidad de un imperio inexistente y bajo tierra — literalmente - con una extensa ciudad capital erigida sobre terrenos movedizos, rodeada de volcanes; la cultura latinoamericana, el español, el tequila y *Marcos* con los Estados Unidos de Norteamérica tan cerca... Pero, también, se trata esto de una insistencia personal. En tiempos de la ignorancia informada (el rápido acceso a datos en internet), dedicar tiempo a recopilar algo de lo que ocurre con el teatro en otras partes de nuestro continente y pretender comunicarlo a otros ¿teatristas?, se transforma en un acto rebelde y contestatario. Rebeldía ante la omnipotencia egófica que ciega miradas y transforma el quehacer en un acto puramente de vanidad. Contestación ante un supuesto desarrollo alcanzado, ante una cierta idea de supremacía de país.

Contextualizado en su propia problemática —¡cómo no!—, hablar del teatro mexicano implicará ir mucho más allá de las tablas. El mundo editorial en México es infinitamente más amplio que en nuestro país, de modo que existen editoriales especializadas y revistas de la misma índole, hecho que, inevitablemente, se traduce en mayores reflexiones sobre éste, nuestro querido arte bastardo. La lectura de los textos contenidos en este número especial de *Teatrae*, evidencia el profundo sentido histórico y social que atraviesa cada una de las líneas adelante escritas. Esto conmueve a quien vive en una cultura que no termina de aceptar su carácter mestizo (la chilena), porque lo mexicano es tan universal en su identidad, que sólo basta hacer esta sentencia para que cualquiera de nosotros, valiéndose ya sea de *Cantinflas*, del *Chavo del Ocho*, de *Molotov* o de *Emiliano*, configure una imagen de ese país.

He aquí nuevas representaciones.

Carla Jara Drago
Editora General
Revista *Teatrae*
Universidad Finis Terrae



Dulces compañías de Oscar Liera, dirigida por Julio Castillo

© Archivo CTRU

TERESINA BUENO
 Actriz, directora y docente mexicana
 Actualmente radicada en Chile

INTENTO DE RETENER ENTRE LÍNEAS LA METÁFORA DEL TEATRO MEXICANO

Asistimos a un imposible: perforar este papel con el corazón y aguzar la mirada al recuerdo, real o imaginario, de un teatro extranjero. Tan extranjero como extraño, noble, con su propia historia.

Camino hace cuatro años por la línea que me permite ver el teatro en Chile sin olvidar el mexicano. En el teatro mexicano me crié y lo deseé cuando por momentos estuve metida en otras realidades. Ahí supe que por mucho que me imaginara *Ante varias esfinges* de Jorge Ibargüengoitia, dirigida por Ludwik Margules, la había perdido para siempre. Allí le lloré al productor del *Foro Shakespeare* porque me quedé afuera de *Concilio de amor* de Oskar Panizza, el mítico montaje de Jesusa Rodríguez. Nada que decir de las filas interminables que me dejaron sin ver *Dulces compañías* de Óscar Liera, dirigida por Julio Castillo, el último montaje que hizo en su vida —o el penúltimo, como dicen los gitanos— si nos está viendo desde algún mundo. Como estos tres, innumerables. El que me lee lo sabe, nos quedamos sin ver aquello que hoy es espina porque nada, ni la publicación con fotos que hará David Olgúin en *Ediciones El Milagro*, ni el fantástico y memorable artículo que publicará Jaime Chabaud en *Paso de gato*, ni la clase acuciosa de la escuela del espectador en el *Teatro Julio Castillo* o en la *Casa del Teatro* de Luis de Tavira, ni la memoria inmejorable que acerva el CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli) del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) de la mano de Rodolfo Obregón, otrora director de la revista queretana *Repertorio*, ni el video que se le escape a alguien de las manos, ni la perfecta y completa crítica teatral de Olga Harmony, ni las exquisitas fotos de José Jorge Carreón, ni las maravillosas fotografías de Fernando Moguel... ni siquiera la charla de café que tendré con los que escriben este número y tantos otros que no pudieron hacerlo, resarcirá el infinito dolor de no haber pasado el alma por una puesta en escena. Ahí, escondido, silencioso, arredrado, el espectador se desgaja en su butaca de un teatro en México. No podrá narrarlo, será un troquel en su forma de ver la vida, hasta en su forma de ser.

Así que nos dimos a la difícil tarea de compilar experiencia mexicana para un lector, principalmente chileno, que tendrá este número de *Teatrae* en sus manos. Hemos buscado que la actualidad teatral corra por estos vasos comunicantes sin dejar de echar una mirada al pasado. Hemos tratado de rescatar información acerca de las líneas de pedagogía actoral, historia del teatro mexicano, escena mexicana de diversa índole y llevar tres textos dramáticos a las manos del lector.

En la sección de enseñanza, Luisa Huertas habla de una escuela de voz especializada que ella dirige y que es un gran aporte para el teatro en México, además de vincular su experiencia como excelente actriz de teatro y cine que ella es (se presentó en la Universidad Finis Terrae con *La mujer que cayó del cielo* de Víctor Hugo Rascon Banda y la tenemos en las pantallas en la serie *Capadocia* hecha por *Argos* para HBO). Otro artículo, escrito por mí, busca recopilar la mayor

cantidad de información en torno a las opciones pedagógicas teatrales en México así como sus resultados a través de la producción teatral, y, con ello, hablar de un sistema de producción en México que es especial. El espacio que da Ignacio Flores de la Lama para hablar de los albores de la enseñanza de dirección teatral en *Casazul* de *Argos*, son un importante aporte de este pedagogo, también director de escena (se encontrarán imágenes en este número de su dirección de *Caída libre* de Elena Guiochíns). Es, además de especialista en artes marciales, director de la mencionada escuela de actuación de *Argos*. También en la entrevista a Héctor Mendoza, el maestro habla de su experiencia pedagógica. Mendoza es maestro de maestros; para todos nosotros, un punto de referencia. Además, es dramaturgo y director y de su dramaturgia. Ofrecemos en este número *De la naturaleza de los espíritus*, una obra del difícil tema para teatro de la cuarta dimensión. Hay otras obras de su autoría que se encuentran publicadas por *Ediciones El Milagro* y el CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) de México.

En la historia del teatro en México y su dramaturgia, hay espacios de complejidad difíciles de abarcar en una revista, pero se ha intentado a través de los textos escritos por Jaime Chabaud, nuestro especialista, además, en siglo XIX, que rememora una parte importante de nuestra historia hasta llevarnos por los pasillos de alebrijes de la casa de Hugo Argüelles y su dramaturgia que se empeña en brotar en los humanos la conducta de los animales. De Estela Leñero, dramaturga heredera de la más fuerte tradición, que aquí toma la mano de las mujeres como Elena Garro y refuerza la idea de la dificultad para el escritor mexicano de ver sus textos en escena en competencia con los extranjeros, expuesta por su padre Vicente (hoy miembro de la Academia Mexicana de la Lengua) en los libros publicados en los años 80, *Vivir del teatro*. Completan la sección Elena Guiochíns con un importante análisis del metabolismo de la dramaturgia, Luis Mario Moncada con un panorama de teatro para públicos en otros espacios, minorías y de creadores especiales y el muy completo artículo de Rodolfo Obregón a partir de nuestra actualidad teatral para rematar con algo de la experiencia en nuestras tablas de Marco Antonio de la Parra. Además, contamos con la mirada, acuciosa y realista, de David Olgún –también autor, director y editor–, y de Ernesto Anaya –que además de teatro ha logrado ya un largometraje de su autoría– y de José Alberto Gallardo, desnudando el sistema. Ellos hacen que veamos este otro lado descarnado de una dramaturgia en peligro ante otros lenguajes que incursionan en el teatro de nuestro México. Sin embargo, estos otros mundos abrirán puertas a un mercado vasto y novedoso como dice Paola Izquierdo en su artículo del Cabaret (o café concert) y en lo que apuntan varios artículos del medio audiovisual y los medios filmados.

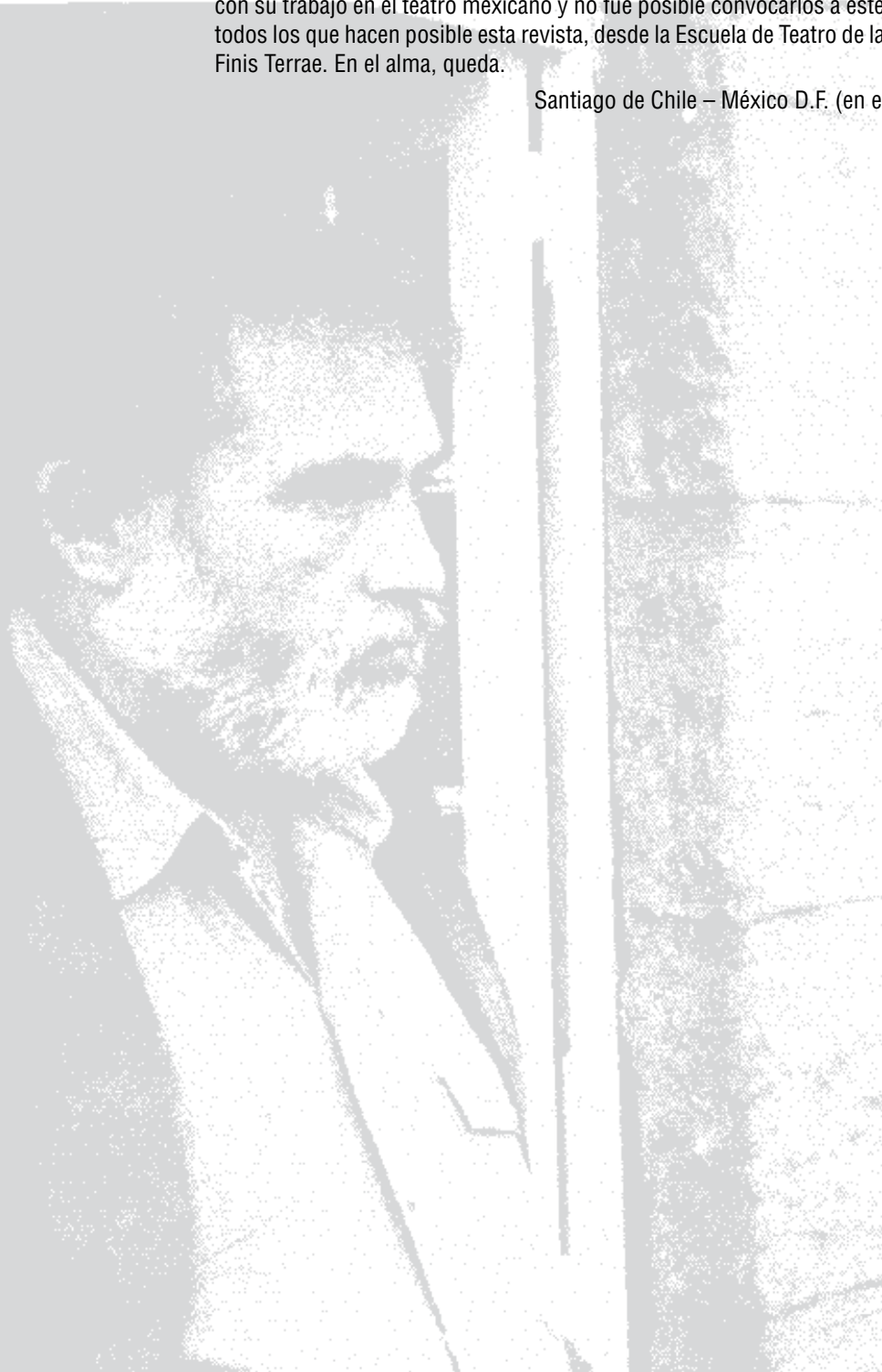
Además, incluimos una obra de autor joven, *Calypso*, del muy galardonado Hugo Alfredo Hinojosa, que escarnia con temas parentales en su dramaturgia, texto por el que recibió el premio *Gerardo Mancebo del Castillo* –nombre que recibe en homenaje al joven, notable y prolífero dramaturgo fallecido hace pocos años pero jamás olvidado con su memorable, por ejemplo, *Historia de la Capitana Gazpacho*–.

Abren este número, el recuerdo del maestro Emilio Carballido en voz de Alejandra Gutiérrez, formada en Rusia y quien desarrollara una gran carrera en México como directora teatral y directora de la *Compañía Nacional de Teatro*. La entrevista que hace Inés Saavedra a Alejandro Calva, uno de nuestros más versátiles actores formados en la tradición del maestro Juan José Gurrola y el testimonio que recogí yo del maestro Héctor Mendoza, formador de generaciones de actores, además de autor y director de escena.

En México, al final de la temporada teatral, hay una hermosa ceremonia tradicional que consiste en *develar la placa*. La placa es una hoja de metal, enmarcada, que reco-

ge el diseño del afiche de la obra pero, sobre todo, los nombres de toda la gente que intervino en el proceso y en el resultado del montaje escénico, desde su autor hasta los técnicos, espacio en que se hizo e instituciones que lo hicieron posible. Esta ceremonia, regularmente seguida de un cóctel cuando el presupuesto lo permite, se hace tradicionalmente el último día de la temporada, en el escenario del teatro, al terminar la función, y se invita a amigos a *develarla*, dándole a todos los mencionados una pequeña *plaquita* de recuerdo. Yo aquí, a manera de develación de placa –evento que, demás está decir, echo de menos en el teatro chileno–, quiero rendir un homenaje a los que de manera desinteresada y, a pesar de la distancia, colaboraron en este número de *Teatrae*, especialmente a Rodolfo Obregón y a Arturo Díaz del CITRU, director del centro y coordinador de información, respectivamente, por poner a nuestra disposición su archivo fotográfico. También a todos los que aportan día a día con su trabajo en el teatro mexicano y no fue posible convocarlos a este número, y a todos los que hacen posible esta revista, desde la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae. En el alma, queda.

Santiago de Chile – México D.F. (en el aire), 2010.



ALEJANDRA GUTIÉRREZ
 Directora teatral y docente chilena
 Directora en México de la *Compañía Nacional de Teatro*

A EMILIO CARBALLIDO

El dramaturgo Emilio Carballido, falleció en febrero del 2008. Su última obra, *Un gran ramo de rosas*, fue estrenada y dirigida por la directora chilena Alejandra Gutiérrez, en agosto de ese mismo año, en el Teatro Municipal de Jalapa.

Estar aquí hoy, celebrando los ochenta años de Emilio, es un honor y un privilegio. Agradezco profundamente a los que me dieron este regalo, y agradezco, sobre todo, a Emilio, que ha producido este milagro. Con sus ochenta vueltas a la vida, nos deslumbra todavía hoy con su vitalidad y sabiduría. Hace poco, muy poco, temimos por él. Mujer de poca fe, ¿acaso no conoces su porfía?, ¿su afán tesonero de aferrarse a todos los deslumbramientos? Él, entonces, nos volvió a deslumbrar con su mejoría y con nuevas obras, siempre bellas, como Emilio Carballido las sabe hacer.

Parece que fue ayer cuando en Córdoba hacíamos festejo de sus sesenta, mientras presentábamos *Fotografía en la playa*, obra que me/nos diera tantas alegrías. En ese verdadero retrato familiar, la imagen se iba borrando con el tiempo; la fotografía, en cambio, no se desvaneció, sino que con el tiempo, al igual que lo que Emilio toca con su pluma, comenzó a resplandecer.

La amistad forjada en estos veinte años, veintiuno a decir verdad, fue reforzada en cada encuentro sostenido en México, en Chile, en Nueva York o en Moscú. Ella se ha ido acrecentando con cada obra leída o ensayada y se reproduce, misteriosamente, entre los tantos amigos que Emilio tiene por el mundo. Me he encontra-



do con gentes diversas, que comparten con el maestro el amor por la creación; es como si nos reconociéramos en esos hilos invisibles que amarran sensibilidades y deseos. (*Quisiera pensar que, de alguna manera, hago llegar hasta acá la voz de esos amigos que tiene Emilio desparramados por el mundo, personas que han participado en tantas funciones, en numerosos ensayos, en encuentros y congresos, en fiestas, en comidas exquisitas, en conversaciones informales, en festivales, en viajes y paseos. Sé que desearían estar celebrándolo y celebrando, con él, esta primera parte del camino.*)

Para preparar estas líneas, y en concordancia con los tiempos, *googleé* el nombre Emilio Carballido. La respuesta demoró 0,25 segundos y tuvo 25. 800 resultados. Y es que se trata de una verdad inapelable: Emilio Carballido es un ciudadano universal, creador de una galaxia de obras propias y de otras maravillosas desenterradas, de personajes, de traducciones, de literatos redescubiertos, pues se trata de un artista que ha apoyado a muchos, dándoles lugar en sus creaciones y forjando espacios nuevos como *Tramoya*, donde desde hace años, reúne a autores de lenguas varias. Este ser galáctico, desbordante, quijotesco, este ser humano de pasiones telúricas, de ecos felinos, de goces refinados, me ha enseñado a descubrir y a amar más aún a un país en el que viví por espacio de diez años, donde pude crear, ver cómo crecían mis hijos, echar raíces, hacer amigos y tener alumnos de quienes tanto aprendí. En Emilio reconozco este país: México. Como él, es vasto y complejo, generoso y exigente, poderoso y vulnerable.

Decía Neruda que no se conoce a América Latina si no se conoce a México. Quisiera parafrasearlo: no se conoce a México si no se conoce a Carballido.

Recuerdo nuevamente sus sesenta, en Córdoba, hace veinte años. Emilio me hacía un guiño y me decía: *ésa que va allí es Constanza y ésa otra es...* Al igual que en sus comentarios, en todas sus novelas, guiones, cuentos, y en sus

tantas, tantas obras de teatro, aparece México entero, y la palabra de Emilio va recorriendo en ellas las épocas, los siglos; desde el *Templo del Tigre* a la antigüedad helénica; desde la época colonial al día de hoy. Las historias se afincan en paisajes diversos, en Veracruz, a orillas del mar, para multiplicarse en el DF. Se viaja en tren o en barco, por el Orinoco o por el Egeo; y siempre es México; y siempre es Emilio.

Este mexicano universal llega a Chile con su cargamento de mole, se mete en la cocina y prepara un banquete de rechuparse los dedos. Por si fuera poco, habrá también tortillas con huitlacoche y tequila obligada. El delirio culinario me reconforta de no haber podido preparar nunca, al pie de los Andes, la maravillosa receta sacada del cuaderno de Doña Blanca Rosa, su madre, y que probara preparada por él mismo, en su casa de San Pedro de los Pinos: pollo envuelto en hoja santa. De esta última, no hay por los confines del sur. Llega cargado de regalos y se va cargado de otros. La lista es amplia siempre. Llega con libros y más libros; desde *Tramoya* hasta nuevas publicaciones. Con su enorme curiosidad a cuestas, asiste al teatro, recorre librerías, va a la ópera y a conciertos; visita gentes y observa su modo de vida. Él explora los tesoros de cada país que visita. Uno se rinde de cansancio y él sigue. Y sigue.

Emilio es diverso y exuberante. Me confidenció, una vez, que de joven tenía el sueño de ser un autor fértil. Ese ideal se ha cumplido con creces y, en la fecundidad de su obra, ha ido quedando apresada la historia de este país. Ha ascendido hasta sus comienzos y ha hecho aparecer ante nosotros sus misterios, lo inexpresado; aquello que ha ido formando a las gentes y a su patria. Sus mitos, sus temores, sus sueños, sus dolores y frustraciones, sus prejuicios y sus grandezas. Ha recorrido los rincones y ha fijado los momentos, los sublimes y los ridículos, los penosos y los atormentados. Nos ha entregado innumerables vidas que, como las nuestras, van, en el día a

día, tejiendo la ronda. Su mirada siempre ha estado cargada de la ternura y piedad del que sabe que la vida duele, pero que no se puede dejar de vivirla. Que vale la pena. Que siempre vale la pena. Entonces, sus personajes emocionan hasta el tuétano, porque son verdaderos.

Pero también nos reímos; siempre con Emilio nos reímos. Más allá del asombro frente a su erudición sin aspavientos, o frente a su memoria asombrosa, nos reímos. Él sabe gritar *el rey está desnudo*, con la agudeza y el desparpajo del niño. Y nos reímos. De nosotros mismos nos reímos, en un constante ejercicio de libertad.

En Carballido reconocemos, recreadas en nuestros confines, altas vertientes de la creación literaria; están el *Siglo de Oro Español*, los cantos de nuestros ancestros originarios, Chéjov, Moliere, los grandes griegos, la propia tradición mexicana. ¡Con qué fruición Emilio se refiere a cualquiera de esas obras! ¡Cómo recrea, con infinitos detalles, los más recónditos vericuetos de sus argumentos!

Desde sus primerísimas obras, desde *Rosalba y los llaveros*, Emilio le ha dado sitio a nuestros indígenas, a las mujeres, a los niños, a los viejos, a los jóvenes; a todos aquéllos que, en definitiva, son discriminados por la arrogancia, los prejuicios y la ignorancia de los que se creen poderosos. La galería es grande. Quisiera subrayar aquí la solidaridad, la inteligencia y la lucidez crítica con la que ha hecho vivir a las mujeres. Hace sólo unos días se ha publicado un estudio del *Foro Económico Mundial* sobre la discriminación que existe hacia las mujeres y que en nuestra América Latina alcanza niveles, diría, obscenos. Para Emilio, sus protagonistas han sido, sobre todo, mujeres, distintas las unas de las otras y contradictorias, también, pero todas ellas se reconocen en esa marginalidad doliente que obliga a ejercitar el empeño de vivir sin sacrificar la dignidad. Asimismo, su compromiso ha sido siempre con la verdad y ha sido testarudo en reconocerla y defenderla. Es uno de los mayores demócratas, de cepa,



Fotografía en la playa de Carballido, dirigida por R. Quintanilla

que he tenido la suerte de conocer. Todo su trabajo lleva el sello de las grandes gestas. Los valores humanos, cívicos, están plasmados en sus escritos. Emilio es uno de los forjadores de la identidad de este país, uno de los más grandes luchadores, por su riqueza espiritual y su libertad. Me contó, y seguramente cometeré una infidencia, que le ofrecían, desde otro país, una gran suma por sus archivos. Él rechazó la oferta, pues desea que se queden en México, su país.

La extraordinaria fertilidad de Emilio es fruto de un arduo y sostenido trabajo. ¿Cuándo escribe? En las madrugadas, en los aviones, en los hoteles, en cualquier parte, a cualquier hora. Lo he visto anotar situaciones e historias. Vemos que sus hijos literarios, a veces, tienen un período de gestación que toma años; otros son casi instantáneos. Intuimos que en el enorme caldero creativo se cuecen y sazonan varias creaciones al mismo tiempo, y que sus destinos son diversos. A sus obras, las deja ser, no las presiona, no las persigue. Recuerdo que había prometido pasarme una, pero ésta se escondía, me confesó. Sabía dónde estaba y al ir a buscarla, no la encontra-

ba. Un día la obra *se presentó*, es una de las que dirigí, pero siguió resistiéndose y ocasionó más de algún problema inesperado. (*He llegado a creerle a Emilio que los objetos se mueven, porque tienen cierta vida propia. Así que cuando obtengo alguno, sigo su consejo; lo coloco en cualquier parte y él, solito, se acomoda finalmente donde le place*).

Recuerdo cuando le solicité que leyera a los actores, por primera vez, su obra *Fotografía en la playa*, que yo dirigiría. Logré vencer su reticencia y aceptó. Me preocupé, especialmente, que las transcripciones del original no tuvieran faltas. Mi nerviosismo era de difícil represión cuando llegó el momento. Todo iba bien. Emilio estaba gozando de la lectura, y los actores, ¡para qué decir! De pronto se detuvo. *Aquí falta algo*, dijo. Yo quedé helada. El original había quedado en la secretaría. Sí, faltaba algo. ¡Cómo no me había dado cuenta! Una frase entera, seguro; quizá un párrafo. Me sentía morir. Balbuceé. Prometí revisión. La lectura siguió adelante y llegó a buen término. Quedamos entusiasmadísimos. Cuando revisé el texto, encontré la falla. Faltaba la interjección *¡ah!*, y su omisión había roto

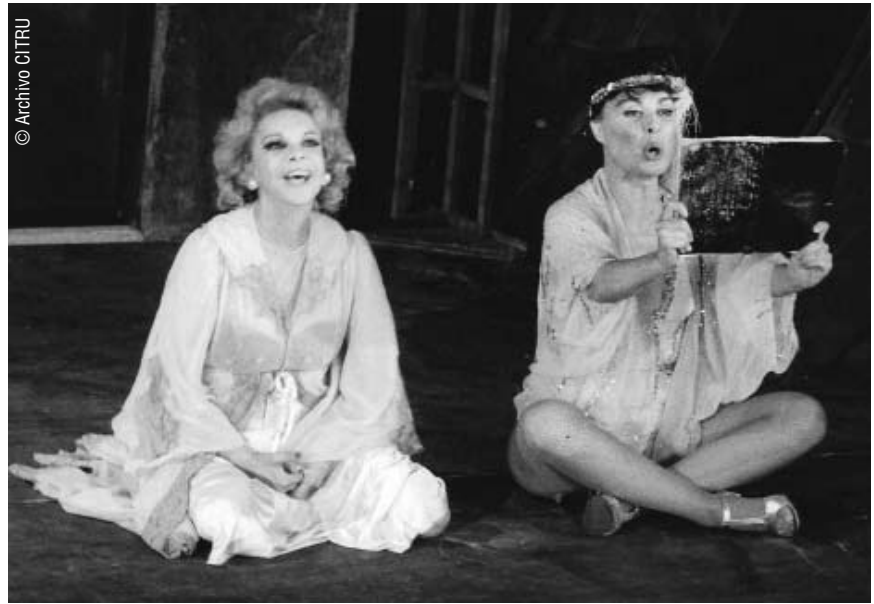
el ritmo de la frase, la respiración del actor, el acento necesario. Entendí que así de riguroso es el trabajo de Emilio, una verdadera carpintería teatral, la manera en que pule cada palabra, cada frase, hasta hacer que ésta brille. Descubrí lo embarazadas que están de los futuros sonidos que el espectáculo tendrá que arrancarles. Y esa vez comprendí, también, por qué prefiere no leer él mismo en voz alta sus obras. Es tal su entrega cuando escribe, está tan entero en ellas, que al leer debe retener la violenta emoción que le producen. Y no se trata de pudor, ya que está desnudo en sus escritos, sino que teme desvirtuar la recepción del que escucha, teñir de más, aquello que ya existe.

Su trabajo, su país, sus seres cercanos, son sus grandes amores. Pero existe en él un amor muy especial, sus actores. Hay roles especialmente escritos para ellos. Si encontramos un arpa, sabremos en quién pensó. Ema Arvizu fue su *Juana Primera*, desde el comienzo. Y así tantos otros. Muchas de sus piezas están expresamente dedicadas. Emilio, este hechicero de la palabra, convierte al actor en el mago de su teatro. Crea personajes inolvidables para ellos, que les exigen dar todo de sí. Son roles agradecidos, aunque implacables en su desafío. Y los actores lo aman. Lo he visto en Nueva York, en Venezuela, en Argentina, y no me refiero sólo a aquéllos con los que yo he trabajado. En el trabajo de Emilio está presente el respeto y la admiración por el difícil trabajo del actor, y el reconocimiento a su fatigosa, y muchas veces ingrata labor, sobre todo en nuestros países, donde a menudo se valora lo superficial y barato y se menosprecia el verdadero talento. Carballido los ha amado y defendido desde el mero centro, desde las tablas.

Son muchos los campos que ha abarcado, pero es sin duda el del teatro el que más le debe, donde más a sus anchas, se ha expresado su talento. Ha coronado exploraciones en los más variados géneros, tonos y estilos, y las estructuras de sus piezas recorren una gama extensa de posibilidades.



© Christa Covirre CITRU
Conversación entre las ruinas de Carballido, dirigida por Z. Silvia Gutiérrez



© Archivo CITRU
Orinoco de Carballido, dirigida por J. Castillo

Finalmente, para terminar, quisiera contarles algo que me ha pasado siempre cuando he tenido la suerte de dirigir alguna de sus obras. Éstas exigen una entrega absoluta. No existe espacio para la mentira y hay que saber escucharlas con delicadeza, con energía, con valentía. Se debe amarlas y amar alegremente el trabajo que exigen; y si no llegas, si no logras responder a la altura que merecen, ellas tienen la conmisericordia, la ternura de perdonarte tus faltas.

Querido Emilio, ¡feliz cumpleaños! ¡Gracias por esta maravillosa fiesta, y por poder celebrarla junto a ti y a tantos amigos! ¡Que sigamos la celebración!

Ese día 22 de mayo del 2005, mientras leía el texto anterior, lo miraba sentado enfrente mío, en primera fila, en la sala *Manuel M. Ponce*, en el *Palacio de Bellas Artes*; los ojos brillosos, emocionado con todo el cariño que se sentía en el ambiente.

Este 22 de mayo del 2008 también estarás presente, en todos nosotros, en el corazón de toda tu gente que no te olvidará nunca. Y en el de aquéllos que harán teatro en el futuro, que aprenderán de ti.

Fui a verte en febrero del 2007, y como

siempre, me abriste tu casa, esta vez en Jalapa. Y después, junto a Héctor, me paseaste por Veracruz, estuvimos en Antigua almorzando a orillas del río, *finas delicias*, como decías. Estuvimos en Tlacotalpan. No olvidaré esa tarde tomando cerveza a orillas de otro río, con las gaviotas cazando en el aire los pedazos de pan, la guitarra y el arpa sonando en tu tierra, en la de Agustín Lara, también, en esa ciudad de encanto, en ese momento mágico, que sólo tú sabías crear.

Pero fue en Moscú donde habría de verte por última vez. Ese Moscú que incluyes en la dedicatoria de tu última obra, *Un gran ramo de rosas*, dedicada a mí, y que soñamos ver en el teatro. Fue a fines de mayo del año pasado. Después, eso sí, hablaríamos muchas veces por teléfono. Te envié materiales para *Tramoya* dedicado al teatro chileno. Me enviaste un último libro infantil, con una hermosa dedicatoria, escrita a mano (sabía yo el esfuerzo que eso te significaba), ya sin el gato acostumbrado como rúbrica y que guardo en tantos otros libros tuyos.

Te estoy viendo a orillas del río en Tlacotalpan y en esa cena, la última vez, en Moscú, a fines de mayo del 2007, en la

Casa de los Escritores. Te habían realizado un sinnúmero de homenajes, habías dado charlas y conferencias, yo iba a un festival y sólo coincidimos esa noche. También sonaba música, como en todas tus obras. Piano y violín, esta vez. El salón de madera, el techo elevado, vitrales altos y angostos en las ventanas, la enorme y espléndida lámpara (nos contaron su asombrosa historia), los amigos, Héctor, Selma y Rodrigo. Te celebrábamos. Estabas algo cansado, el ajetreo había sido mucho, pero la respuesta del público había sido excelente. Estabas cansado, pero contento. El rato fue dulce y placentero.

Eres y seguirás siendo inspiración de muchos. Querido amigo, hermano, padre, maestro, sabio... Gracias, gracias...



© José Luis Dióminguez

Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz de E. Carballido, dirigida por A. Lomnitz



Orinoco de E. Carballido, dirigida por B. Cann



*Fotografía en la
playa de E. Carba-
llido, dirigida por
R. Quintanilla*



TERESINA BUENO
Actriz, directora y docente mexicana
Actualmente radicada en Chile

MAESTRO DE MAESTROS. ENTREVISTA A HÉCTOR MENDOZA

Héctor Mendoza es dramaturgo y maestro de actuación. En la actualidad, imparte clases en los dos últimos años de la *Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro* que ofrece la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) en la Facultad de Filosofía y Letras, y dicta seminarios especializados para actores y docentes profesionales, en diversas escuelas.

No es la primera vez que publico sobre Héctor Mendoza y su quehacer como dramaturgo, director y pedagogo actoral. En este último rubro, Mendoza se ha desempeñado consistentemente en México, desde su juventud, tras adquirir conocimientos especializados en la Universidad de Yale. De ese modo, desarrolló en nuestro país una metodología clara y en constante renovación, que pretende, principalmente, que un alumno pueda reaccionar de manera lógica y verosímil en escena, formando así el tipo de actor que Mendoza necesitaba para sus puestas. Son varias generaciones las que han caminado de la mano de los descubrimientos actorales del maestro, nacido en Apaseo, Guanajuato, en 1932.

Héctor Mendoza ha desarrollado planes y programas de estudio para escuelas tan importantes como el CUT (Centro Universitario de Teatro), y para las licen-

ciaturas en actuación de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y la del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura). Asimismo, ha puesto en práctica su metodología, que empezó en los albores del boom Grotowski, pasó por la improvisación hacia el realismo, para llegar a un período en el que está aunando la justificación del texto como método de partida en la formación.

Teresina Bueno: ¿Cuál es la importancia del texto en el trabajo del actor?

Héctor Mendoza: Hay que hacer que el actor entienda los textos. Los grandes directores en el mundo se ponen a explicar todo lo que sucede, mientras que nuestros directores esperan que el actor entienda solo. Por esta razón parto desde allí, desde la necesidad de que el actor entienda para que luego profundice y logre comprender qué pasa con las relaciones humanas. De este modo, acabarán entendiendo lo que al director le interesa, que es, en definitiva, la parte visual. Un actor crea personajes polémicos, cuando entiende y defiende su entendimiento. Éste es mi principio pedagógico.

T.B.: Este principio pedagógico ¿debe usarse desde los inicios de la formación?

H.M.: Se comienza con improvisaciones no realistas que permiten trabajar las dificultades iniciales de los estudiantes, que se relacionan con la dificultad para explayarse y desinhibirse, para mostrarse ante los demás. Esto lleva un tiempo. Luego, se trabaja con la improvisación realista, en la que se usa la lógica como forma de acercamiento a las relaciones humanas; aquí, el maestro debe corregir cuando no haya comportamiento lógico. Finalmente, pasamos al texto mismo, a entender la obra en su contexto, es decir, comprender qué es lo que está pasando y cuáles son las relaciones entre los personajes. Así, entonces, el actor, que es un ser creativo, tiene que develar al público algo que no sabe. Cuando se habla del actor *naturalito*, se hace referencia a uno que no le está develando al público algo que éste no sepa de antemano. Lo

que tiene que hacer un actor creativo es irse al fondo de las relaciones, al fondo de lo que el público no sepa.

T.B.: ¿Y qué es lo más importante, su emotividad o su pensamiento?

H.M.: Ambas cosas lo son; obviamente, un actor tiene que entender y saber expresar. Ahora, la expresión de sus sentimientos resulta de una combinación extraordinaria de dos de sus posibilidades, intelecto y emotividad.

T.B.: ¿De esto vendría la corporalidad o es al revés?

H.M.: Puede ser una primera y otra después, o ambas al mismo tiempo. Como en las matemáticas, la suma de los factores es lo que importa.

T.B.: ¿Cómo trabaja usted con los actores en la puesta en escena?, ¿con improvisaciones?

H.M.: No, yo ya no improviso. Cuando dirijo actores, la cuestión es que entendamos juntos la historia que estamos contando.

T.B.: En la escuela, cuando los estudiantes construyen un personaje, ¿cómo pasan de la interpretación a la caracterización?

H.M.: La verdad es que la caracterización es el punto más difícil en la carrera del actor y mientras no entiendan la situación, no podrán actuar, y mucho menos, hacer caracterización alguna. Por lo tanto, tienen que pasar años para que entiendan las situaciones, de modo que entender la caracterización es un corolario de la carrera.

T.B.: ¿Qué es la caracterización?

H.M.: Pues, es poder ser otro distinto a quien se es.

T.B.: ¿Y la interpretación?

H.M.: Es la interpretación de cada situación y de la historia.

T.B.: Yo pensaba que interpretación era cuando el actor partía de sí mismo, y caracterización, cuando los rasgos del carácter entraban en juego.

H.M.: Tienes razón. Efectivamente, lo primero que hace el actor es lo que se

le pide, porque nuestro sistema es igual que el americano, el *type casting*, donde nosotros, como productores o directores, llamamos al actor en función a lo que creemos que es el personaje del texto. Entonces, no tiene nada que caracterizar allí; se tratará de que sea él mismo, pero en una situación que no es la suya. Éste es su trabajo.

T.B.: ¿Cuándo hay que hacer caricatura?

H.M.: No hay que hacerla nunca, pues es un tipo de actuación de muy bajo nivel, que no ofrece complejidad, ni chiste tampoco. Creo que la caricatura no debe hacerse para nada en un teatro de calidad.

T.B.: Para construir un personaje de cabaret (que es lo que en Chile se llama *Café Concert*), ¿esto debiera hacerse a partir de una caracterización, para luego interpretarlo complejamente?

H.M.: Lo que siempre hay que hacer para salirse del realismo, es ver las necesidades de aquello por lo que el texto no es realista, para entonces entender por qué y en qué consiste ello. El actor tiene que asomarse a la farsa, partiendo de la realidad, haciendo aquello que quisiéramos hacer y que no nos atrevemos. La diferencia de lo que no es realista con lo realista, no es que no ocurra en la realidad, sino que sólo ocurre en la mente de la gente, a nivel inconsciente y no expresado. Por su parte, el melodrama es la lucha entre el bien y el mal, términos que en la realidad son relativos, mientras que en el melodrama, son absolutos.

T.B.: Por ejemplo en su obra *De la naturaleza de los espíritus*, ¿qué es lo que sucede?

H.M.: Lo que sucede es lo que pasa algunas veces en la mente de la gente y que finalmente está funcionando como una realidad tan personal como peculiar.

T.B.: ¿Usted hace un entrenamiento vocal o corporal con los actores?

H.M. Ambas cosas tienen que ver muy estrechamente con la actuación, ya que la voz depende de lo que se quiere expresar en las relaciones que establecemos

con los demás. Nosotros no le hablamos igual a nuestra madre que a nuestra amante. Se nos da naturalmente, porque la relación es distinta. Entonces, no hay que hacer voces, sino realidades.

T.B.: ¿Es mejor para el actor trabajar sobre un universo conocido que sobre uno muy ajeno?

H.M.: Puede llegar a entenderse el otro universo, el no conocido, a base de estudiarlo, de informarnos acerca de él. El cuidado de la lógica es uno de los primeros fundamentos para la enseñanza del actor. Si no la entiende tiene que acabar haciéndolo, porque es una herramienta imprescindible. La lógica depende del marco de referencia a que se refiere. El alumno tiene que encontrar el marco de referencia de una obra tal o cual, para encontrar la lógica de las acciones a desarrollar.

T.B.: En este caso, ¿sigue pensando en una formulación de ficción a partir de la detonación del conflicto?

H.M.: Uno entra a la ficción en el momento en que está reaccionando a estímulos ficticios. No es sólo la detonación del conflicto, sino también cómo éste se va fraguando en la historia que contamos.

T.B.: ¿Es importante la improvisación en la enseñanza?

H.M.: Cuando hablo de improvisación, ya no me estoy refiriendo exclusivamente a ese primer momento de desinhibición. Cuando hablamos de improvisación, en un segundo momento, hablamos de improvisación realista y allí entra la lógica.

Llegar a hacer el personaje quiere decir estar en la situación en que éste se encuentra y asumirla como propia, cosa que hace de nosotros alguien distinto de lo que somos en la vida real. Cuando, extrañamente, nos parece que la situación de la obra es igual a la que estamos viviendo, habrá que obligarnos a encontrar las diferencias para poder entender la situación ficticia.

T.B. ¿Dónde empieza la justificación del texto?

H.M.: El texto es finalmente la exposición de una situación dramática que el actor tiene que entender, punto por punto, para comportarse, no sólo lógicamente, sino que interesadamente.

T.B.: Hablemos de la tetralogía que usted escribió sobre formación actoral, escrita como textos dramáticos.

H.M.: Éstos son, cronológicamente: *Actuar o no*, *La guerra pedagógica*, *Creator principium*, *El burlador de Tirso*, *El mejor cazador*. La segunda está publicada en el tomo de *El mejor cazador*, pero no ha sido representada, porque es un texto absolutamente pedagógico, no se puede representar. Las otras cuatro, sí. Las dos últimas apuntan hacia la caracterización, que tanto te interesa.

T.B.: ¿Qué escuela aborda el texto dramático como parte de la actuación?

H.M.: En nuestro país, ninguna. Las escuelas aquí consideran el texto fuera de la clase de actuación, y lo llaman educación verbal, sin entender que esto es en sí mismo una clase de actuación.



© Christa Cowrie CITRU
Resonancias, obra y dirección de H. Mendoza




© José Luis Domínguez CITRU

Pascua de August Strindberg, dirigida por H. Mendoza



© José Luis Domínguez CITRU

Sursum corda, obra y dirección de H. Mendoza



INÉS M. SAAVEDRA
Actriz, directora teatral y editora mexicana
Realizó sus estudios con Jaques Lecoq

ALEJANDRO CALVA, UN ACTOR VERSÁTIL CON UNA TRAYECTORIA ECLÉCTICA

Alejandro se inició en el teatro de manera muy natural. Tenía cinco años y sus padres lo llevaron a ver un espectáculo de pantomima; de regreso a casa, Alejandro se sabía todas las rutinas y las reproducía para entretener a su familia, ya que desde niño fue muy extrovertido. Siempre le gustaron las artes escénicas, pero en realidad, no sabía que ésa era su vocación.

Me reuní con él en una cafetería de la Ciudad de México para platicar. *Vengo de un ensayo*, me dice. Alejandro está preparando tres personajes para tres películas diferentes, da clases, ensaya teatro y es un actor muy ocupado. Pedimos un café y comienza a contarme cómo se inició en el teatro. *Después de estar en el taller de teatro de la primaria, se me antojó hacer más teatro. Hubo entonces una convocatoria para formar la compañía de teatro infantil del canal 13, dirigida por Javier Dueñas. Yo vivía muy lejos, pero hice que mi madre me llevara a hacer la audición para la "Bella Durmiente" y me quedé con el papel del príncipe; luché contra un dragón y le di un beso a la princesa, todo a los diez años.*

Inés Saavedra: ¿Cómo encontraste tu vocación?, ¿cómo comenzaste a hacer teatro?

Alejandro Calva: Mis padres veían el teatro como un mundo lejano, pues mi

madre es química y mi padre, ingeniero químico. Por esto, y aunque de niños los dos tuvieron una inclinación artística, ninguno mostró interés por volverse actor. Sin embargo, uno de mis tíos estudiaba arquitectura y en algún momento lo invitaron a participar en una producción de *Calígula* de Albert Camus. Él hizo unas máscaras impresionantes para ese montaje y lo convencí de que me llevara a ver la obra. Yo tenía ocho años y me emocionó mucho ver ese espectáculo, pues entendí que quería estar ahí. Por otra parte, tengo unos parientes, primos de mi padre, que hacen acrobacia. Mi padre se acercó a ellos para pedirles que me ayudaran, porque yo quería hacer teatro, pero todos le desaconsejaban que me dedicara a las artes escénicas. ¿Cómo con todos esos comentarios iba a dedicarme al teatro? Entonces, decidí que lo haría como un pasatiempo. Actuaba siempre, era el payaso en las fiestas de mis primos y hacía espectáculos para entretener a la familia, aunque no consideraba que de esta capacidad se generaría un proyecto de vida. Nunca pensé que de grande sería actor, pues para mí, el teatro era un universo completamente diferente; los actores me parecían seres extraños, diferentes, porque eran capaces de representar a otras personas. Recién me di cuenta de que haría teatro cuando tuve un fracaso en la escuela y

estuve cuatro años sin estudiar. En ese tiempo hice muchas cosas. Fui ayudante de veterinario, barman y vendedor. Entonces, comprendí que la única constante en mi vida había sido la actuación y que, para un actor, generar un bagaje de vida es algo fundamental, ya que todas las experiencias que viví me sirvieron para crear personajes y para generar discursos, a partir de la necesidad de decir algo. Cuando volví a la escuela tenía muy claro lo que quería. Quería ser actor.

I.S.: ¿Dónde estudiaste?, ¿cómo fue tu proceso académico?

A.C.: Partí en la *Escuela Activa* estudiando pantomima y clown con Antonio Esparza; luego, estudié teatro musical con Javier Díaz Dueñas y después, con Gabriel Carrasco en un grupo de mimo corporal. Posteriormente, entré al mundo de los payasos, experiencia que me ayudó mucho para entender al público. Para cuando llegué a la Facultad de Filosofía y Letras a estudiar la carrera de *Teatro*, yo ya me había vuelto un profesional. Antes de acercarme a los grandes maestros, ya vivía de mi trabajo, de hacer teatro, y en ese contexto, tenía muy claro que la escuela era para mí un trámite que me iba a permitir dar clases. Estudié perfeccionamiento actoral en el NET (Núcleo de Estudios Teatrales) con Gurrola, quien se transformó en mi primer gurú;

Jesusa Rodríguez, en la segunda. En realidad, he tenido verdaderos maestros sezonadores de vida, como son Javier Villegas o Marco Antonio Silva, personas que fueron muy importantes dentro de mi proceso formativo, pues creo que el trabajo actoral se aprende en el entorno en el que te desarrollas; no por los maestros, sino por las personalidades de los maestros. Un docente puede manejar la técnica, pero si es un ser humano poco interesante, no te va a enseñar nada significativo. Cuando estás aprendiendo hay momentos para recibir y hay momentos creativos para dar. Cuando eso llega, debes estar en el lugar exacto para que lo que produzcas sea una mezcla interesante de energía y de ideas.

I.S.: ¿Cómo percibes la educación teatral en México?

A.C.: El actor es un intérprete y el trabajo de interpretación es creativo. El actor debe ser creativo y tener una opinión crítica respecto de lo que hace. Me parece que la academia en México, tal y como está estructurada, no funciona, pues las clases debieran hacerse en un contexto en el que los alumnos escribieran, reinterpretaran textos, dirigieran y reflexionaran a partir de procesos propositivos y críticos. Estamos formando intérpretes que tienen que aprender sobre la marcha de profesionales en activo, pero lo que

hace falta son las herramientas creativas para hacerlo y eso, creo, es lo que les falta a las escuelas de teatro. Este hecho se evidencia en las muchas deficiencias que presentan los intérpretes.

I.S.: ¿Cómo sientes al público de teatro en México?

A.C.: La audiencia tiene distintas personalidades y maneras de ser. La audiencia del teatro se ha especializado y se ha vuelto una especie de reciclado de actores que ven a otros actores. De pronto nos vimos haciendo teatro para nuestros amigos, para que ellos te digan si estás bien o estás mal. Y como la gente no va más al teatro, es difícil motivarla para asistir a las salas. La gente que invitas es un público cautivo. La audiencia debería ser mucho más anónima, como en los cines o en las grandes producciones comerciales. Hemos perdido en las salas de teatro esa audiencia anónima que tiene cualquier tipo de opinión, porque el teatro se ha elitizado, no es popular, no tiene una manera de incluirse a la sociedad. Creo que el teatro tendría que ser educativo, estar incluido en programas culturales y que la gente fuera porque es parte de la cultura, que se aplicaran los mismos estímulos del cine al teatro, que productores privados invirtieran su dinero en él. Esta expansión del teatro debe de ir en todas direcciones.

I.S.: ¿Cómo construyes tus personajes?

A.C.: Aplico una técnica que le aprendí al maestro Bress, que había estudiado con Antonio González Caballero; él me explicó una teoría de Carl Jung acerca de la psique humana. Jung decía que existía el yo, el ello, el súper yo y el no yo (eso que crees que no eres o lo que no quieres ser, eso que odias en los otros). A partir de todos ellos puedes construir tu personaje. Entonces, cuando abro un texto comienzo a dibujar un espiral. Si empiezo la espiral de afuera para adentro, sé que el personaje necesita conocer sus elementos exteriores para luego encontrar su esencia; esos casos son personajes de comedia o farsa, con los

que se puede partir desde la manera de vestir, de caminar o de comportarse. Por su parte, cuando la espiral comienza de adentro hacia fuera, no sé cómo va a ser el acabado final de esta imagen; sé que tengo que descubrir primero el interior del personaje, pues desde ahí puedo buscar. Normalmente hago un trabajo de lectura y luego hago una grabación, la escucho y veo al personaje desde fuera para tratar de entenderlo, sobre todo si no tengo a un director que me ayude a hacer eso; entonces, asumo el proceso que propone la dirección y me acoplo lo mejor que pueda a mi personaje. Luego viene un período de negociación con el director, cosa muy importante, pues un actor debe aprender a negociar con el director lo que imaginó y lo que va a pasar, y debe intentar relacionarlo con lo que tiene en mente este último. He aprendido a construir mis personajes en muy poco tiempo y eso lo saben algunos de los directores con los que he trabajado.

I.S.: ¿Cuáles son los géneros en los que has incursionado y cuáles son tus favoritos?

A.C.: He hecho de todo, doblaje, radio, teatro, musicales, cine, televisión, producción, realización de títeres, diseño de maquillaje, dirección de programas, dirección de cámaras, aunque lo que más disfruto es actuar. Por otro lado, como maestro, lo que verdaderamente disfruto es dar técnica *impro*, pues es una manera de mantenerme vivo, juguetón, de no olvidar que hay una relectura de las palabras, de las ideas. La televisión me gusta porque me da para comer. Particularmente, prefiero las series pues es televisión bien hecha. El cine, también, es muy interesante.

I.S.: ¿Cómo fue tu incursión en el teatro musical?

A.C.: Vi algunas obras de teatro en Nueva York y me di cuenta de que lo que se hace bien allí, son los musicales. Me encanté con *Los productores* y cuando supe que había audiciones en México, no dudé en ir. Me hicieron una prueba de voz para ver si entonaba y me preparé

con una maestra de canto. En relación a la danza, siempre he bailado y tengo una buena memoria corporal; he tomado clases de jazz y de danza contemporánea, aunque todos se preguntaban en qué lugar bailarían, pues soy muy alto y por ello siempre me ponían atrás. Hacer un musical me abrió otras posibilidades y mi mundo se amplificó.

I.S.: ¿Escribes teatro?

A.C.: Antes escribía más, pues ahora no tengo tanto tiempo. Escribí varias obras de teatro, pastorelas y obras de títeres, entre otras. Hubo algunos acontecimientos en mi vida que me impresionaron mucho y me motivaron a escribir. Ahora, sin embargo, estoy interesado en la escritura de cortometrajes.

I.S.: ¿Qué autores te interesa montar?, ¿qué historias te interesa contar?

A.C.: Yo no hablaría de dramaturgos, hablaría de historias. Si me encuentro con una historia que quiero contar no me importa quién la escribió. Creo que debe fomentarse el intercambio cultural; por esto, apropiarnos de una historia siempre implicará deslocalizarla y volverla más universal. O sea, quitarle todo lo que nos impide acercarnos a ella por condiciones geográficas o culturales.

I.S.: ¿Cómo es el proceso de un director en relación con los actores?

A.C.: Cuando estudié en la Facultad de Filosofía y Letras, en la rama de dirección, me di cuenta de que no sirve la metodología para hacer una puesta en escena, si en esa puesta no hay una gramática personal y una idea acerca de lo que quieres decir. Si es interesante lo que se quiere decir, resultará una buena puesta en escena; sin embargo, si no existe esa premisa, se tratará sólo del oficio de montar algo y de contar una historia. A un buen director se le va la vida en comunicar algo. El actor, en cambio, tiene otra misión, pues la interpretación tiene que ver con una traducción a la ficción, por lo que hay un proceso creativo al servicio de un gran contador de historias que debe ser el director. Cuando entendí

esto decidí que sería director cuando tuviera muchas cosas que decir.

I.S.: Cuéntanos, entonces, de esa experiencia, la de director.

A.C.: Lo último que hice fue una obra en la que dirigí y actúe, llamada *La pareja desapareja*; antes de eso, estuve a cargo de la dirección de una comedia musical llamada *Ticktick boom*, y hace muchos años, dirigí una obra de títeres que se llamaba *La noche de las narices negras*, que realizó dos mil quinientas representaciones.

I.S.: ¿Crees que los directores tienen miedo a dirigirte, o se atreven menos, conforme vas adquiriendo experiencia y reconocimiento?

A.C.: Sí y eso es una gran lástima, porque yo necesito que me ayuden, que me cuestionen, que me retroalimenten. Me da mucha desconfianza cuando me tratan de maestro. ¿Qué vamos a hacer si me respetan tanto? Existen algunos directores que te dejan hacer y hay otros a los que no les gusta que seas creativo, y como actor, tienes que estar a su disposición. Ahí es cuando debes negociar. Por otra parte, hay directores jóvenes que tienen mucha inseguridad, pues tienen problemas técnicos importantes y saben muy poco del trabajo con actores. Sin embargo, como actor me importa no tener estos prejuicios. Parto siempre del gusto o no que me provoque el guión, la idea. Finalmente, creo que la paciencia y la flexibilidad son fundamentales en un actor, pues esto permite el trabajo con nuevos directores; uno debe dejar que se equivoquen, que se atrevan.

I.S.: ¿Qué sigue en tu carrera de actor?, ¿qué quieres hacer?

A.C.: Me interesa ser un actor complejo, sorprender a los demás haciendo cosas que ni ellos ni yo saben que puedo hacer. Necesito reinventarme constantemente. Quiero tener la posibilidad de estar en lugares con gente que me pueda nutrir, encontrar personas que me enseñen cosas distintas, hacer en cine un personaje que me desafíe, hacer escenas de intensidad

fuerte. Me gustan las escenas riesgosas, las de cama, de peleas, pues implican un nivel de compromiso muy alto.

I.S.: ¿Cuál es tu opinión acerca de tu trayectoria?

A.C.: Mi carrera sigue interesándome muchísimo, pues es un desafío constante. Creo que uno es tan bueno como su último trabajo. No se puede vivir de recuerdos, pues debes descubrirte todo el tiempo. Nadie tiene la obligación de saber quién eres, pero uno tiene la obligación de ir descubriéndose. Realmente me mueve ser una persona que no soy, poderme disolver en otra esencia, y como actor, quiero que me llamen para hacer cosas muy diversas. Las personas que quieren dedicarse a esta profesión, tienen objetivos diferentes. A mí, lo que me ayudó, es que hice mi trabajo sin pensar en qué iba a hacer después, sino disfrutando al personaje o al trabajo que estaba desarrollando en ese momento. La escuela en la que te hayas formado no es tan determinante, pues, en realidad, hay una responsabilidad que te pertenece como actor. Y debes de hacer lo que te gusta hacer.



© José Jorge Carreón

Caída libre de Elena Guiochins,
dirigida por Ignacio Flores
de la Lama

IGNACIO FLORES DE LA LAMA
 Dramaturgo, director y docente
 Dirige la Escuela de Actuación y Dirección Profesional *Casazul (Argos)*

DIRECCIÓN ESCÉNICA, ARTE, PALABRA Y VERDAD

La dirección escénica, en tanto arte y oficio, supone una gran diversidad de conocimientos teóricos y de dominio técnico, como resultado de un entrenamiento formal.

En el ideal de las condiciones deseables para el ejercicio profesional de la dirección escénica, también se le confiere un alto valor a la creatividad, a la intuición, al instinto y a otras facultades que podríamos agrupar bajo el nominativo *talento*, todas ellas más cercanas a lo que natura otorga que a lo que la academia enseña.

Una tercera vertiente que fondea las facultades y condiciones deseables en el director, la constituye su postura ética, su filosofía de vida, su compromiso con el colectivo social y, en suma, todo aquello que conforma y determina su visión del mundo.

La primera parte de esta ecuación, es decir, el conocimiento teórico y el dominio de la técnica del arte dramático, se obtienen, entre otras, por la deducción y por la asimilación de aquello que ha dado resultados en el pasado. El tiempo y la repetición pueden ser grandes aliados para identificar lo que funciona y para saber cuál es la mejor manera de hacerlo, evitándonos tener que estar descubriendo el agua tibia en cada ocasión.

Aquí la escuela juega —o podría jugar— un papel preponderante. Como sabemos, la técnica, en cualquier rama del arte, es susceptible de ser enseñada; pero no olvidemos que una técnica es sólo una repetición sistematizada para lograr un objetivo. Es decir, la técnica es tránsito necesario, mas no meta última en el proceso de formación de cualquier profesional, independiente de su especialidad. Así, la formación de directores de escena en México y en el mundo, tendría tres grandes vertientes con diferentes rutas de aproximación.

A la formación técnica del director de escena, se puede acceder por la vía de la información y el entrenamiento sistematizados

que la academia ofrece, o debería ofrecer, aunque una ruta alterna pueden ser la de la observación y la práctica constantes fuera del aula y arriba del foro. Este modelo de formación empírica, también conocido como *modelo renacentista*, no da señales de desaparecer aún con la variada oferta académica de universidades e instituciones de enseñanza superior en el campo de las artes escénicas. En cualquier caso, tratése de estudios académicos formales o del aprendizaje con base en la práctica, este paso, el de la adquisición de las herramientas técnicas, es tránsito obligado que ningún director debería omitir. La realidad, a veces, es muy otra. Sólo debemos recordar, en este punto, que la relación complementaria entre la teoría y la práctica sigue siendo ruta confiable y modelo de eficacia probada.

La segunda vertiente poco tiene que ver con el entrenamiento; más que un asunto de herramientas, producto de la formación, es un asunto de facultades inherentes, deseables en el candidato a director; se trata de todo aquello que... *no presta Salamanca*.

La tercera, la que se sustenta en la visión del mundo, sí se aprende, pero no necesariamente apoyado en una estructura académica o en la práctica constante; sus orígenes están más ligados a la experiencia vital, a la vasta cultura y a una postura dialéctica del individuo, con acento en el crecimiento de su ser interno.

Sin afán profético, podemos contar con que los directores de la escena nacional seguirán apareciendo y los caminos que habrán seguido para llegar hasta ahí serán muy diversos; habrá actores con imaginación y liderazgo que se autoproclamen directores y que en efecto, en algunas ocasiones, resulten serlo. Continuarán los intentos y en algunos casos los hallazgos de docentes, dramaturgos, productores y críticos explorando la dirección de escena con mayor o menor fortuna. Habrá directores de cine que pisen nuevos terrenos; y aún más, el im-

pensable caso, por peligroso, cuando no, por divertido, de los funcionarios–directores. Mejores resultados se han obtenido a la inversa; la experiencia nos enseña que no pocos directores han realizado una destacada labor administrativa.

Con disparidad en los resultados, los directores en ciernes habrán de insistir. Algunos dirán haber sido empujados por las circunstancias; otros reconocerán haber sido jalados por una vocación oculta que finalmente los sacó del closet y los colocó en el rol del director. Nosotros sabemos que el escenario es horizontal y las más de las veces, generoso; ellos saben que los riesgos serán calculados; por lo tanto, ninguno va a morir en el intento.

Por otra parte, sería un error pensar que existen respuestas absolutas para las preguntas que aluden a la mejor –o acaso a la única– manera para llegar a ser director de escena. No se ve aquí ni allá, ni al mejor ni al único programa académico para formar al verdadero director. Lo que sí se ve muy claro, son las no pocas interpretaciones filosóficas, posturas éticas, y aproximaciones estéticas en el ámbito de la dirección.

Muy diversas son también las concepciones relativas a las responsabilidades y a los campos de competencia del director de escena. Esta rica diversidad contiene, sin embargo, los peligros de la ambigüedad y de la indefinición, algo nada deseable para el joven director en formación.

Más preocupantes aún son las vocaciones no reflexionadas, los afanes protagónicos y la carencia del mínimo oficio. A estos autoproclamados directores, que lo mismo aparecen en la capital que en los estados, sistemáticamente se los hemos endosado al juicio de la historia, confiando que los estragos estéticos, psicológicos o morales no sean irreparables.

Pero si la historia que está por escribirse tendrá la facultad de colocar a eventos y personas en su justa dimensión, la historia documentada del arte de la escena en el mundo, ilumina desde hace algún tiempo y de manera frontal el tema de las responsabilidades y funciones del director escénico.

Si bien es alrededor de 1820 cuando se habla por primera vez de *puesta en escena*, es hasta 1880 cuando aparece la figura del director escénico. Pero será en el curso del siglo XX cuando surja una idea diferenciadora que habrá de clarificar las funciones del director; es el momento en que la idea de la dirección como un proceso de ordenación objetiva de los elementos y accesorios de la puesta en escena, cede el paso a una concepción mucho más elaborada y creativa que supone una interpretación personal, una nueva visión artística –sugerida por la obra literaria–, pero que resignifica todos los elementos del espectáculo, frecuentemente, de acuerdo con una estética particular.

La figura del regidor –identificada con mayor claridad en la tradición de las escenas alemana e italiana– y que resulta cercana a la responsabilidad de lo que hoy conocemos como *stage ma-*

nager, cede el paso a una idea más personal en la interpretación de la historia que se cuenta liberándose de la tiranía del entonces llamado *decorador*.

En su memorable conferencia de 1903 sobre la puesta en escena, Antoine plantea: *La puesta en escena no sólo proporciona un marco justo a la acción; determina su carácter verdadero y crea la atmósfera*. Incluso en *La paradoja del comediante*, que tradicionalmente ha sido leída como un innovador ensayo sobre la psicología del actor, Diderot plantea ya la necesidad de una reforma escénica que requerirá de la intervención de un reconcebido director. Es con base en estos postulados que se redefinen y amplían las facultades, los intereses y las responsabilidades en el campo de competencia de lo que a partir de este momento entenderemos como el trabajo del director escénico.

De las múltiples ideas que han permeado desde los albores del siglo XX las responsabilidades del director de escena, tengo una particular inclinación por la visión de Vladimir I. Nemiróvich-Dánchenco. Para el ruso, un director es un ser de tres caras:

El *director-intérprete*, que instruye al actor y lo conduce en la forma en que habrá de actuar, por lo que también lo llamaré *director-pedagogo*; el *director-espejo*, que sin guiar de manera directa, resalta las cualidades individuales del actor; y el *director-organizador*, responsable de la integración y buen funcionamiento del total de los elementos que conforman la producción.

Dánchenco asume que el tercero, el que organiza, estará visible en todos los aspectos de la puesta en escena, pero apuesta por la invisibilidad del primero y el segundo. El *director-intérprete* y el *director-espejo* tendrán pues que haberse sumergido en el proceso creador del actor al grado que su huella sea absolutamente imperceptible. Sin embargo, esta visión de la dirección escénica, que atiende de manera particular la relación con el actor, no profundiza en la lectura; es decir, en la particular interpretación que hace el director del texto, lo que bien podría –independientemente de la claridad y la riqueza de la propuesta– considerarse una omisión del gran maestro ruso.

Por supuesto que son muchas las aproximaciones a la noción de dirección escénica, la cual no está dividida solamente –como algunos suponen– entre la fidelidad al texto y un deseo de autonomía en el proceso creador sobre la escena. Y si bien el teatro nunca podrá sustraerse de su responsabilidad como elemento de comunicación histórica y social, también deberá estar atento a la tentación del absolutismo por parte del director escénico.

La puesta en escena contemporánea es más un arte que un conjunto de técnicas, por lo que el teatro está siendo estudiado, desde hace algunas décadas, no sólo desde el análisis y la valoración de los textos dramáticos. Desde la segunda mitad del siglo XX, nos importan particularmente los hilos invisibles que tejen la red en la que comulgan el espectador y el espec-

táculo. Y el artífice –de mil rostros– que convoca esta energía poderosa y sutil no es otro que el director de escena.

De las tareas cuasi coreográficas del primigenio director del corifeo, en aquella magna Grecia, a las del *director-espectador* que preconizó Grotowsky; del llamado director puestista al llamado director de actores; del trifásico director en la concepción de Nemiróvich-Dánchenko, a la alquimia que transforma psicología por acción, en la visión de Elia Kazan; de los invaluable resultados en los foros alternativos de una vieja casona de color azul en la colonia Condesa, a tantos y tan penosos resultados en enormes escenarios que espero pronto olvidar, el espectro de posibilidades en el universo de la dirección escénica se vuelve inconmensurable.

Ahora bien, ¿cómo hacer de todo aspirante a director un profesional con maestría en la técnica, en la inagotable imaginación creadora y en el profundo compromiso con su realidad? No lo sé. Ni siquiera estoy seguro que la pregunta esté bien formulada. Quizá se trata de un proceso más cercano a la mayéutica donde el director se hace a sí mismo, y es que no se puede transferir la responsabilidad en el proceso formativo del director a nadie que no sea el propio individuo.

No obstante lo anterior, las escuelas de teatro y los directores experimentados, de manera conjunta con las condiciones favorables en el entorno social, seguirán jugando un papel muy importante en el cumplimiento de este alto propósito.

En la escuela de actuación que fundé con la complicidad de Epigmenio Ibarra y del grupo *Argos* hace ya ocho años, hemos diseñado el programa y abierto la carrera de *Dirección Escénica*, para una primera generación, con muy buenos resultados hasta hoy; y esto lo digo sin el menor propósito de hacer proselitismo. Se trata, simplemente, de una experiencia académica digna de ser comentada; el modelo académico al que hemos apostado es sui géneris; diseñamos un programa de dos años en el nivel de especialización, es decir, que convoca a egresados de carreras de actuación, de teatro y áreas afines. Se trata de cuatro semestres en los que los alumnos (a los que preferimos llamar directores en formación) se involucran de manera muy cercana y comprometida en el trabajo artístico de sus maestros, una especie de inmersión profunda en el universo creativo de los directores que por un semestre funcionan, en alguna medida, como mentores. La experiencia no puede ser más enriquecedora cuando los creadores escénicos que hasta hoy los han acompañado, o mejor aún, a los que ellos han acompañado muy de cerca en su ejercicio profesional, son: David Olguín, Ximena Escalante, Martín Acosta, Juliana Faesler, Hernán del Riego, Enrique Singer, José Caballero y Jorge Ballina, más los que faltan, entre los que podemos contar a Mario Espinosa, Mauricio García Lozano, Claudia Ríos y Carlos Corona.

Sin atribuirnos responsabilidades históricas, estamos seguros de estar cubriendo un área importantísima en la formación de los nuevos creadores de la escena nacional; lo demás, al tiempo.

Pero más allá de la búsqueda o de la experiencia documentada en las diversas rutas para la formación de los nuevos directores de escena en nuestro país, vale mucho la pena entrarle con mayor compromiso al tema, intentando dilucidar su sentido más profundo: ¿Cuál es el verdadero objeto de estudio de la dirección escénica?, es decir, ¿qué buscamos realmente? ¿Cómo descifrar el genoma de la dirección? ¿En qué consiste la magia del director? ¿Qué es eso tan deseable y tan difícil de encontrar sobre la escena que esperamos, que deseamos llegar hasta nosotros gracias a las buenas artes y a los buenos oficios del director?

Varias y todas válidas pueden ser las repuestas; por ejemplo, atender el campo de acción de la hermenéutica, en su sentido más primario, es decir, la de entender, interpretar y traducir un texto (en este caso traducir de la literatura dramática al lenguaje de acción sobre la escena), es sin duda el más claro ámbito de competencia de la dirección escénica. Y qué decir de las responsabilidades organizativas, estéticas, didácticas, de compromiso social o incluso de guía moral que con no poca frecuencia cumple el director. Sin embargo, si fuera posible un acercamiento que del plano general pudiera ir al *close up*, y aún mucho más allá, hasta la médula, hasta descifrar la composición molecular, es altamente probable que en la quintaesencia de la dirección escénica encontraríamos un vehículo que transporta y una visión que reinventa; encontraríamos, también, una poderosa y a la vez sutil naturaleza creadora, capaz de generar momentos y espacios de profunda belleza. Pero sobre todo, y por encima de todo, encontraríamos un prodigioso mecanismo capaz de crear verdad artística.

Aquí, tan pronto como iniciemos la reflexión sobre la verdad en el arte, es menester acotarla, ponerle límites y con ello diferenciarla de la verdad en la vida. Y es que en el arte no hay verdad verdadera, sólo verdad artística, ésa que resulta de las reglas del juego de la creación.

Los que estamos aquí sabemos que, en el arte de la escena, confundir la verdad de allá afuera con la verdad del universo de la ficción en el escenario, sería algo muy cercano a la esquizofrenia. Son las convenciones (entendidas como acuerdos tácitos entre los participantes del rito) las que ponen la distancia sana y prudente entre estas dos realidades.

El actor sabe que la función es a cierta hora, que entra a escena por pierna derecha, que llega a determinada zona, que utiliza cierto elemento de utilería, que por dos horas habrá de interactuar y relacionarse con el espacio y con los otros personajes, que entregó una lista de invitados hace unos minutos, y con suerte, un recibo de honorarios hace algunos meses. En suma, el actor siempre sabe, conscientemente, que está contando una historia, inmerso en un universo de ficción; sabe que como profesional está comprometido a transitar con todo su ser por ese territorio mágico donde lo que no es podría ser.

Quede claro que éste es el caso del actor; el personaje se cuece aparte. El personaje –que puede tener mucha, poca o ninguna

voluntad propia—, tiene antecedentes y objetivos que lo hacen accionar de manera muy distinta a la del actor. Su verdad no es dar función a una hora determinada; la suya es vivir en una realidad paralela a la realidad real, y su destino es nacer y morir tantas veces como sea necesario, siempre sujeto a la voluntad de su creador.

Quizá por eso prefiero usar para la creación escénica el término *verosimilitud*, del latín *similar a la verdad*, que en una de sus acepciones define lo verosímil como *aquello con posibilidad de ser creído*. Así, partiendo de estos límites lingüísticos, paradójicamente, se abren mayores posibilidades de comprensión conceptual de la verdad en los terrenos del arte.

Ahora sabemos que la verdad de la escena, por poderosa, sincera, conmovedora y real que pueda resultar, es y será siempre una verdad artística creada en el intrincado, complejo y fascinante universo personal del actor que, conducido por el director, y en una suerte de alquimia mental, permuta la ficción en verdad escénica.

Esta verdad que buscamos como a la piedra filosofal de la actuación, se manifiesta sobre la escena como un todo en la presencia del organismo vivo del actor. Sin embargo, para su entrenamiento, estudio o análisis, es relativamente normal diseccionar las partes que actúan sobre el todo. Por tanto, la verdad en la palabra del actor —que en fin de cuentas es el resultado de un proceso integral de profunda inmersión en el universo de la ficción—, es también tema susceptible de ser acotado para su estudio.

Desde el punto de vista de la técnica más elemental, lo primero sería ser oído, es decir, el actor tendría que cumplir con los requerimientos mínimos para la correcta emisión del sonido articulado. Pero conste que aún la más clara y bien colocada de todas las voces no logrará por sí misma, y en razón de su cualidades estéticas, alcanzar la verdad de la palabra dicha. Esto quiere decir que el entrenamiento de la técnica vocal estará afinando el instrumento del actor, sólo en términos de sus capacidades expresivas en el ámbito sonoro. Una tarea aparte, y paradójicamente imbricada en la totalidad del proceso, es entender, descubrir o, en su caso, desarrollar un proceder mental, una manera de operar de la mente del actor que desde la conciencia de la interpretación se entrega a vivir, plenamente, una verdad que en condiciones normales le sería ajena. Éste es el basamento de la teoría de la actuación, o al menos, de un tipo de actuación que consideramos buena.

¿Pero por qué resulta tan difícil definir de manera puntual y contundente en qué consiste una buena actuación? ¿Qué es el buen actor aquí y en China?

Quien ha tenido la fortuna de ver en escena a un entrenado y virtuoso actor de la ópera de Pekín, no podrá dejar de reconocer su enorme talento como artista de la escena, que en nada se parece a las capacidades creativas y de expresión escénica del actor formado en la tradición de la comedia del arte italiano,

que a su vez, poco tiene que ver con el resultado del brillante actor de comedia musical en Broadway, que está muy lejos de la estética del gran actor shakespeareano formado en la tradición del teatro inglés, y que se parece poco o nada al actor que ganó el *Ariel* en la edición pasada. Todos muy diferentes y todos buscando algo en común. Todos resultado de su entorno; todos contando historias y todos con la posibilidad de estar muy bien o muy mal en el ejercicio de su profesión.

Así como el mítico Pedro Infante era incapaz de decir un soneto de Shakespeare, así es impensable imaginar a Sir John Gielgud cantar llorando con unos tequilas de más sobre la tumba de su abuela, o verlo rescatar a su hijito de la carpintería en llamas.

Por otra parte, el tiempo también es un factor importante en los criterios de apreciación; es difícil asegurarlo, pero una buena actuación de Sarah Bernard seguramente distaba mucho en contenidos y formas de expresión de lo que hoy consideramos una buena actuación de Julieta Egurrola.

Y es que la palabra *actor* es un nominativo de amplio espectro, y no es hasta que se atiende a la especificidad del trabajo del intérprete, cuando se puede tener una noción más clara de lo que designa el término. Por tanto, cualquier idea de lo que es o puede ser una buena actuación estará indefectiblemente determinada por criterios estéticos y culturales que se modifican, constantemente, con el paso del tiempo y en relación a su ubicación en el planeta. O dicho de otro modo, ¿buen actor? sí, pero ¿dónde?, ¿haciendo qué?, ¿cuándo?, ¿trabajando con quién?

En el contexto de nuestra realidad social, podemos identificar algunas ideas hermanas respecto a la buena actuación, es decir, lo que para nosotros, los que hoy nos reunimos aquí, aun con algunas diferencias estéticas o de gusto personal, es la idea de una buena actuación. Aseguro que será prácticamente la misma. Todos estaremos de acuerdo en que la actuación más deseable es aquella que resulta creíble, la que es creativa, la que es poderosa y equilibrada en tono y matiz, la que nos conmueve, la que nos invita a la reflexión, y sin duda —sobre todo desde la óptica del director— la que mejor cuenta la historia.

Cuando nosotros hablamos de un buen actor, no esperamos que sea necesariamente un extraordinario acróbata, que toque un instrumento musical, que improvise divinamente con base a un canovaccio, que cante como virtuoso o que tenga asimilada la técnica particular de tal o cual gurú de la actuación. Cuando nosotros hablamos de un buen actor, o más aún, cuando requerimos de un buen actor, buscamos al que mejor funciona; y el que mejor funciona suele ser el más creíble.

Históricamente, en la escuela formal, cuya génesis de la emoción es consciente y donde el intérprete llega a nosotros en representación de su personaje, se han privilegiado las capacidades técnicas de expresión plástica y vocal, desatendiendo en alguna medida la sinceridad en el trabajo del intérprete. Por su parte, en la escuela vivencial, cuya génesis de la emoción

es inconsciente y donde el intérprete en el mejor de los casos reacciona con sinceridad a sus circunstancias, se privilegian la imaginación y la capacidad de creencia, y se da por entendido que tras ese particular proceso mental llegará de manera natural, en la voz del actor, la palabra llena de verdad. En la práctica, y como producto de la experiencia, sabemos que lo acucioso y profundo del análisis previo, es decir, la clara y cabal comprensión del texto, ligados a un instrumento entrenado y bien afinado, multiplican las posibilidades de una actuación verosímil y creativa. Sabemos, también, que a lo largo de este proceso, el actor no va solo; él sabe que tiene un aliado, un punto de referencia, un espejo, un traductor, un cómplice, un espectador profesional, un maestro, un guía, o lo que resulte de esta necesaria interlocución creativa entre el intérprete y el director de escena. Creadores ambos, pero sólo cuando las cosas salen bien.

Más allá de lo deseable que puede ser encontrarnos con una verdad artística manifiesta en toda la naturaleza física y síquica del actor, no es irrelevante buscar la verdad de la palabra, o mejor aún, la verdad *en* la palabra. En todo caso, es importante distinguir y saber acceder, por los caminos necesarios, a esa verdad particular que tanto anhelamos escuchar salir desde la escena.



Trabajo actoral en clase. Casazul.

LUISA HUERTAS
Actriz mexicana de teatro y cine
Directora de CEUVOZ

BIENVENIDA PALABRA... DE REGRESO A CASA

Con alegría y afecto, acepté la invitación de la revista *Teatrae* para escribir una colaboración sobre el estado del trabajo de la voz del actor en México. Comienzo por saludar el retorno de la palabra *a casa*, al teatro. Lo hago muy conscientemente, porque los que conformamos el CEUVOZ (Centro de Estudios para el Uso de la Voz), consideramos que el entrenamiento vocal es un aliado de los actores en el trabajo creativo de significar un texto, y que para ello requerimos herramientas que nos permitan enunciar la palabra dicente como la llama el filósofo del siglo, Hans Geörg Gadamer. Para que esto suceda, sabemos que es fundamental empezar por el principio: liberar la voz mediante la técnica vocal.

Pero, hagamos un poco de historia para explicar en qué andamos en México en cuanto a la materia. Todavía a finales de la década de los sesenta, la condición de que al actor se le escuchara y se le entendiera en el escenario, era más que obvia, y no había quien la cuestionara o pusiera en tela de juicio. Sin embargo, la necesaria y liberadora renovación de las formas teatrales existentes, nos lanzó por los caminos de la corporalidad y del texto como pretexto para enmarcar, impregnada de avances tecnológicos, la desbordante creatividad de directores y escenógrafos. La verdad escénica garantizaría la organicidad, la integralidad del actor. Había que romper con la teatralidad anquilosada del gesto y la voz grandilocuente, para buscar la naturalidad que nos comunicara con el público de nuestra generación, harta de las palabras huecas, de la demagogia de los dictadores golpistas en América Latina y de las compañías nacionales acartonadas de los países europeos.

Como en todos los procesos de cambio, de ruptura, se ganaron cosas y se perdieron otras. A partir de los setenta, en nuestro país, sólo algunos maestros heroicos continuaron con la labor de defender el bien-decir, con todo lo que esto implica, cuando está bien comprendido, porque estaban convencidos del poder



Calentamiento Vocal con el Método Linklater

de la palabra per se y más, de la palabra dicha en el teatro. Clementina Otero de Barrios, Fernando Torre Lapham, Socorro Avelar, Pilar Souza, Antonio González Caballero, Luis Rivero, Aurora Molina, Soledad Ruiz, Christian Caballero y Claudio Lenk fueron de los más reconocidos en la capital del país, aunque habrá muchos otros cuyos nombres se me escapan.

En la década de los noventa, dos jóvenes actores, surgidos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy, retoman la tradición y cristalizan la aspiración de todo buen maestro: los superan. Elaboran y publican, en la revista *Máscara*, un método de entrenamiento vocal que incluye técnica y palabra, a partir de la investigación científica del fenómeno de la voz; compilan, además, textos de apoyo que abarcan desde Stanislavsky hasta Grotowsky, pasando por Navarro Tomás, Barba, Cicely Berry y otros tantos especialistas de todo el mundo. Dispersos, pero en la misma línea, andábamos algunos otros empeñados en la defensa del trabajo vocal y del texto: Angelina Peláez, Miguel Flores; desde la música, Hernán del Riego, Leopoldo Novoa, Margie Bermejo, y seguramente otros abnegados y solitarios maestros en los estados de la República y la que esto escribe, desde el CUT (Centro Universitario de Teatro), y también de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México).

Para el inicio del siglo XXI, nos fueron dejando los viejos maestros e incluso algunos de los jóvenes como Marcela. Se experimenta con el método *Royhart*, con la *eutonía*, se habla de la importancia de la técnica *Alexander* y *Feldenkrais* para el trabajo vocal. Todos los métodos ricos, interesantes, pero en nuestro país, al menos, poco claros, sin especialistas totalmente autorizados. Hubo generaciones de actores que pasaron por las escuelas de teatro sin entrenamiento vocal alguno, aunque de manera formal se mantenían en la currícula las materias de voz, dicción y expresión verbal. En algunas escuelas, a la clase de canto se le adjudicó la función de entrenadora vocal del actor.

Por su parte, el teatro comercial importa musicales de Broadway que se hacen con micrófono, pero también lo usa sin empacho en otro tipo de obras presentadas en salas cuyo tamaño no lo requieren. Debido a los costos, las instituciones culturales han dejado de hacer teatro de gran formato. Algunas salas de la UNAM, del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), del CENART (Centro Nacional de las Artes), del *Centro Cultural Helénico* o el *Teatro de la Ciudad*, en la capital del país, cuentan con escenarios capaces de albergar puestas grandes, en cuanto a reparto y producción, pero se realizan muy pocas al año. En muchos estados de la República, se conservan hermosos teatros decimonónicos o se han construido nuevos, grandes en su mayoría, a los que llegan compañías comerciales, que generalmente utilizan micrófonos. Por todo el país se procura hacer puestas en escena con repartos y producciones

pequeñas para hacer montajes de bajo presupuesto, fáciles de mover y que requieren poco espacio.

Prolifera el teatro del cuerpo que abre otras opciones al actor. En constante cambio y apertura, el escenario incorpora el video y los recursos multimedia. La mayoría de los estudiantes de actuación ya no aspiran a prepararse fundamentalmente para la escena: están pensando en el cine y en la televisión; en casi todas las escuelas se entrena en espacios reducidos, salones o pequeños escenarios. Por lo tanto, los jóvenes estudiantes de teatro no tienen la referencia sobre el uso de la voz que tuvimos los actores que nos formamos hace cuarenta años y es por eso que casi es necesario rogarles que se interesen por la materia. Han crecido bajo la influencia de la televisión, el cine, los video juegos, la computadora y el celular con sus mensajes. Los avances tecnológicos, la prisa de la sociedad actual y el individualismo imperante, modifican la percepción de los estudiantes que manejan códigos diferentes a los que se tenían hasta hace poco tiempo: conversan con sus amigos en el chat, abrevian las palabras en los mensajes por celular para que el envío sea más rápido, escuchan música para sí mismos con el ipod, en buena parte, con el afán de aislarse; las tareas y la investigación, las obtienen de la computadora con un click y no sienten la necesidad de leer el texto ni de revisarlo, porque la computadora ya corrigió la ortografía automáticamente.

Ésta es la realidad que tenemos que conocer, asumir y resolver los que, a la par de nuestro quehacer actoral, hemos decidido formar a las nuevas generaciones en la hermosa tarea de contar las historias de la humanidad de viva voz sobre el escenario. Es el reto fascinante que se nos presenta para preservar la esencia del teatro, que es la comunicación directa del actor frente a un público, por la única e irreplicable oportunidad que es cada función.

¿Y qué pasa actualmente con la voz del actor en el teatro de México? El problema es que a veces no pasa. Cuentan que Doña Clementina Otero de Barrios, actriz que formó parte de *Los Contemporáneos*, grupo que innovó el teatro en México por los años treinta y que fue directora de la Escuela de Arte Teatral del INBA, cuando la que esto escribe estudiaba teatro infantil en 1963, acostumbraba decirles a ciertos actores que *eran de primera... ¡de primera fila!*, porque a partir de la segunda no se les escuchaba. Y... así es. Hay ocasiones en que aún en pequeñas salas de teatro, no se alcanza a escuchar o a entender lo que dicen los actores; otras, en que para hacerse escuchar, los actores gritan y terminan por lastimarse las cuerdas vocales, a veces, de forma irreversible.

Llama la atención cómo en esta época, en que se pondera tanto la tecnología en todos los campos de desarrollo, causa tal rechazo el concepto de técnica vocal, cuando del trabajo del actor se trata. Parecería que se le comprende como sinónimo de obsoleto, de falsedad, de formalidad. ¿Será porque se nos

olvida aclarar que el entrenamiento de la voz para el actor no tiene, como en otros tiempos o como en otras disciplinas, la función de sonar bonito, si no la de ponerse al servicio de ese otro, de esos otros, que son los personajes? ¿Será porque se nos olvida aclarar que al actuar se involucra todo el cuerpo y que la voz ¡surge del cuerpo!, es aire transformado en sonido y que, aunque respirar y sonar son funciones absolutamente naturales de toda persona sana, el uso que hace de ella el profesional de la escena requiere de un entrenamiento especial para hacer presente lo ausente como dice Luis de Tavira⁷, mediante el pensamiento articulado que es la palabra?

Entonces, ¿qué se está haciendo en México en cuanto a la voz del actor y su última y principal consecuencia, la palabra? Aunque sabemos —como se dice en México— que no somos todos los que estamos, ni estamos todos los que somos, escribo desde mi propia experiencia. Hace poco más de tres años logramos contar con el apoyo de las cuatro instancias culturales más importantes de México: CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), INBA y *Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal*, para abrir el CEUVOZ. Nuestro objetivo es retomar el trabajo de entrenamiento de la voz profesional para la escena a nivel nacional y propiciar la descentralización del conocimiento en la materia. La columna vertebral del CEUVOZ es un Diplomado que cuenta con el aval de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA, dirigido a actores, narradores orales, docentes, locutores y para todo aquel que utiliza la voz en público. Se trata de dar herramientas a los estudiantes (técnica vocal para voz hablada y cantada) para propiciar voces libres, sanas, expresivas, las que aunadas al trabajo de expresión verbal en prosa y verso recuperen el placer de la lectura y el estudio de nuestro idioma, que es identidad.

Algunos de los que andábamos dispersos en los noventa, Fidel Monroy, Angelina Peláez, Miguel Flores, Luisa Huertas, reunidos con otros más jóvenes, aunque ya experimentados maestros, logramos sembrar la pasión por la técnica vocal, la prosa y el verso; Jorge Ávalos, Aída López, Tania González, Llever Aiza, Carmen Mastache, Indira Pensado, Muriel Ricard, Alejandra Marín, todos actores en activo, junto a Luz Haydée Bermejo, Emilio Carsi, maestros de canto; Mirtha Blostein y Amada Domínguez, bailarinas y coreógrafas; Felipe y Marta de la Lama, escritores y comunicadores; Ignacio Flores de la Lama, director teatral; Xochiquétzal Hernández, importante foniátrata, hemos conformado el equipo empeñado en revitalizar el trabajo vocal en nuestro país.

De nuestras más grandes satisfacciones, han sido los trabajos de dos *Encuentros Nacionales de la Voz y la Palabra* que hicimos en 2008 y 2009, con presencia de delegados de los treinta y dos Estados de la República. El primero dirigido a la técnica vocal y el segundo a la palabra. En ellos hemos discutido sobre

las necesidades de capacitación en esta especialidad y hemos compartido las opiniones de renombrados directores de teatro, dramaturgos, músicos, coreógrafos, poetas, narradores, comunicadores y actores. El libro *Reflexiones de una Nación Diciente. Memoria del Primer Encuentro*, reúne el rico material que se escuchó en las mesas de reflexión y las ponencias de los delegados de las entidades del país, que nos permiten tener un diagnóstico claro, no sólo de la situación del trabajo vocal, sino también del quehacer y la formación teatral en México.

Resultado de estos encuentros, también, ha sido la presencia de estudiantes provenientes de veinte de los treinta y dos Estados que tiene la República Mexicana y que han nutrido la III y IV Ediciones del Diplomado *La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente*.

En el CEUVOZ, también se imparten talleres cortos de diferentes métodos de voz y técnicas corporales. Porque la voz es música y por la importancia fundamental que en el trabajo del actor tiene el saber escuchar se han realizado clínicas de jazz, de ópera, de bossa nova, de verso, de literatura. Actualmente, siete maestros están en el proceso de certificación en el método *Liberando la Voz Natural*, creado especialmente para actores por Kristin Linklater, una de las maestras iconos de voz y palabra en el mundo. Antonio Ocampo, maestro colombiano radicado en Boston y asesor del CEUVOZ desde su nacimiento, conduce este proceso que nos permitirá ser el primer centro certificado *Linklater* de América Latina. En agosto de 2009, doce de los maestros viajamos a Nueva York para participar, por primera vez como miembros, en el Congreso Anual de VASTA, *Voice and Speech Trainers Association*, organización que agrupa a cerca de quinientos especialistas principalmente de Estados Unidos y Canadá y de muchos otros países del mundo. Con esta actividad, incorporamos a nuestro país y al CEUVOZ, como los primeros de Latinoamérica que pertenecen a ese organismo.

Entramos en contacto y saludamos, el año pasado, el arribo de una organización hermana con la que esperamos trabajar conjuntamente, CHILEVOZ. Conocemos sus amplios e interesantes objetivos que esperamos se fortalezcan y consoliden, tarea en la que desde acá también nos empeñamos para unir experiencias y logros conjuntos.

Así, al norte y al sur del continente, al norte y al sur de México, en la Universidad de Sonora, en Baja California, en Yucatán, en Veracruz y en otros lugares del interior, sabemos que se trabaja por la voz y para la palabra, y desde acá, nosotros animamos a los estudiantes del diplomado para que compartan el aprendizaje en sus estados, y para que se fortalezca y reproduzca el conocimiento a lo largo y ancho del país, a lo largo y ancho de nuestra América.

El nuevo teatro que se escribe en el mundo, lo que escriben los jóvenes y ya no tan jóvenes dramaturgos mexicanos, y que

hemos dado en llamar *narraturgia*, porque pone el principal énfasis en la palabra, exige de los actores, que estamos en las obras, sensibilidad, conocimiento y capacidad para abordar los nuevos textos, como en su momento hemos abordado, y seguiremos haciéndolo, los textos de los Siglos de Oro, los clásicos de todos los tiempos, de todos los países.

Por eso aquello de *bienvenida palabra de regreso a casa*, a tu casa, al teatro... ¿Por qué de regreso? preguntarán algunos, ¿cuándo se había ido? Del papel, nunca. Del escenario, de pronto pareció alejarse, pero estamos recobrándola, volviendo a darle su lugar, estamos acercándola a los jóvenes para que ya siempre, *narraturgia* o no, modas o no, se quede con los actores y con esto se garantice que se quede con el hombre.

* Luis de Tavira es director de teatro, docente y actual director artístico de la CNT (Compañía Nacional de Teatro)



Encuentros y clases en CEUVOZ

PEDAGOGÍA ACTORAL EN MÉXICO, UNA VISIÓN DESDE EL CONTEXTO LABORAL

Mucho se ha hecho en México en educación actoral. Largo camino de formadores que finalmente encontraron una metodología que ha mostrado resultados en la escena nacional. Una de esas líneas, clara y reconocida, es la que ha puesto en práctica Héctor Mendoza., quien en su momento diseñó la malla curricular del CUT (Centro Universitario de Teatro), que fundara Héctor Azar, el que en un principio estuvo anexo a la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y que ahora es reconocido como *Diplomado*, instancia de formación hacia la praxis actoral. No obstante, otras alternativas siguen siendo la *Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro* que ofrece la misma máxima casa de estudios, y la *Licenciatura en Actuación* que imparte en el Distrito Federal (Ciudad de México) el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), a través de su *Escuela Nacional de Arte Teatral*. Todas las mencionadas cuentan con apoyo del gobierno y son casi gratuitas para los alumnos. Sin embargo, los vientos políticos han hecho variar la consistencia de la enseñanza, según cada época, por lo que en 1987 se formó el NET (Núcleo de Estudios Teatrales), primera escuela privada que cobraba a los alumnos por trimestre y ofrecía una formación completa, sin reconocimiento oficial. Quien encabezó el proyecto, ubicado en la casa de la Colonia Condesa, que les arrendara el dramaturgo Tomás Urtusuástegui,

fue Julio Castillo, el genial director de escena que muriera en 1988, dejando el proyecto en manos de su mujer, Blanca Peña, que contaba con un gran grupo de profesores al frente: Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Hugo Argüelles, Juan José Gurrola, Luis de Tavira, José Caballero, Raúl Quintanilla y Sandra Félix. Lo interesante del NET era el programa de formación que duraba dos años, con un tercero dedicado a la puesta en escena. Los cursos estaban organizados en trimestres, lo que remarcaba la especificidad en la programación y contenidos, y en medio turno (mañanas o tardes), dando permiso a sus alumnos para trabajar en cualquier cosa, excepto en actuación.

Las ramas básicas eran actuación, voz y corporal, entendiendo lo teórico como un complemento. Exámenes con evaluaciones orales e individuales frente al profesorado completo del curso, donde el alumno recibía un resultado cualitativo y no cuantitativo por su desarrollo. El NET resistió y formó actores hasta 1992. Ya entonces, José Caballero y, después, Ludwik Margules formaron el *Foro de la Ribera*, llamado así en un principio, que cambió de sede y de nombre en 1991, pasando a ser el *Foro Teatro Contemporáneo*. Éste, que se cerró en el año 2005, en torno a la muerte de Margules, sentó precedente con la carrera de Actuación, sobre bases similares al NET, sin otorgar título y cobrando cuota mensual al alumno, que era formado por maestros de

excelencia. Lo mismo pasó con Luis de Tavira, que inaugurara *La Casa del Teatro* en 1992, aún en práctica, con una casa en Coyoacán que ofrece la carrera y talleres, y una sede de formación con internado cerca de Toluca, Estado de México, llamada *San Cayetano*, y después en el Estado de Michoacán, en Pátzcuaro. Sus alumnos fueron durante dos años a Xico, Veracruz, con el fin de desfasarlos de la vida en el D.F. y llevarlos a fundirse con el arte teatral, en comunidades organizadas desde la alimentación y el hospedaje, como lo hiciera Grotowski, y como lo viviera su fundador, Tavira, en su paso como jesuita.

Las tres escuelas mencionadas funcionaron en condiciones similares: casas antiguas, comunidades pequeñas, rigurosidad máxima, matrícula y mensualidad no gratuitas, foros (espacios teatrales) en todos los casos y eventos de vinculación con el mundo profesional. Los maestros no eran elegidos por su título académico sino por su experticia. Los resultados siguieron de inmediato.

En 1997, se crea el CEFAC (Centro de Formación Actoral) de TV Azteca (Televisión Azteca), formado por Raúl Quintanilla, quien asume la dirección, y la que suscribe este artículo, la coordinación académica. En un primer esquema, entre 1997 y 2004, funcionó tomando la programación modelo diseñada por los maestros para el NET, pero con las variantes de ser gratuita y de pertenecer

a una empresa, ya que el objetivo fundamental era satisfacer los cuadros de reparto de la televisora. Raúl y yo nos sumamos al equipo de Moira Menéndez, Ana Paula Dondé y Verónica García, con quienes agregamos la imagen del actor a la exigencia del medio. Por su parte, Televisa ya contaba con el CEA (Centro de Formación Artística) desde una década antes, y también presentaba un programa ambicioso con puestas en escena producidas, para cada año de la carrera. Ambas escuelas, con instalaciones generadas por la empresa para ese fin, hacían una selección rigurosa en base a talento y apariencia física, según los parámetros de la empresa, y en algunos casos, se otorgaban becas a los alumnos (económica y de residencia), para que dejaran fuentes de trabajo consolidadas, muchas de la veces, en torno al modelaje, pues se buscaba la total integración de los alumnos.

La tercera productora (aunque no televisora) en pronunciarse, fue *Argos*, con su proyecto *Artes Escénicas*, que a partir de marzo de 2000, se ubicó en una casa pintada de azul en la Colonia Condesa, siendo hasta hoy una gran escuela de la que se incluyen reflexiones en este número de *Teatrae*. *Casazul* ofrece la carrera regular de Actuación, a la que se ha agregado un programa de Dirección de Escena, sin contar que además se imparten allí gran cantidad de talleres, que para nuestra sorpresa, funcionan lo mismo en lunes que en sábado, en la mañana que en la tarde, y en los más diversos temas. Éstos atraen a un sinnúmero de adultos y jóvenes, según el taller, que quieren estudiar fuera de la carrera regular. En ese lugar impartí, durante muchos años, talleres de actuación realista, término medio inventado, donde rescaté la metodología de la carrera y la puse en trimestres, pues al implicar procesos, se hacía necesario tener niveles dos y tres.

Estos talleres, como el mío, como el de Meisner, los de *Impro* (que Calva menciona en la entrevista en esta revista), los de esgrima que da Daniel Martínez,

los de construcción de personaje que da Mauricio García Lozano, en fin, atraen a gente *free lance* (le decimos en México así a los *part time* que son modelos, o actores con tiempo, o gente de otras profesiones, para las mañanas). A veces estudiantes de otras cosas para las tardes y por las noches: de todo. Claro que cada taller tiene su espectro de participantes según las exigencias propias (hasta en zancos se puede ver uno), pero en general uno se sorprende como docente de los resultados que estos procesos cortos pueden tener. A veces impulsan al alumno a una carrera profesional en el teatro, pero también a veces lo llevan directo al mundo profesional, ya que a cierta edad, si sumada la experiencia se tiene aún versatilidad y voluntad de romper esquemas, todavía se puede ser actor. Esto no lo digo *al lote*, hay casos concretos de actores profesionales en México que sólo se formaron en procesos de taller. Como los de *Casazul* donde di clase hasta 2005 que me vine a vivir a Chile, como los de Casa del Teatro, donde también he impartido y donde este formato ha sido muy afortunado por años, y como los del mismo NET, que ofrecía talleres de excelencia (Margules de Dirección, Argüelles de Dramaturgia, Gurrola de Actuación, Alejandro Luna de Escenografía, Héctor Mendoza de Perfeccionamiento Actoral). Lo mejor, para los mejores.

Sin embargo, hay que decir que un esfuerzo similar se hizo en el CENART (Centro Nacional de las Artes) a través de su programa de extensión académica. Si bien lo mencionado antes son iniciativas privadas, también la iniciativa pública, el gobierno, incurrió en la modalidad de talleres cuando logró que el mencionado centro tuviera personalidad jurídica (y por lo tanto pudiera cobrar directamente). Así, se ofreció lo mejor para un estudiante de arte: ser seleccionado para pagar colegiaturas muy bajas con creadores de altísimo nivel en todas las artes y pagarle muy bien, extremadamente bien, a esos maestros de excelencia (los maestros ya mencionados de

teatro en el NET más José Luis Ibáñez, Martín Acosta, Raúl Parrao, Horacio Franco, José Luis Cuevas, Anguiano, en fin, oportunidades exquisitas e inabarcables para mencionar aquí) y también el diseño de talleres muy especiales como uno de baile y música del siglo XVII para cantantes y bailarines, coordinado por el maestro Alan Stark, investigador del género. En estos talleres era posible la integración y la interculturalidad de los inscritos. Posibilidades de experimentar en otro taller con especialistas de cada materia (teatro, literatura, música, plásticas, cine, etcétera), gente premiada internacionalmente y reunida con un grupo de alumnos notables, para los que fue gratuito, y se les invitaba a crear. Así comenzó este centro nacional.

Como mencionan mis compañeros en otros artículos de este número, la educación artística fue encomendada al INBA en los años 40, con lo que se quitó un peso a la SEP (Secretaría de Educación Pública), que es el equivalente a un ministerio, porque no hay de Cultura. Así que el INBA pasó y sigue pasando por muchas etapas en sus varias divisiones: administrativa, la central que alberga los teatros, los museos, el patrimonio cultural y la de educación e investigación artísticas, que tiene que ver con todas las escuelas de arte, desde iniciación artística hasta las superiores: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La esmeralda*, *Escuela Nacional de Diseño*, *Escuela Nacional de Artesanía*, *Escuela de Restauración*, *Escuela Nacional de Danza*, *Escuela de Danza Nelly y Gloria Campobello*, *Academia de la Danza Mexicana*, *Conservatorio Nacional de Música*, *Escuela Superior de Música*, *Escuela de Laudería*, una época con el CAEN (Centro de Artes Escénicas del Noroeste) y, por supuesto, nuestra querida ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral). También con toda la investigación artística: Centros Nacionales de Investigación, Documentación y Difusión para cada una de las siguientes ramas del arte: Música, Artes Visuales, Danza y Teatro—El CITRU

(Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli).

Estas escuelas estaban repartidas en su mayoría por la Ciudad de México y sólo algunas en el interior de la República Mexicana, hasta que en 1994 se concretó el proyecto de construir el CNA (Centro Nacional de las Artes) en una parte de lo que son los *Estudios Churubusco* (y donde se han filmado muchas películas). Así que el CUEC (Centro de Estudios Cinematográficos), que ya estaba ubicado en esas instalaciones y que depende del IMCINE (*Instituto Mexicano de Cinematografía*), quedó ahí cuando los arquitectos Legorreta, González de León, Norten, entre otros, entraron a diseñar el nuevo Juliard's de México: el CNA. Se concretó el sueño y pasaron a este lugar las mencionadas escuelas de teatro, *La esmeralda*, la *Superior de Música* y la *Nacional de Danza* (el sistema, como le dicen), con sus directores, sus maestros y sus comunidades académicas, para tener instalaciones de última generación (aunque asistí a más de una junta a propósito de las goteras del *nivel 18*), pero las comunidades académicas siguen bajo los programas y planes de estudio certificados ante la *Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Educación Superior* que están balanceados en créditos por semestre y carga horaria con respecto a la carga académica que un alumno puede tener y a las diferentes áreas troncales, que en el caso de teatro son Actuación, Voz, Corporal y Teóricas. Este programa del INBA es una Licenciatura en Actuación con reconocimiento de la mencionada SEP, de cuatro años de duración y con, también, una formación sólida como otras escuelas mencionadas aquí. En México, la licenciatura para el actor no tiene el peso que en Chile. Es decir que en las otras escuelas no se pone una nota numérica y en las licenciaturas sí, lo que hace que el alumno revise su propio proceso desde otras perspectivas. Es difícil para un docente evaluar numéricamente al alumno de actuación. Lo mesurable de lo artístico así como el momento

en que el alumno como ser humano (y el propio maestro) se encuentra, hace que la participación del artista esté bien o mal y no necesariamente que el artista sea bueno o malo. De todas maneras, pienso que el maestro de actuación tiene que atender a las disposiciones del *Tuning* de la Unión Europea cuando se trata de *saber ser* con el alumno, sobre el *saber* o el *saber hacer*, considerando que actuar es fundamentalmente hacer, pero que es el maestro con lo que es, con lo que sabe ser, el que enseña. Como dice Alejandro Calva en la entrevista que le hace Inés Saavedra en este mismo número, *un maestro puede tener la técnica, pero si es un ser humano poco interesante no te va a enseñar*, y más se comprueba en nuestro ambiente, con personas como Héctor Mendoza, que como docente les enseña de todo (ver entrevista en este mismo número de *Teatrae*).

La UNAM también ofrece *Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro*, con tres menciones (dirección, actuación o escritura) y donde el maestro Mendoza hace clase y de donde han salido algunos de los colaboradores de este número. Después se creó el CUT pensado en obtener resultados totalmente prácticos del actor en la escena. Fundado por Héctor Azar, tuvo forma académica después con Héctor Mendoza y, hasta la fecha, los mejores directores de teatro han sido directores del CUT, aguantando a veces los vientos políticos que ponen a nuestra máxima casa de estudios (la UNAM) en huelga. Ha cambiado su malla curricular varias veces, en épocas trabajando media jornada con el actor y en otras completa, con muchos ramos o con menos, pero siempre luchando por el compromiso del actor en la escena. Fue siempre considerada una escuela muy exigente. Es, hasta ahora, una buena opción. No ofrece licenciatura sino un reconocimiento a nivel del diplomado.

El alumno de actuación es un ser frágil. Se supone ahora que la emotividad alcanza su madurez a los veinticinco (y no a los veintiuno) años. Si esto es verdad,

estamos en general frente a seres aún moldeables, y los maestros de Actuación seríamos en este caso personas que les podríamos hacer un daño, aunque quizá imperceptible, definitivo. Hay que ser muy cuidadosos con los procesos, como maestros (en México) o como profesores (en Chile) o como guías o facilitadores (en Europa). Siempre me ha preocupado la competencia de la creatividad contra el mercado. La posibilidad de llegar a lo sublime aprendiendo a vivir económicamente de lo que hacemos.

En México es posible. Sí, claro que los mexicanos que están leyendo esto piensan que no. Pero es que México tiene, a fin de cuentas, apoyos concretos para hacer teatro. Desde que vivo en Chile (2006), he constatado algunas particularidades de nuestro sistema teatral mexicano (puedo meter al cine, al cabaret, a la televisión): el actor actúa, el director dirige, el productor ejecutivo consigue las cosas aunque no pone el dinero. Hay obras con un productor general que pone el dinero. El escenógrafo diseña lo propio y el iluminador lo suyo. Hay un musicalizador cuando usa música ya compuesta y un compositor cuando la crea para un fin; hay un diseñador de *escenofonía* cuando inserta efectos sonoros en la banda y un técnico de audio que está en el teatro, todas las funciones. Hay un técnico de luces que está en el teatro, haya o no computadora en la consola de luces, de los canales que ésta sea, y hay un traspunte, que desde una diadema (fono) le dice a estos técnicos qué luz o música entra según la escaleta. Hay tramoyistas que están en el piso o en el escenario, con su jefe de tramoya que oye lo que el traspunte le indica desde cabina.

Hay un diseñador de vestuario que no es el escenógrafo la mayor parte de las veces y hay un realizador de vestuario, que lo hace. Hay costureras en algunos teatros, de planta (contratadas). También peinadoras. Hay siempre un programa de mano, que se da a cada espectador cada función durante toda la temporada y hay

temporadas regulares de treinta y seis funciones de jueves a domingo. También hay teatros que programan funciones un día a la semana, los lunes o martes o miércoles o los demás días en diferentes horarios. Hay diseño gráfico del programa, afiche (poster), volantes o flyers y hay fotógrafos profesionales dedicados sólo a fotografiar teatro. Hay asistentes para muchos de estos cargos, también. Y toda esta gente cobra por su trabajo.

Hay varias formas de levantar una producción en México. El apoyo del gobierno es fundamental en mucho y muy buen teatro. Están las becas y programas de coinversiones que ofrece el FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), como el Fondart en Chile, que depende del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), pero además el INBA a través de su Coordinación Nacional de Teatro puede ofrecer un apoyo económico que se suma al proyecto. Por otra parte, está la UNAM que a través de su Departamento de Teatro ofrece apoyo concreto. Y en todos estos casos hay teatros (edificios) con su propia infraestructura, personal propio y constructores que no tienen un costo adicional para la compañía. El teatro, como en todos lados, es de equipos, pero en México se da mucho la individualidad del actor en un mercado donde puede decidir desarrollar su capacidad de autonomía o depender de que lo llame un equipo determinado a hacer sólo eso: actuar, y con un salario fijo previsto antes de la temporada gracias a estos incentivos que he mencionado y a otros: la iniciativa privada.

Cada vez se impulsan más en México las coinversiones, con lo que los productores o los representantes de la compañía buscan auspiciadores en lo económico, en dinero o en especie. Parece que se hace igual que en todos lados, pero lo que prima es que México tiene necesidad de perfección en la producción. No me imagino una puesta en escena en México sin un amplio equipo de creativos, al menos parte de los que he mencionado (y lo que se necesite, como circo aéreo,

esgrima, efectos especiales con pólvora, fotógrafo especializado en teatro, etcétera). Generalmente, las producciones son muy cuidadas y, aunque hay amplia oferta de espacios alternativos, es un placer ver teatro en sendos teatros con butacas cómodas, construidos hace no tanto tiempo para este fin y con elementos escénicos coordinados desde la puesta en escena, en absoluta combinación con, la mayoría de las veces, buen resultado semiótico. El signo que quiere decir exactamente lo que quiso decir el director con su proyecto.

En México, podemos hablar de producciones privadas en espacios como el *Foro Shakespeare* de la *Colonia Condesa*, donde se puede presentar una obra de treinta mil dólares de producción o menos, de producciones grandes y transnacionales como la compañía *Ocesa* del grupo CIE que hace comedias musicales como *Jesucristo Superestrella* en su teatro *Telmex 1* de mil butacas u obras de renombre en Estados Unidos o Inglaterra de dramaturgos actuales, con producciones de doscientos cincuenta mil dólares en adelante en el *Teatro Diego Rivera*. Hay otros buenos productores de musical como que arriendan el legendario *Teatro de los Insurgentes* para presentar por ejemplo *Cabaret* y en general los castings para elencos de musicales en México se hacen a partir de buenos bailarines y cantantes que estudiaron actuación, pero que dan exactamente la escala musical para la que fue escrita la partitura del personaje. Esto ha cambiado los elencos a gente a veces desconocida que forma parte de estas empresas, en contraposición con el teatro que hiciera otrora Manolo Fábregas en sus teatros de la colonia *San Rafael*, donde él actuaba y con él, actores antes que cantantes.

Como en muchos países, en México está la herencia del vodevil y la zarzuela en contraposición con las puestas en escena actuadas en medio tono, herencia de lo que buscaba la generación de *Los Contemporáneos* (Owen, Gorostiza,

Novo, Villaurrutia) al introducir en los años treinta textos de O'Neill o Chejov a espacios pequeños y sin balcones o a la italiana y asegurarse que tendrían público. Hoy en día la línea del vaudeville ha encontrado una tradición en lo que llamamos en México el género *cabaret* (café concert) y que se ha ido especializando heredero de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe en un espacio (que fue la casa de *Novo* en Coyoacán) que se llamó *El Hábito* hasta que cambió de administración y ahora se llama *El Vicio*, coordinado por *Las reinas chulas* (alumnas de las primeras y maestras de generaciones entre las que me cuento) en el mismo local de la calle *Madrid 13*. Ahí encontramos otra forma seria de hacer lo divertido. Un estilo que sustituye a los muy malgastados chistes misóginos en sketches aislados hechos en tantos bares de la ciudad. En *El Vicio*, la estructura de los espectáculos pide que sea un solo tema que tenga contenido político de vanguardia (lo que pasa hoy en política es catacresis) combinado con alguna época, con música y letras originales del grupo que lo representa, donde los chistes contra la mujer, los sexuales, los copiados de la televisión o el internet, no son posibles y donde, a la manera de la *commedia dell'arte*, se pide un *Lazzi* a la mitad que hace que un actor saque un brazo del tema principal para interactuar con el público, espectador que ante una mesa con vino y queso, o un choripán, paga un cover (por el espectáculo) y la cuota de los alimentos y la bebida.

Posterior a lugares como éste o como el de Tito Vasconcelos, también un clásico, han aparecido numerosos cafés con permiso de venta de bebidas alcohólicas que tienen una pequeña pista o un espacio entre las mesas para presentar lo que en ese espacio quepa, de cabaret o bien incursionar en el *stand up comedy*, ese género que desarrollaron los estadounidenses al hablar ante el micrófono de pedestal de sus penurias cotidianas y hacer reír al espectador con sus ironías. El género ha funcionado en México y ya tie-

ne muchos años que grupos como *Pas-tegé* presentan verdaderos personajes y no exactamente improvisadores que se quejan de su vida. Es interesante también y un nuevo campo de trabajo que desarrolla en el actor otro lado además del clásico perfeccionado en la escuela que involucra emociones y conflicto. En este negocio, el hábito sí hace al monje por lo que las compañías no escatiman en vestuario y pelucas, más que en escenografía. Incluso han desarrollado recientemente un *Festival Internacional de Cabaret* que funciona cada vez mejor.

Los cafés presentan también obras de formato tradicional que se presten al espacio y es interesante cómo el público, a pesar de tener consumo de restaurante, pone atención por más de una hora u hora y media. El espacio de Germán Dehesa en *Plaza Loreto* o el *Café 22* en *La Condesa* son algunos ejemplos. Incluso, el restaurante *Peces de la Roma*, con su excelente marisco y poco espacio, es escenario de hasta cuatro actores a la vez.

Como México tiene muchos espacios profesionales para presentar teatro, parecería increíble que se hiciera un espectáculo como *Los baños* de Paul Walter dirigida por Enrique Singer. Se ha ido montando en baños desde el Palacio de Bellas Artes hasta del teatro *El Granero* en horarios como las cuatro de la tarde, siempre lleno. Si pensamos que hay matiné, no sólo para niños sino para adultos, consideramos que hay teatro a las ocho de la noche en funciones de jueves a domingo o en formato de un día a la semana (entre lunes y domingo cualquier día funciona) y luego tenemos el cabaret a las diez de la noche sumando un espectáculo como el de *Los baños* a las cuatro, se puede decir que en el DF se pueden ver hasta cuatro obras al día los fines de semana y otras más entre semana. Si uno planifica y decide —a veces se agotan las localidades pero siempre hay ticketmaster para prevenirlo—, podría estar viendo teatro, y muy bueno, todos los días. También al aire libre hay cosas increíbles, como las burbujas de plástico

transparente que diseñó Aurora Cano en su último *Dramafest*, que estaban en algunas esquinas de las calles de la ciudad y dentro de las cuales un actor decía un monólogo.

Alternativas como las que ofrece *Teatro Línea de Sombra*, basado en el teatro del cuerpo y el trabajo de Lecoq a partir de dramaturgias interesantes como la de Lars Nören o investigaciones sobre Beckett; o las *Producciones entre Nosotros* de Ana Graham que se han preocupado de Sarah Kane y muchos otros buenos textos, así como lo logrado por El Teatro *El Milagro*—nuevo espacio cuyos dueños son los mismos de las *Ediciones El Milagro* y está en la calle *Milán 4* también—o la compañía *Los Endebles* que han montado casi tantos canadienses como franceses, de Tremblay a Copi, son sólo unos de los muchos ejemplos de puestas en escena consolidadas y maduras, basadas en la investigación, que completan el teatro de autor con los mencionados directores y otros más, como Martín Acosta, José Caballero y José Antonio Cordero.

La dramaturgia mexicana va renovando también no sólo las salas de teatro sino los cines, y algunos de esos dramaturgos firman los textos de esta revista, aunque faltan muchos muy buenos como Ximena Escalante, Luis Mario Moncada, Sabina Berman, Hugo Argüelles, Flavio González Melo, Óscar Liera, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM), Víctor Hugo Rascón Banda, Elena Garro. La lista es interminable.

En México, hay una asociación que cobra los derechos de autor (diez por ciento del ingreso por taquilla) y los entrega a los autores. Es la *Sociedad General de Autores de México* que tiene también tres espacios teatrales, dos de ellos ubicados en la que fuera la casa de José Juan Tablada, en Coyoacán, con azulejos y fuentes de Tolsá. Ahí es la casa del escritor y muchos autores chilenos son hospedados ahí cuando van a México. El *Teatro Rodolfo Usigli*, ubicado en esa casa, reproduce un teatro isabelino de madera y

es muy bello. En esa misma casa, está la escuela de escritores y las oficinas de la revista *Paso de Gato*, especializada en teatro, que dirige Jaime Chabaud.

También hay un sindicato de actores llamado ANDA (*Asociación Nacional de Actores*) que se preocupa de cobrar al productor un sueldo para el actor y da prestaciones según las horas que uno tenga como actor activo. Las prestaciones son, por ejemplo, guardería, hospital, medicamentos, funeraria, etcétera. La ANDA es particularmente útil cuando hacemos televisión o cine, se preocupa del corte a comer, logra el pago de horas extras cuando la producción se pasa del tiempo contratado y, en general, vela por los derechos del actor. Lo mejor que me ha pasado gracias a la ANDA fue estando en Ecuador tras la caída de las torres gemelas. Un militar me pidió que le demostrara que yo era actriz —llevaba una maleta sospechosa llena de *pasaportes* con ocho fotos cada uno, que era el programa de mano de la obra *Plagio de palabras* con que iba de gira—. Al mostrarle la credencial de la ANDA, elaborada en ostentoso metal dorado, me la devolvió de inmediato pidiendo disculpas y diciendo que regresara al avión. Yo no me había dado cuenta de que la credencial dice *agradecemos a las autoridades civiles y militares las facilidades que otorgan al portador de la presente*.

Como asociación, también está la ANDI (*Asociación Nacional de Intérpretes*) que consigue el pago de las repeticiones que se hacen de programas de televisión, películas y emisiones radiofónicas. Gracias a la ANDI, muchos célebres artistas mexicanos son multimillonarios. Claro, a la ANDI y a las estrategias de venta de las compañías sobre todo televisivas.

Claro que en mi experiencia me refiero mucho a la Ciudad de México, donde se centraliza la actividad teatral del país y los presupuestos en general, pero siempre hay que hablar del buen teatro que se hace en algunos puntos al interior de la República, desde Veracruz, Monterrey, Puebla e Hidalgo y con trabajos desde

laboratorios de investigación indígena a puestas en escena de facultades de arte. Incluso, hay shows de corte turístico como el de *Xcaret*, donde el esfuerzo de Leticia Aguerrebere en el diseño y Fernando Herrera en la música lograron un espectáculo con doscientas cincuenta personas entre escena (bailarines, cantantes, adiestradores de animales) y equipo técnico, que sucede en un gran teatro llamado el *Gran Tlachco* con capacidad para once mil personas ubicado a una hora de Cancún.

Teatros como éste fueron construidos para un fin específico, pero el país entero está lleno de edificios teatrales construidos en diferentes siglos y muchos de ellos en uso. La mayoría. Muchos de los teatros actuales del interior de la República se basan en la planta arquitectónica que hiciera el arquitecto y escenógrafo Alejandro Luna para el *Teatro Juan Ruiz de Alarcón* en la Ciudad de México. Un diseño con veinte metros a la parrilla desde el escenario y un desahogo lateral de la misma dimensión del escenario que permite el armado de las escenografías, además del foso y todo el aparato de poleas

y telares respaldado por una cabina de luces y audio de última generación. Sin embargo, también los teatros antiguos tienen su encanto. Es un placer hacer una gira como actor por la zona central de la República, actuando en el *Teatro Degollado* de Guadalajara, *Teatro Juárez* de Guanajuato, *Teatro La Paz* de San Luis Potosí, *Teatro de Aguascalientes*, *Teatro Calderón* de Zacatecas, *Teatro de la República* en Querétaro, *Teatro Principal de Puebla*, *Teatro Francisco Javier Clavijero* de Veracruz o el *Teatro Macedonio Alcalá* de Oaxaca. Estas giras las organiza el gobierno de la República coordinado con los particulares que aportan el hospedaje y el bus de transporte. El gobierno puede así pagar el monto por función en el que se vende la obra y dejar el ingreso por taquilla (*borderaux*) para la ciudad en la que se da la función.

México es un país muy grande. Con el uno por ciento de la población del país que viera teatro, tendríamos ocho millones de habitantes. Quizá es por ello que cada creador busca especializarse en un área que abarca mucho más que la actuación en sí. De este modo, la pedagogía

actoral puede especializarse y el campo de trabajo para el actor se subdivide en muchas especificidades, pero lo principal es lograr que sea un ser autónomo, que pueda inscribirse en el complejo sistema de producción que he intentado describir y donde injustamente he dejado fuera muchas personas, situaciones y cosas que por espacio de texto y capacidad de memoria se me escapan.

He intentado hacer una síntesis de lo que creo que puede importar del sistema teatral mexicano y en particular pedagógico –actoral en mi país, visto desde el extranjero. Amo el teatro en México y el teatro mexicano y todo lo que en él pasa. Vivir en Chile me da la oportunidad de ver el teatro que más he amado en la vida, con otros ojos. Así que agradezco, como agradezco a la Universidad Finis Terrae a través de su revista *Teatrae*, a su director Eduardo Guerrero, su editora Carla Jara y su directora de arte Andrea Goic la oportunidad de engarzar un puente de corazón entre nuestras pedagogías actorales y entre nuestro teatro intercontinental.

Escuelas con formación actoral / Ciudad de México:

Casa del Teatro. Vallarta 31.A Coyoacán. Distrito Federal <http://www.casadelteatro.com.mx/>

Casazul. Artes Escénicas Argos. Av. México 100. Col. Condesa. <http://casazul.com.mx/>

Centro Universitario de Teatro CUT de la UNAM. Centro Cultural Univesitario. Universidad Nacional Autónoma de México. Blvd. Adolfo López Mateos esquina Insurgentes Sur. Col. Cuicuilco. <http://www.cut.unam.mx>

Escuela Nacional de Arte Teatral ENAT del INBA. En Centro Nacional de las Artes. Río Churubusco esquina Tlalpan. <http://www.bellasartes.gob.mx>

Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, Insurgentes Sur esquina Eje 10 Sur Río Magdalena. <http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/>

Teatro Línea de sombra. Dir. Jorge Vargas y Alicia Laguna <http://www.teatrolineadesombra.org>

Escuelas / Fuera de Ciudad de México:

UDLA. Universidad de las Américas, Puebla, Puebla.

Facultad de Teatro de la Universidad de Xalapa, Veracruz.

Centro de formación actoral y dramaturgia dentro del Centro Cultural Tijuana (CECUT)

Sitios de interés:

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes <http://www.conaculta.gob.mx/>

Ediciones El milagro. David Olguín. Gabriel Pascal. Pablo Moya. www.edicioneselmilagro.com.mx/

Ediciones Escenología, A.C. del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dir. Edgar Ceballos. <http://sic.conaculta.gob.mx/>

Revista Paso de Gato. Jaime Chabaud y José Sefami. www.pasodegato.com/

Revista Tramoya. Fundador Emilio Carballido. <http://www.uv.mx/dgbuv/cdigital/tramoya.html>

JAIME CHABAUD
Dramaturgo mexicano e investigador
Director del sello editorial *Paso de gato*

LA DRAMATURGIA MEXICANA EN TRES TIEMPOS (1950-1990)



Divino Pastor Góngora de Chabaud, dirigida por M. Á. Rivera

Hablar de la dramaturgia mexicana de los años 1950 a 1990 implica, cuando menos, tres momentos claramente definidos, aunque, en tal trayecto temporal, se podrán observar muchas excepciones –o fenómenos aislados– cuando se trata de escritores que se salieron de las corrientes dominantes y que no alcanzaremos a delinear en este artículo. Estos tres momentos a los que nos referimos serán la generación que surge en los años cincuenta, la llamada *generación intermedia o perdida* y la *Nueva Dramaturgia Mexicana* que, más que una generación, engloba a dramaturgos de muy diversas edades que hallan su desarrollo profesional y su despunte en tiempo determinado.

El nacimiento de la generación de los cincuenta responde a circunstancias particulares que no se pueden medir sino como consecuencia de los fenómenos artísticos e histórico-sociales anteriores. El *Teatro de Ulises*, movimiento renovador que liberó al arte escénico mexicano de la tutela de su modelo español, ocurre en 1928, entre las dos guerras mundiales y ante la necesidad de acceder a una cultura universal que sitúe al México posrevolucionario en el mapa mundial. Sin embargo, *Ulises* fue un movimiento encabezado por el grupo *Los Contemporáneos* –formado principalmente por intelectuales, poetas, sobre todo–, que no tenían una formación teatral formal. Ellos introdujeron en su repertorio teatro contemporáneo europeo, en un movimiento de renovación; y cuando al fin tomaron la pluma para crear su propia dramaturgia, lo mexicano, o lo nacional, no se tocaba ni siquiera de manera tangencial.

Lo que los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco ya habían explorado como una necesidad urgente de identidad nacional en la escuela mexicana de pintura en las décadas de los veinte y treinta, para el teatro llega como asignatura pendiente a fines de los años cuarenta, con la denominada generación de los cincuenta, no obstante

algunos esfuerzos anteriores. Es interesante que justamente Salvador Novo, integrante de *Los Contemporáneos*, sea el patrocinador del surgimiento de esta generación llevando a escena, en el Palacio de Bellas Artes (espacio reverenciado y de difícil acceso), a los dramaturgos más jóvenes de ese momento. Emilio Carballido estrena ahí *Rosalba y los llaveros* en 1950 y Sergio Magaña *Los signos del zodiaco*, ambas obras clásicas y vigentes del teatro mexicano, cuando sólo contaban 25 y 23 años, respectivamente.

Es éste, pues, un momento definitivo y definitorio del teatro mexicano, que busca darle, por fin, un rostro a lo nacional, a través de un realismo que tenía mucho de eco del realismo norteamericano, aunque estaba influenciado, principalmente, por Chejov. Celestino Gorostiza, también de los pioneros del *Ulises*, afirmaba en torno a esta generación que *se establece en el teatro mexicano actual una curiosa paradoja: se renuncia modestamente a sus pasadas ambiciones de universalidad y se hace nacionalista, localista, provinciano, si se quiere, tan sólo para aspirar, orgullosamente, a merecer la universalidad, por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios*. Jorge Ibargüengoitia, Luisa Josefina Hernández y, entre otros, Rafael Solana, se suman a la premisa de pintar su aldea para pintar el mundo en un estilo que Malkah Rabell ubica en el realismo, aunque para otros críticos e investigadores, toca más bien el costumbrismo, en esa clara pugna por encontrar una identidad nacional. Armando Partida señala que *los contenidos y los modelos de acción dramática imperantes en sus obras siguieron siendo los del costumbrismo o de la comedia y el drama de costumbres*.

Si los dramaturgos mencionados líneas arriba retomarían los temas rurales y urbanos desde la perspectiva de una clase media en plena consolidación, por el auge económico que empujara la posguerra en circunstancias de vecindad con los Estados Unidos, Ibargüengoitia

con *Susana y los jóvenes* y Héctor Mendoza con *Las cosas simples* apuntarían ya una transición temática acercándose a los temas de una juventud que se rebelaba contra una moral clase-mediera rígida y defensora de un statu quo basado en la estabilidad de la estructura familiar.

Por supuesto que es injusto no contemplar uno a uno los procesos que vivieron estos dramaturgos que tuvieron evoluciones diversas. Carballido, por ejemplo, es uno de los autores más proliferos del teatro mexicano y cuya obra ha atravesado por muy distintas etapas e investigaciones. Sin embargo, sobre el tema, el lector podrá encontrar mucha bibliografía. Otros dramaturgos importantes de esta generación serían Elena Garro, Federico S. Inclán, Ignacio Retes, Héctor Azar y, entre otros, Luis G. Basurto.

Pero los años felices del auge económico y social de la segunda mitad de la década de los cuarenta y primera de los cincuenta, comienza a descomponerse con la creciente persecución y acecho del estado mexicano a los sindicatos (eco de la guerra fría anticomunista) y a una juventud que no cabe en la camisa de fuerza que para ellos encarna la estructura familiar. Esta fuerza juvenil que no halla su camino (ya apuntada en Ibarra y Mendoza), reacciona con radicalidad al conservadurismo social, cosa que se verá reflejada, en todo su esplendor, en la segunda mitad de la década de los sesenta. La contracultura norteamericana, la música, las películas estadounidenses sobre los idealizados rebeldes sin causa y la propia estructura represora del estado, harían florecer una generación que vio frustrados sus anhelos de cambios, para ellos y para la sociedad en su conjunto, con las matanzas de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 y del jueves de Corpus Cristi de 1971.

En tal contexto, surge la generación que Olga Harmony llama *intermedia*, el investigador norteamericano Ronald D. Burgess, *perdida* y el maestro Armando Partida, los *precursores*. Esta generación, la denominemos con el calificativo que sea,

se verá signada también por los fenómenos que circundan al propio teatro, como son la influencia de las vanguardias europeas de la posguerra, tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena, hecho que marcaría la aparición de los directores como autores totales del espectáculo. La generación de los cincuenta, en comparación, gozó de una aceptación y apropiación inmediata por parte de los directores de escena, en contraste con la de los sesenta, que verá sometida su dramaturgia a los caprichos, genio o rechazo absoluto de los directores.

La renovación del lenguaje de la puesta en escena en México se debió a movimientos encabezados por la *Compañía de Teatro Universitario*, el *Teatro en Coapa*, el *Teatro del Caballito* y *Poesía en Voz Alta*, entre otros. También, la presencia de ciertos directores extranjeros en nuestros escenarios, determinará cambios, incluso desde una década antes, con Seki Sano (alumno de Stanislavsky) y Ricardo Wagner.

Así, pues, escritores como Óscar Villegas, Wilebaldo López, Enrique Ballesté, José Agustín, Vicente Leñero, Pilar Campesino, Felipe Santander, Hugo Argüelles y Carlos Olmos, entre otros, verían la enorme necesidad de un cambio respecto a los modelos de construcción dramática anteriores. *Óscar Villegas, por ejemplo, desde el primer momento en que tomó la pluma mostró una capacidad innovadora que vino a romper con las formas dramáticas vigentes en el país. La estructura dramática, la construcción de personajes, la composición de la trama, pero sobre todo el discurso, puestos a la manifestación y la expresión de temas y personajes que no habían tenido cabida sobre los escenarios nacionales*, nos dice Armando Partida. De la lucha generacional, de la juventud hasta las expresiones de la libertad y diversidad sexual, la violencia urbana y la represión, se dan en estructuras que buscan la fragmentariedad y la yuxtaposición. La influencia de Brecht también será una constante que se hará sentir en los autores de esta

generación, que se verá permeada por múltiples influencias y maneras de escribir. Del absurdo al realismo que aspira a un hiperrealismo, su teatro abandona prácticamente los temas rurales para instalarse en los problemas urbanos. *No es de extrañar* —apunta Harmony—, *los años en que escriben son los de la inaudita expansión metropolitana, de la dolorosa polarización de sus contrastes, de la soledad personal dentro de la masificación. La extraordinaria centralización que siempre ha existido en el país se va a acentuar, además, por el auge de los programas televisivos que imponen, de manera irreversible, la cultura urbana —con sus distintos niveles de temas y tratamientos— en todos los ámbitos del país. La capital es un complejo microcosmos que atrae con fuerza centrífuga a nuestros autores.*

Vicente Leñero se destaca en esta generación de manera inmediata con su obra *Pueblo rechazado* (1968) e inaugura de manera rotunda lo que sería su línea principal de trabajo dentro de la dramaturgia: el teatro documental. La crítica social y política de Leñero lo situaron de inmediato como uno de los autores más poderosos del teatro mexicano del siglo XX, junto a Carballido y Magaña. Su trabajo ha sufrido, de manera recurrente, censuras descaradas por parte del Estado, para quien resulta sumamente incómodo. *Leñero, apunta José Ramón Enríquez, profesional del periodismo, fascinado por la objetividad del género y enemigo, por tanto de los partidismos, los compromisos, las moralejas y los mensajes, asume el realismo que, a partir de Ibsen y Shaw, la escuela de Usigli presentaba como ruta válida para el teatro mexicano. Un realismo modernizado por sus propios discípulos con el nacionalismo revolucionario y comprometido, a la manera del realismo socialista, con el discurso original de la Revolución Mexicana.*

Para Olga Harmony, *si bien Leñero parece estar obsesionado por la realidad, nunca intenta proponer una verdad, su*

verdad, como si sólo pudiéramos ver el mundo desde una despojada caverna platónica. De allí el tono ambiguo, la posibilidad de múltiples puntos de vista que se advierte en toda su obra. Leñero, por su capacidad permanente de renovación, de revisión e investigación de nuevas estructuras, por su receptividad a nuevas teatralidades (Pinter, por ejemplo), constituye uno de los raros casos en donde lejos de envejecer está constantemente renaciendo.

En el caso de Hugo Argüelles, el otro gran maestro de esta generación, su teatro se inscribe en el perfeccionamiento de los géneros dramáticos que propuso la escuela norteamericana de los años veinte y treinta del siglo XX (Bentley), llevándola hasta la obcecación, aun cuando tales modelos habían sido superados, dejando una escuela que no ha permitido que generaciones posteriores evolucionen. Desde *Los cuervos están de luto*, su pieza paradigmática, a través del humor negro, a veces llevado a los límites de la más extrema crueldad, bucea en todos los estratos del mexicano moderno, ya sea el humilde campesino o la señora de clase media, para hacer subir al escenario los vicios sociales y los prejuicios, al tiempo que descarna la relación familiar en un agresivo intento de enfrentar al público con sus más lamentables modos de ser, dice Harmony. Sin duda, la mayor construcción que Hugo Argüelles pudo hacer fue la de su propio personaje hasta volverse él mismo en una más de sus creaciones. Hugo fue autor de una obra prolija que circundó el realismo como intención aunque vivió plenamente el costumbrismo por fatalidad, como un continuismo de la generación precedente sin renovación.

La catalogación o etiqueta del movimiento *Nueva Dramaturgia Mexicana*, surge más como una campaña casi mercadotécnica –voluntaria o no– de promoción de un conjunto de dramaturgos más que de un concepto artístico definido. Emilio Carballido y Guillermo Serret se lanzaron, en 1979, a la organización de

exitosas lecturas dramatizadas dentro de la Universidad Autónoma Metropolitana a fin de difundir a diecinueve nuevos dramaturgos. Muchos de ellos, sin embargo, habían escrito, desde la década anterior, varias obras importantes que pasaron inadvertidas para la mayoría del medio cultural y para la sociedad.

A la generación anterior se le llamó *perdida*, por haber sido ignorada en los círculos de poder cultural, debido a dos causas fundamentales; por una parte, por el carácter contestatario de su discurso que no resultaba cómodo para el Estado, y por otra, por el surgimiento del director como creador ante la apropiación de las nuevas tendencias mundiales –aunque tardías en México– de renovación de los lenguajes escénicos. El desprecio que vive la dramaturgia por parte de buena parte del gremio de los directores la margina y plantea un pleito irreconciliable entre ambos engranajes del quehacer escénico que llevan a la máxima *no existe mejor autor que el muerto*.

Así, para este movimiento (que no generación, pues no los define ni la edad ni los intereses estéticos comunes) en el que se encuentran Tomás Espinosa, Dante del Castillo, Alejandro Licona, Reynaldo Carballido, Felipe Galván, Tomás Urtusástegui y los más destacados Óscar Liera, Sabina Berman, Juan Tovar, Jesús González Dávila y Víctor Hugo Rascón Banda, la conquista de los escenarios, tanto de los productores particulares como de las instituciones de cultura oficial, se ve signada por una pelea que heredan de la generación anterior y que costará mucho trabajo dismantelar. Sin embargo, un factor que marcó la diferencia en la conquista de espacios y espectadores, fue la diversidad de formas de escribir de este movimiento que, asimilando otros teatros, adquiere una conciencia de los elementos paralingüísticos y se suma a exploraciones escénicas que van más allá del vehículo de la palabra como único capaz de generar significado desde la dramaturgia. *La dramaturgia mexicana resurgió en los ochenta* –dice

Vicente Leñero– *gracias a que los escritores entendieron por primera vez que el terreno de la experimentación escénica no estaba dado en exclusiva al director o a sus actores*. Es en los años ochenta, entonces, cuando los caminos ya recorridos por los lenguajes escénicos comienzan a ser alcanzados por la dramaturgia, y se da el reencuentro del autor con el director, hecho que veremos cristalizado en la década del noventa.

Aunado a los contenidos sociales que devienen en un uso y abuso del realismo, el hiperrealismo y el naturalismo en la mayoría de estos autores, las estructuras tradicionales aristotélicas y la escuela genérico estilística tan en boga, comienzan a ser puestas en cuestión con un retraso considerable respecto a la dramaturgia mundial. Sin embargo, dentro del contexto mexicano, éste es un proceso socio-artístico-lógico que nada tiene de vergonzante ni de retrasado. Leñero apunta que *la tarea exploradora de esta nueva dramaturgia lanzada a poner a prueba [...] los viejos códigos teatrales de la palabra y del gesto y de la actuación entendida como palabra, ha hecho estallar el monopolio del teatro de director*. Muy breve, sin embargo, resultó el espacio para esta reflexión.

No quisiera terminar sin apuntar dos cosas. La primera es que, a mi juicio, González Dávila y Liera se constituyen en los autores de la *Nueva Dramaturgia Mexicana* más sólidos, pues alcanzan una dimensión poética extraordinaria; la segunda es que la obsesión megalómana de este movimiento por el realismo, los volvió intolerantes cuando las generaciones posteriores intentamos otros caminos estilísticos. La generación que surgiría a mediados de los noventa estaría compuesta por Ángel Norzagaray, Silvia Peláez, Estela Leñero, Antonio Serrano, David Olguin, Luis Mario Moncada, Jaime Chabaud y, entre otros, Flavio González Mello.

EL METABOLISMO DE LA DRAMATURGIA

Cuando la gente deja de crecer, envejece. Anónimo

Mutis, una de las primeras obras que escribí, versa sobre el tema de la vejez. Esto ocurrió hace diez años; me encontraba en el inicio de la segunda década de mi existencia, es decir, era una autora veinteañera obsesionada por la vejez. Durante dos años conviví regularmente con actores retirados de la escena y asilados en la *Casa del Actor*.

A la par de la creación de mi obra teatral, escribí un libro testimonial que reúne las historias de vida de ocho artistas pertenecientes a la generación del teatro de revista mexicano. En esos testimonios, ellos reflexionan, entre muchos otros temas, sobre su concepto de la vejez y el paso del tiempo. Cito a continuación algunos fragmentos:

Yo no voy a decirle a nadie que la vejez es muy linda por la experiencia, ¡mangos!: es esperar la muerte. Anita Muriel

En la vida, cada edad tiene su porqué de ser feliz. A mí la vejez me parece muy hermosa. Chuy Herrera

Seré sincera pero yo la vejez no la he sentido. A mí me gusta jugar, bromear... Chuy Carrillo

Yo no sé qué pasa con los niños prodigio, pero cuando crecemos y dejamos de ser niños nos apagamos... Creces y no sé qué es lo que pasa, porque a mí me sucedió... Luego hasta te vuelves neurótico. Para mí la vejez es el estigma de la humanidad. Eva Yñigo

...es una etapa en la vida en la cual tengo el privilegio de seguir viviendo, lo que me proporciona alegría... Vas amando más la vida. Malena Vázquez

He vuelto a las palabras de aquellos artistas para descifrar el enigma. ¿Qué pasaría si en cualquiera de estas frases sustituyera la palabra vejez por juventud?

La juventud es una etapa en la vida en la cual tengo el privilegio de seguir viviendo. Seré sincera, pero yo la juventud no la he sentido. A mí me gusta jugar, bromear... En la vida, cada edad tiene su porqué de ser feliz. A mí la juventud me parece muy hermosa.

A simple vista, el sentido de la frase permanece intacto, porque el ser es atemporal, y también, porque la percepción que cada persona tiene de sí misma, es única. De manera que así como se transforma ante mis ojos una frase simple, puedo considerar entonces que el envejecimiento es reversible y que la edad biológica no siempre se relaciona con la edad cronológica o la emocional. En ese sentido, ¿qué relación guarda lo novedoso con la juventud? La actualidad en la dramaturgia contemporánea, ¿a qué se refiere?, ¿al dinamismo, creatividad y lucidez propios de una persona joven que escribe teatro?, ¿una generación de dramaturgos detenida en el tiempo?, ¿los dramaturgos que actualmente están en un rango cronológico entre los veinte y los treinta y cinco años?, ¿las obras escritas recientemente por dramaturgos de cualquier edad?, ¿los dramaturgos de cualquier edad que están escribiendo sus primeras obras teatrales?, ¿los dramaturgos universales cuya obra trasciende espacios y tiempos?

Desde un punto de vista cuantitativo, la novedad estaría relacionada con la edad cronológica; desde un punto de vista cualitativo, no. También puede ser un rubro supeditado a un ego generacional encapsulado en un término solemne, la *nueva dramaturgia*, que quiere hacer acto de presencia, porque como es natural, el talento necesita ser reconocido para seguir floreciendo. Pero más allá de estos supuestos, ¿qué nos revela la dramaturgia sobre el autor?

Quiero descubrir qué rostro se oculta detrás de la máscara de la juventud, detrás de los arquetipos de la actualidad que tienen su origen en el alma colectiva de una sociedad de principio de milenio, obsesionada por el drama mítico de lo novedoso, de lo actual, de lo que está *in*, de lo *cool*. De una generación de cuarentones, treintones y veinteañeros que asistimos entre atónitos y maravillados a la eclosión de lo último en tecnología, moda, palabras, piercing y, por qué no, en dramaturgia.

EL DESPEGUE LIGHT

Vivimos en un mundo con una visión individual y colectiva heredada a partir de patrones dualistas –contrapuestos– y materialistas. Estamos aprisionados en una especie de ficción inducida, en la cual todos hemos decidido colaborar de una forma u otra. El tiempo es percibido como una prisión de alta seguridad de la cual nadie puede escapar y por eso envejecemos, y legitimamos nuestras creencias acerca de la enfermedad, la decadencia, el sufrimiento y la muerte. Proyecciones de la mente humana que hemos convertido en mandamientos. Lo que llamamos tiempo lineal es a su vez una proyección de nuestra manera de percibir las transformaciones, el cambio. Einstein, Bohr, Heisenberg y otros pioneros de la física cuántica nos revelaron un nuevo paradigma de la realidad: el tiempo no existe como absoluto;

únicamente, la eternidad. Desde esa ventana, cada visión del mundo crea su propio mundo y el campo de la acción de la vida humana es abierto e ilimitado. Lo mismo ocurre con la creación; así como Einstein descubrió que el tiempo y el espacio son productos de nuestros cinco sentidos, el proceso creativo es un organismo fluyente, potenciado por la inteligencia, en un cambio constante que tiene lugar en la mente del creador, en este caso del dramaturgo.

Desde esta perspectiva, apenas parece posible que la dramaturgia actual sea un hecho factible; más bien se reduce a un término con valor transitorio. Además, el progreso en la comprensión de la naturaleza pocas veces es lineal. La actualidad es un término que generalmente describe pasos adelante, en procesos reconocibles como si fuesen lógicos, puentes explicativos de enlace con la situación anterior. Las ideas novedosas pueden aparentar ser razonables, incluso inevitables. Es posible que los nuevos paradigmas en la dramaturgia se refieran a temáticas y procesos estructurales para contar historias, los cuales proyecten un cambio mental colectivo, haciéndonos preguntas de modo distinto, asistiendo a una época en la que hay una especie de adultización de los niños y de infantilización de los adultos. Es probable también que se cuestionen viejas evidencias que forman parte de nuestra cultura. La actualidad es desequilibrio personal y social, prefigura una nueva especie: el dramaturgo mutante. Estamos viviendo, sin duda, la era del cambio del cambio.

Sin embargo, en mi opinión, actualidad y decadencia son también máscaras psico-sociales plagadas de condicionamientos culturales. No obstante, esos cambios de la edad ejercen una influencia generalmente limitante sobre el valor y las repercusiones del poder creativo del autor.

TRAYECTORIA DE VUELO

En nuestro trayecto por la vida, damos por sentado cualidades definidas. Algunas cosas son buenas, otras malas, unas son chicas, otras grandes. En el mundo que aceptamos como real, la juventud y la actualidad están sobrevaluadas en términos de apariencia física, desempeño laboral e ingresos económicos, y devaluadas en términos éticos y morales. En ese conglomerado de *allá afuera*, conocido como realidad, la juventud y lo actual son una fuente de poder indiscutible, cuyo objetivo primordial es aplazar la vejez. La actualidad en la dramaturgia, desde esta visión panorámica, puede considerarse devastadora para aquellos dramaturgos mayores de treinta y cinco años o peor, de cuarenta; o bien, como trinchera de culto si insistimos en ver el paisaje de la creación dramática como el depósito tóxico de células viejas y desechos metabólicos de la inspiración de aquellos mayores o menores de x edad, según sea el caso. Como dramaturga, evito siempre etiquetarme

a mí misma, porque me considero emergiendo continuamente, conforme se desarrolla mi destino, a pesar de vivir en una sociedad que valora por encima de todas las cosas que todo debe estar etiquetado en una consecución de metas. Intento fomentar en mi escritura las relaciones que dan contexto y significado a la representación de un drama mítico de ideas interiores, de trayectorias de vida, de las proyecciones de mi conciencia. He descubierto, con el tiempo, que escribir es también un proceso útil para liberarme de hábitos destructivos y que cada emoción depende del contexto, las circunstancias y las relaciones que definen mi realidad en ese momento. Como autora, he ahí mi actualidad.

PISTA DE ATERRIZAJE

El transcurso del tiempo guarda relación con el proceso de la escritura dramática en función de expresiones de la conciencia. Pero la edad cronológica de mi cuerpo físico no viene al caso. Cada nueva obra que escribo es para mí el despliegue del descubrimiento constante, y no una versión estable o estática de esa realidad que nos brindan los cinco sentidos. Me gusta imaginar dimensiones atemporales, y en ellas no fijo mi atención ni en el pasado ni en el futuro, a pesar de que existan sólo dos clases de pensamiento: recuerdos e imaginación. No creo en el envejecimiento y no me preocupa la actualidad. Vivo dedicada a un instante supremo en la creación: el presente. Mi identidad como dramaturga busca extenderse cada día en la vastedad infinita de la vida, las experiencias, la información y la inteligencia. Al escribir busco trascender mi identidad individual.

Hoy puedo ser una dramaturga que expone sus ideas ante un grupo de personas. Cada palabra nace de mi boca al ser pronunciada y se desvanece enseguida en un vacío cuántico al terminar de ser dicha, para que, a su vez, nuevas palabras nazcan y vibren en la atmósfera. Un proceso automático, natural; un impulso mental transformado en información. Mañana seré un recuerdo y después desapareceré inclusive de la mente del último que llegue a recordarme.

Así como las ataduras sociales provienen de la mente, también lo es la concepción de una dramaturgia actual impuesta como condición a una generación determinada. Sin embargo, el misterio de la creación va más allá de la cronología (la edad que tienes según el calendario), de la edad biológica (la que tiene tu cuerpo), y de la edad emocional (la que tienes según te sientes).

Pero el propósito más elevado de la creación, a mi juicio, no reside en la edad del tiempo o en la actualidad del autor, sino en el carácter sagrado de la belleza de lo atemporal.

Cierro los ojos y me imagino concentrada en el viaje, no en el destino.



Prendida de las lámparas de E. Guiochins, dirigida por A. Lomnitz



Plagio de palabras, escrita y dirigida por E. Guiochins

LA DRAMATURGIA MEXICANA EN LA MEMORIA DE NUESTRO TEATRO

Nuestro teatro mexicano padece la misma enfermedad que vive hoy nuestro país: la extranjerización. Todo lo importamos, hasta los textos teatrales. Felipe Calderón quita los aranceles para proveernos de alimentos básicos frente a la crisis alimentaria, pero no plantea como prioridad resolver la producción de los mismos en nuestro territorio. Por el contrario, quiere que seamos un país manufacturero en vez de buscar la autosuficiencia. Los campesinos ya todo lo compran: la tortilla y el frijol vienen de fuera.

Así también nuestro teatro mexicano se alimenta de historias ajenas. Vive de prestado. No es tierra fértil para que los dramaturgos mexicanos siembren ideas en las conciencias de sus habitantes. Las consecuencias son graves tanto a nivel ideológico como en el desarrollo de la dramaturgia mexicana.

Nuestro teatro, antes de la llegada de los españoles, era eminentemente religioso; fue el medio para que la comunidad se realcionara con sus dioses; no había un ojo extraño que mirara el espectáculo; todos eran partícipes del rito. Era danza y oración. Ante la resistencia de los indios a la colonización religiosa, se inicia la cruzada de la evangelización cristiana y el teatro se convierte en el arma más eficaz. Se produce entonces, un teatro sincrético, mezcla de creencias, con fines de adoctrinación. La ideología religiosa española se mantiene durante varios siglos, y a la par, se desarrolla un teatro profano y trashumante, más ligado al circo y los payasos.

Los españoles y sus reglamentaciones reales fueron los que organizaron y determinaron el teatro que se presentaba en la Nueva España. Algunos dramaturgos sobresalieron en el siglo de oro, como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz; pero el primero fue despreciado en su propio país y terminó viviendo en España donde creyó que tendría un mayor reconocimiento, mientras que las obras de Sor Juana poco salieron del ámbito de la realeza.

En los escenarios mexicanos del siglo XVIII, proliferaban los clásicos españoles por un lado, y por el otro, el teatro de vodevil y las operetas. Las tiples españolas eran reverenciadas por nuestro público y nos acostumbramos a un teatro acartonado, donde se declamaba al actuar y se escuchaba el ceceo español hasta en los actores mexicanos. Las historias tenían que ver con dramas humanos también vividos por los mexicanos, pero las formas y los contextos eran tan ajenas que la distancia entre el público y el teatro obstaculizaban el ir formando, dentro de la conciencia del mexicano, algo nuestro, algo que hablara desde nuestro mundo y forjara una memoria teatral propia. Cuánto duró la colonización y cuánto dura la colonización ideológica ahora.

Es hasta el período prerrevolucionario que el teatro adquiere otros matices. El teatro de carpa y de revista permitió al público analfabeto enterarse de su acontecer. Así, sabían de los caudillos de la revolución, que eran los primeros en estar ahí, de las políticas del momento, de los movimientos sociales. Los textos se escribían sobre las rodillas y la improvisación del actor era fundamental. El teatro popular posrevolucionario fue un arma significativa que contribuyó a la formación de una conciencia nacional. Es la época donde el teatro ha estado más cerca de los sectores populares y en la que más gente iba al teatro.

Las compañías españolas se fueron y su monopolio dejó un gran vacío en el desarrollo de nuestra dramaturgia mexicana con pretensiones de trascender las contingencias del presente. Frente a esta situación, un grupo de dramaturgos conformó, en los años veinte, compañías teatrales como *La comedia mexicana* y *El Teatro de México*, donde las mujeres jugaron un papel fundamental, principalmente como promotoras de la dramaturgia mexicana. Amanda Castillo Ledón, María Luisa Ocampo y Concepción Sada, entre otras, hacían comedias y melodramas, mientras continuaba la tradición de considerar al texto dramático desde un punto de vista literario. Pero ellas fueron el fundamento para que las mujeres iniciaran su labor en el campo

teatral no sólo como actrices, productoras o promotoras. Su inserción en el teatro como autoras puso los cimientos para que florecieran dramaturgas y narradoras de la envergadura de Elena Garro, Rosario Castellanos y Luisa Josefina Hernández.

Los dramaturgos de ese tiempo estaban todavía lejos de los nuevos conceptos de puesta en escena y el lenguaje formal y grandilocuente imperaba. La dramaturgia todavía era literatura y esto se reforzaba por las reducidas posibilidades que tenía un autor de ver su obra en escena.

Rodolfo Usigli fue un autor fundamental para fortalecer la dramaturgia mexicana de los cincuenta. Temáticamente, rompió con la atadura española buscando historias que hablaran de nuestra realidad, aunque formalmente todavía no se daba el salto hacia nuevos conceptos escénicos. Salvador Novo y Celestino Gorostiza, que ocupaban puestos en la institución teatral, ayudaron a que las obras mexicanas no se quedaran fuera de los escenarios, pero sus esfuerzos no fueron suficientes y, en los sesenta, los directores teatrales inician un proceso de apropiación del teatro mexicano y, queriéndose liberar de la tiranía literaria, impulsan el teatro de imagen y el teatro como espectáculo, dejando fuera al dramaturgo mexicano como creador teatral. No intentan hacer una mancuerna con él dentro del proceso creativo, sino que, como cualquier dictador, imponen su forma de hacer teatro, el teatro de director, como si fuera la única, y se colocan en los puestos claves de la política teatral. No creen en la pluralidad y ven al autor como su competencia, en lugar de concebirlo como colega.

El problema fue que se desarrolló un teatro moderno, rico en imágenes, pero con poco sustento en lo mexicano (la dramaturgia nacional hubiera contribuido a la memoria de nuestro teatro y a que en México se fuera gestando un teatro innovador, partiendo de nuestra cultura de los universos y códigos internos que nos identifican).

Las corrientes dramáticas de ese tiempo se vieron limitadas en su experimentación al no tener un fácil y natural acceso a la verificación de sus propuestas en el escenario, al no vitalizar sus obras con la dialéctica que se da entre el director, el actor y el escenógrafo. No es que el escritor se haya quedado aferrado al texto literario, sino que simplemente crecieron los obstáculos para liberarse de la liga narrativa.

Aun así, las corrientes de avanzada de la dramaturgia mexicana, también preocupadas por las ataduras tradicionales en el teatro y conscientes del espacio escénico como eje conceptual, continúan su investigación escénica en solitario o se mantienen vivas a través de talleres y grupos teatrales, y encuentran los huecos para seguir llevando sus obras a escena.

En los setenta y ochenta, la dramaturgia mexicana se va liberando de la verborrea, del buen decir y del acartonamiento

de la palabra y de las situaciones. Los dramaturgos insisten en algo difícil de lograr: la verosimilitud en el lenguaje, y la verosimilitud de las problemáticas. Enfoca sus inquietudes de espacio y vitalidad teatral dentro de la corriente dramática predominante: el realismo; y si, por ejemplo, Strindberg se ponía histérico porque las paredes se movían cuando alguien tocaba a la puerta y toda la ficción se venía abajo, los avances productivos hicieron que el realismo tuviera un sustento técnico donde realizarse.

Hubo dramaturgos realistas antes que hubiera un teatro realista, señalan Macgowan y Melnitz; y los dramaturgos tuvieron que resignarse a las condiciones de producción del momento, pero posteriormente se dejaron influenciar por las nuevas corrientes teatrales y asumieron las innovaciones escénicas de directores como Peter Brook y Antonin Artaud o dramáticas como las de Samuel Beckett y Harold Pinter.

La internacionalización del pensamiento, gracias a la globalización de la información y al desarrollo tecnológico de los medios de comunicación que permitían tener acceso fácil a lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo, permite al dramaturgo mexicano mantenerse en la contemporaneidad y no quedarse marginado y sumergido en la tradición. El contexto nacional adquiere recursos contemporáneos para que el dramaturgo invoque su pasado y su presente.

De esta forma, los procesos de creación de la nueva dramaturgia ya no suceden sólo en la mente del escritor y de los personajes, sino que se atiene a las reglas y a la lógica de un espacio tridimensional. Se ajusta a lo más hermoso del teatro: el hecho de que siempre ocurre y ocurrirá en presente. Así, el pasado, el futuro, los sueños, las pesadillas y la realidad poética son presentes, por la simple razón de que el que lo evoca lo hace desde el tiempo aludido.

Peter Brook elimina toda la parafernalia teatral y deja en un espacio vacío al actor con su imaginación vuelta experiencia donde es posible crear todo. El espectador puede viajar miles de kilómetros sin tener que moverse un ápice. Lo que se veía como una limitación de producción, obtuvo un sustento teórico. ¡Era posible hacer teatro con tan poquito, y al mismo tiempo, tan difícil de lograr!

Los espacios sintéticos se convirtieron en una herramienta clave para la experimentación en la dramaturgia. La recreación de espacios a través de la imaginación, hace que un solo objeto pueda denotar un espacio y una emoción. De igual manera, el movimiento, el lenguaje corporal y la luz, evocarán atmósferas, contextos y realidades. El cuerpo del actor y su relación con el espacio permiten un teatro más libre y arriesgado.

Las nuevas corrientes dramáticas rompen con la lógica entre palabra y movimiento; se acepta que la gente no dice lo que piensa, que la gente no habla la verdad, que dice una

cosa y hace otra; que la gente es más de lo que ve, que la gente sueña y cree que vive en mundos imaginados, en fin... que el inconsciente está intrínsecamente manifiesto en el lenguaje y el subtexto predomina en cualquier obra.

En la actualidad, se desarrolla una dramaturgia con múltiples vertientes: desde la crítica social al juego escénico, desde el tratamiento íntimo de las situaciones hasta las reflexiones universales, desde el yo hasta el nosotros. Todo confluye físicamente en el presente, lo cual proporciona al escritor dramático la posibilidad de imaginar lo que se le venga en gana, sea real, onírico o mental, pero en presente, en un aquí y ahora que tiene que vivenciarse para poder existir. Por eso es imposible que el dramaturgo imagine su teatro sin pensar en el lugar y el tiempo en que sucede. La magia del teatro es esta convivencia del ser humano en un universo real y físico junto con un universo virtual imaginado repleto de experiencia.

Por eso es tan grave que a la dramaturgia mexicana se le margine de los escenarios, porque su progreso se da en la medida en que vivan sus personajes, porque su participación es completamente ideológica y estética. Si no está en los procesos creativos, la evolución del teatro estará alienada de nuestra mexicanidad y nuestra memoria teatral será de otros.

Si bien se dice que las obras están hechas por mexicanos, el abordar cualquier problemática desde la idiosincrasia nacional y en un contexto identificable para cualquier espectador, vuelve la obra más entrañable y crea vínculos íntimos con nuestro pasado —que van en la sangre— y el momento en el que vivimos. El teatro se vuelve así en un arma ideológica poderosísima, la cual atenta contra el sistema imperante. El teatro es revolucionario, porque permite pensar, identificarnos y ejercer la crítica a través de la experiencia.

Para que el teatro mexicano sea un mundo en donde podamos vernos reflejados y contribuya al fortalecimiento de nuestra memoria teatral, la dramaturgia mexicana tendría que caminar de la mano de todos los integrantes de la puesta en escena y junto con ellos impulsar un teatro mexicano más nuestro.



Lejos del corazón de Leñero, dirigida por Weissberg



El códex Romanoff de Estela Leñero, dirigida por Lorena Maza



REFLEXIONES SOBRE ESCRITURA DRAMÁTICA

DESDE EL HEMISFERIO NORTE, ESTA POSTAL: UN CREDO, A MANERA DE DECÁLOGO

Creo que la escritura dramática, comparada con la poesía, la narrativa o el ensayo, es la más *cimarrona* de todas. Con esto quiero decir que, en la actualidad, es la más inclasificable, la más libre y la que presenta mayor movimiento en el cuestionamiento de sus límites, formas e intenciones.

Creo que, a partir de Beckett, el teatro regresó al teatro, regresó a Shakespeare y a Esquilo; regresó a aquel punto de la mimesis donde, entre los infinitos matices que oscilan de la realidad al arte, o al artificio, el teatro se hace desde y para el teatro. Si estoy en la realidad, nada es teatro; si estoy en el iluso decorado de la ficción, todo es hipócritamente teatro. Así como Brecht enfrió y transformó nuestra sensibilidad contemporánea haciendo del melodrama una antigualla o un mecanismo irrisorio, Beckett nos hizo conscientes de que la escritura teatral podía prescindir de los conceptos de trama, suspenso, personaje y diálogo como elementos sine qua non del drama.

Postdramaticidad va y viene, escritos en contra del dramaturgo y su fe en la ficción, también; modas donde Lehmann o Debord de por medio, resucitan el *ya no más obras maestras* con su aniquilemos la ficción y la representación; o polémicas de corte local irán y vendrán, como aquella de *narraturos* contra dialécticos; sin embargo, hay algo inherente a la vida del drama: el conflicto y los conflictos humanos se dan en el tiempo.

Estamos hechos de tiempo y el tiempo enmarca el drama de la vida; tiempos externos e internos, tiempo existencial y tiempo de la física, que se define como la medida del movimiento. Creo que, en todo caso, nacemos y morimos en el tiempo y sus ciclos, el día y la noche, las estaciones, el primer amor, los rituales, el devenir de los años, iniciaciones, caídas y ascensos

de todo tipo; pasiones de ánimo, poder y política, degradación y belleza. El tiempo apela a la estructura, por más abierta y antiaristotélica que ésta sea; el arte tiende a la forma.

Escribir, Artaud lo intuye perfectamente y de ahí su revuelta en contra de Occidente como una entidad que piensa de manera clara y distinta, implica estructura. Creo en una escritura *cimarrona* y libre hasta la náusea, pero que conlleva voluntad de forma al fin y al cabo. Los automatismos de la conciencia funcionan cuando se relea el texto a la luz del día, con el recuerdo de la voracidad nocturna.

La simultaneidad es la escena, la vida múltiple en todos sus sentidos y aperturas. La escritura sin la escena, sin la vida, es nada. Pensamos para la escena, la escena nos piensa y, a veces, nos debe dictar al oído, cuando la olvidamos, el contenido de sus sueños. Creo que nosotros, los autores, la traicionamos inexorablemente, le damos forma; por eso, una y otra vez, la escena tiene que apelar a la ruptura de los códigos, las estructuras y, ante todo, de las preceptivas, la tumba de cualquier autor dramático (con sus excepciones, claro está, como en todo, entre ellos, para hacerle un pequeño guiño, Racine).

Creo que una escritura *cimarrona* no está al servicio del éxito, ni del mercado. Pocos se hacen ricos con un drama y creo que la riqueza, aunque desde la miseria propia del dramaturgo mexicano sería un bien deseable para mi gremio, trae el peor de los dramas: el mercado rápidamente engulle al más pintado. De antemano, la escritura *cimarrona* se sabe derrotada, pues el gran público espera ver cuentos redondos en escena, a veces digeridos o, al menos, sin enigmas, criptogramas o pactos misteriosos. Quieren cine, no teatro.

El teatro, y su escritura, sin embargo, siempre tendrá espectadores. Creo que es el único medio en la vida moderna —el otro es la conversación o el amor— de recordar el ritual, de sentarse alrededor del fuego y ver, no digo oír, ver las pala-

bras de la tribu. En los tiempos de la tecnología, sólo el teatro puede recuperar el riesgo de lo inesperado, invocar y encarnar la suprema inestabilidad inherente a cualquier destino humano cuando éste se mira desde el presente de su acción. ¿Acaso alguien sabe a dónde va? ¿Esa noche saldrá bien la función? ¿Llegará el público?

El drama humano, su moralidad humana, la discusión sobre lo humano y el punto de vista, tanto estético como moral, sobre ese drama, es lo que rige el sentido de una escritura cuando es auténtica o cuando no lo es. Hay obras, independientemente de su estilo, o en el camino de un mismo autor, donde se logra el misterioso pacto entre las intenciones del texto, la puesta y el espectador, no importa que sean escrituras aristotélicas, antiaristotélicas o postdramáticas. En este sentido, creo que la postdramaticidad, que ha mandado al armario las ideas de ficción, representación o personaje, parte de absolutos religiosos, pues quiere prever y teorizar lo inacabado. Es otra preceptiva al margen del misterioso pacto entre los que hacen y miran un espectáculo. Es otra forma de la tiranía que pretenden reemplazar.

Los absolutos obedecen a los principios religiosos, no a los del arte. Creo que la última palabra no ha sido escrita; me gustaría convencerme, incluso, de que yo no he dicho nada con este credo en movimiento y de que el mundo y, por tanto el teatro –visto desde América– aún es joven.

EL GÉNERO PERDIDO

La dramaturgia es un pez de dos aguas, la más *cimarrona* y rebelde entre todas las formas de escritura contemporánea, inclasificable y reacia a encasillarse dentro de la palabra género, un concepto que fija y le da rigidez a aquello que, por su naturaleza híbrida y su interdependencia con la escena, es palabra en el tiempo, sonidos susceptibles de movimiento, palabra inacabada que potencia las fibras emocionales del actor y la imagen de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, así como decir buena dramaturgia es decir teatro, lo que perdura del teatro, más allá de la memoria, son palabras con ambición literaria, teatro de papel donde, como en los sueños, diría Dryden, somos el actor, el espectador y el teatro. Somos todo.

La dramaturgia pasará a la historia de la literatura mexicana del siglo XX como el género perdido. A pesar de notables excepciones, recibió poca atención de ensayistas de altos vuelos. Su estudio se abandonó a la inmediatez propia de la crítica de espectáculos, donde la reflexión se confunde, a menudo, con la crónica de sociales o la cátedra del crítico que oficia sobre el deber ser, en todos sus aspectos, desde las luces hasta el vestuario, sin olvidar el sentido general de la puesta en escena. Todo, por supuesto, como aconsejaba Lope de Vega, del génesis al apocalipsis, pero en dos mil caracteres.

Las revistas y suplementos culturales le negaron al teatro el derecho al adjetivo literario y la dramaturgia, no sólo la mexicana, se ha visto con una extraña mezcla de respeto y desprecio: se le teme, por un lado, a su aura de especialización, a su vínculo inseparable de la escena, y por otro, se llegó a predicar, hasta la náusea, la visión del texto como simple pretexto, como herramienta accesoria del artifice de la puesta en escena: el director, propietario de un hecho efímero y sujeto a las leyes del espacio, la imagen y la emoción encarnada en los actores.

Bajo la tiranía de la escena, algunos llegan al extremo de pensar que el texto teatral es como el guión cinematográfico, una columna vertebral –en el mejor de los casos– que estructura un organismo complejo y vivo, pero con vida propia. Sin duda, este sentido de vida propia para el hecho escénico es una efímera verdad, tan efímera como la vida misma y como pueden llegar a serlo las verdades; y sí, la autonomía que tiene la escena en relación con el texto es innegable, aun cuando el propio texto forme parte central de un hecho escénico. El director, sumo pontífice, reglamenta y rige ese acto de fe en la brevedad de las acciones humanas. Pero para su desgracia, la memoria y el testimonio sobre su liturgia también se ha documentado escasamente. Casi nadie se salva en las tablas de México: la reflexión sobre el arte de la dirección también se limita, en buena medida, al periodismo.

Hay que precisar, sin embargo, que fue el propio teatro quien, en realidad, se avergonzó del adjetivo literario aplicado a sus textos. En México, como en otros países, el adjetivo se usa, de manera peyorativa, en contra de obras convencionales o muy informativas. La guerra en contra de lo literario encuentra su raíz en la aparición, hace poco más de cien años, del concepto de puesta en escena como visión del mundo. Brecht descubrió que los clásicos habían muerto en la guerra; Artaud dijo no más obras maestras, y convocó a la destrucción del texto por occidentalizante y racional. Otro de sus herederos llegó a vanagloriarse de que era posible hacer una extraordinaria puesta con números del directorio telefónico –y lo más interesante del caso es que tenía razón–, que eso y más, es posible en el reino de las tablas. Para muestra, un botón, Tadeusz Kantor, el director polaco fallecido en 1993, hizo maravillas con una escueta retacería de palabras.

Hasta aquí, acabar con el texto, así fuera temporalmente, parecía necesario. Era una forma de ampliar lenguajes de la escena y abrir caminos inéditos. La revuelta en contra de la tradición racionalista de Occidente debía recuperar el espíritu a través del cuerpo y sus emociones, para tratar de resucitar a una civilización fría, demasiado crédula de sus avances tecnológicos y científicos. Sin embargo, la rebelión, como parte de su propia inercia, envanecida y trasnochada a fuerza de excesos, aspiró –en el ideario de algunos

apóstoles— a exterminar al escritor de teatro o, por lo menos, dado que es la forma de escritura más bastarda y levantisca, a ceñirlo al nuevo credo y convertirlo así en simple vasallo de la puesta en escena.

Todavía, a principios del siglo XXI, la radicalidad de Denis Guénoun o de Hans-Thies Lehmann nos habla de la necesidad de una escritura posdramática, de la acción como centro exclusivo del acto de mirar al escenario, de la abolición del concepto de personaje o de drama como algo equivalente a suspenso, trama o cuento. Al teatro de representación, ficcional, espectacular, oponen la verdad y la posible fuerza y violencia de la presencia viva en el escenario. Proponen, en última instancia, como parte de una visión, por demás interesante y llena de inspiraciones para la creación escénica, la necesidad de cambiar la idea de que el hecho teatral consiste en ilustrar una obra escrita y ajustarse a ella como guía y sustento de los sentidos del montaje. Aspiran a la construcción de obras paisajes, textos problematizados, enigmas por descifrar en el laboratorio de los ensayos.

A pesar de que algunos de sus seguidores en México usan frases de guerra al estilo de *ha llegado nuestra hora* o una retórica que invoca guillotinas y tomar cielos por asalto, lo paradójico de este nuevo —y ya no tanto— fundamentalismo, es que sus ideas también han generado una dramaturgia con estilo propio y, en algunos casos, con un alto valor literario. Tras un buen *dumb show* isabelino, un escenario a la manera de Artaud o un acto beckettiano sin palabras, para escarnio de los apóstoles del silencio, también hay palabras.

Cualquiera que haya visto teatro en video sabe que ahí no hay teatro. El medio tecnológico registra y da pie para la nostalgia. Como una fotografía, congela el suceder, pero la auténtica vida ya pasó y sólo vuelve a transcurrir en el interior de aquél que evoca el pasado. Aquello no regresa. Son, como dice Bioy en *La invención de Morel*, paraísos vulnerables. No ocurre lo mismo con el texto. Puede ser arqueología, al hablarnos, como las ruinas de las antiguas ciudades, sobre la vida en otros tiempos; pero también puede propiciar el soplo de la actualidad y ser el medio que resucita acciones para el presente. Los grandes textos dramáticos llevan, en su interior, el espíritu de la vida o de las ideas que nos hacemos sobre ella en una época; son un concentrado de convenciones que habitaron la escena de su tiempo: espacios, acuerdos de estilo, temperaturas emocionales —según las tendencias en boga sobre la actuación—, maneras de narrar y estructurar escenas, unidad o fragmentación, el caos o el concierto de cierta visión del mundo.

Antes de la aparición de los instrumentos electrónicos, invenciones de Morel de por medio, el texto en sí mismo fue la memoria del teatro del mundo. A veces, la escena marcha desfasada del texto y le exige a éste cambios radicales. En otras ocasiones, el texto, como en el choque que se dio entre la estética del ilusionismo romántico y las nuevas obras intimistas del realismo a finales del siglo XIX, obliga al cambio de convención y lenguaje teatral. Pero en todo caso, el actor, el espacio y el

público mismo están presentes en la buena literatura para la escena. No existe, por tanto, la literatura dramática en sí misma, existe el teatro. Esta característica inherente y exclusiva de la dramaturgia acaso sea, en primera instancia, aquello que distingue a un texto teatral de uno que no lo es. *La Celestina* o *Fausto* son narrativa; en cambio, hay textos que, aun en prosa no dialogada y bajo las maneras modernas de concebir aquello que tiene un potencial dramático, pueden ser más teatro que algunas obras convencionalmente escritas para la escena, dialogadas, pero carentes del soplo que las puede transformar en materia viva.

Si en el teatro pensamos con el cuerpo, el movimiento, el corazón y la imagen, no podemos separar, de manera maniquea, pensamiento —las palabras— y plástica —la escena—. Así como un texto implica imágenes, la imagen es una idea y ambas llevan consigo la ausencia o la presencia de pasiones. El escenario, insisto, está presente en el buen texto. Lo demás es la más variopinta codificación de estilos y posturas artísticas en ese flujo que va de la materia escrita a la encarnación y materialización en las tablas.

Peter Brook, por ejemplo, escribió sobre las dialécticas de respeto; hay textos, dice, muy flexibles y hay grandes textos repelentes al juego y la mutilación. Un director puede hacer teatro sin texto, pero creo que también un dramaturgo puede hacer teatro sin la escena, pues ésta, en última instancia, verifica y revela posibilidades diversas de algo que ya estaba en las palabras. Bertolt Brecht escribió teatro desde y para las tablas; Witold Gombrowicz —a quien le aburría inmensamente el teatro— lo hizo desde su escritorio, pero, curiosamente, el teatro también estaba ahí y por eso la escena encarna sus palabras con relativa frecuencia.

Me parece, en última instancia, un falso dilema si el teatro es literario o no. Qué más da la disyuntiva entre ser hijo del bailarín o del poeta, como dijera Edward Gordon Craig. La literatura, vista así, es una madre generosa que procreó a la dramaturgia en una dionisiaca noche de juerga. De ahí que muchos piensen —y piensan bien— que la dramaturgia, por tanto, es una criatura bastarda. ¿Pero de dónde la necesidad de ser tan puros y declarar bastardías renacentistas? ¿Los poetas no podrían recordar su estirpe lírica y reconocer que a la literatura, esa amable y generosa señora, también la cortejó un músico que le supo entonar sus coplas al oído? Así las cosas, los géneros bastardos serían más de uno. En todo caso, lo cierto es que la escritura teatral pertenece a un género híbrido —si aún es válido mentar la palabra género—, el fruto de una relación ambigua y atípica, en esencia inasible, algo impuro, construido en el terreno movido del habla, el reino de la experimentación de toda lengua, palabra inacabada pues, la menos ceñida a las estructuras fijas de la gramática. Pero si el bailarín reconoce a su hijo y cuenta su historia, ¿por qué no ha de hacerlo la madre? ¿No es necesaria una nueva historia para contar el devenir de la dramaturgia? Desde mi punto de vista, se debe escribir a dos voces; cabe en

la historia del teatro y en la de la literatura –siempre y cuando, como en la moral de las parejas abiertas muy abiertas–, conserve, también, el punto de vista del padre.

Frente a la tiranía antiliteraria, Slawomir Mrozek escribió, con gran ironía, un decálogo contra todo aquél que osara acometer el montaje de su *Amor en Crimea*. En los momentos álgidos de su moisiada, exige que los actores no omitan una sola línea de texto, que sus diálogos no se canten y sus canciones no se digan, que la escenografía sea la que él describe y otras provocaciones, además de exigir que el decálogo se imprima en el programa de mano, bajo uno de los siguientes títulos, donde sí le da al director libertad de opción: *El último mohicano* o *El autor se volvió loco*. Siempre le quedará un último recurso al director beligerante: ¡Ah, pero lo escribió Mrozek!

A un siglo de la coronación del director, las aguas se han calmado. Las buenas obras quedan para ser actualizadas y redescubiertas en la medida de su riqueza y complejidad. En la puesta en escena, no existe la literatura dramática, ni el arte del director, ni la escenografía –como escribiera Alejandro Luna–; existe el teatro y éste habita en el presente. Pero el texto –hijo de un crápula que nos recuerda una y otra vez lo efímero de la existencia y de una señora llena de ejemplos clásicos, ideales de arte y anhelos de eternidad–, también apunta hacia mañana. El dramaturgo escribe para la actualidad, pero inevitablemente dialoga con el pasado y, por lo menos, aspira a una larga vida para sus textos. El teatro vive y muere en la escena, pero el dramaturgo sabe que puede vivir y hablar en los escenarios de papel y en el mayor de los teatros imaginables, el de su propia cabeza, donde –si somos fieles al bailarín– las palabras conllevan una herida síquica (De la Parra –dixit–, la esquizofrenia del actor, la imagen del espacio y los conflictos como detonadores de acción o quietud externa y movilización interna). En ese teatro de papel, el dramaturgo –sea de los que conciben desde, para o ajenos al escenario, y aun así, sus textos, pueden merecer el adjetivo de teatrales–, tiene retos que comparte con otros escritores: desafíos técnicos, voluntad de estilo, la feroz batalla contra la *fácil facilidad* de la que hablara Alfonso Reyes, el ilimitado número de preguntas y afares que se ahogan en un tintero. El mayor reto del teatro escrito está en la ambición de su propia aventura poética. Las palabras son acción, pero también nos acercan al venero del que se nutre la poesía, donde las palabras nacen y se transforman. El habla, el horizonte más visible para un dramaturgo, es el amplio registro que lo hermana al poeta. Una obra puede convertirse en reflejo de ese laboratorio que da cuenta de la infinita variedad y posibilidades de un idioma. A principios del siglo XXI, los premios que Darío Fo, Arthur Miller, Gao Xingjian, Elfriede Jelinek y Harold Pinter han recibido recientemente, hablan del lugar y la dignidad de esta forma de escritura.

Pensar, por ejemplo, en los isabelinos y su escena comunitaria, o en la multitud de burgueses que atiborran los teatros decimonónicos, porque ahí estaba el centro de su actividad social, despierta cierta nostalgia de público, la sensación de que la gente de teatro de hoy es la sobreviviente de una tropa que algún día fue legión. Pedro Almodóvar, un cineasta que tiene mucho de teatral, declaró alguna vez que el único arte obsoleto de nuestros días es el teatro. Ante la omnipresencia de la televisión y la penetración casi universal del cine, el círculo del teatro es equiparable al de la mejor literatura, ésa que, ajena a las leyes del mercado, salvo contadas excepciones que reúnen calidad y difusión masiva, preserva la digna y difícil tarea de pensar lo humano. El gran teatro es parte de una cofradía secreta y desperdigada por el mundo. Lejos del mercado, parte al encuentro de pequeños círculos. Visto así, el teatro, un arte de la quinquagesencia de lo humano, donde la gente mira hacer y pensar a la gente, entra a este nuevo milenio donde imperan el ciberespacio y los macropoderes económicos, como un arte revolucionario a los ojos del humanismo y del espíritu, y reaccionario a la luz de los avances tecnológicos. Sus textos tienen una larga tradición. La gente es su esencia y las palabras del dramaturgo son un testimonio ambicioso del drama humano. La tribu entra al círculo, mira y hace. Invoca la lluvia. Sólo nosotros sabemos que las palabras, puestas así, bailan.



© J. L. Domínguez CITRAU

Un mambo con la catrina (adaptación libre de la obra *Bajo tierra* de D. Olguín), dirigida por C. Dvorák



Casanova o la humillación, escrita y dirigida por D. Olguín

MARCO ANTONIO DE LA PARRA
Dramaturgo chileno
Director de la carrera de Literatura en la U. Finis Terrae

UN CHILENO EN LA CORTE DEL TEATRO MEXICANO

Agradezco mi intensa relación con el teatro mexicano que partió desde la gentileza de Víctor Hugo Rascón Banda de condecorarme en la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) y alguna mesa redonda (agitada como siempre) con Sabina Berman en Lawrence, Kansas. Pero el teatro mexicano seguía siendo un misterio hasta que me invitaron a realizar una serie de talleres de dramaturgia que me contactaron con un mundo extraordinariamente rico y de una energía inverosímil. Alumnos apasionados, actores, directores, dramaturgos, siempre dispuestos a más, sin conocer el cansancio ni la pereza.

Tuve la suerte de contar con los cursos organizados por *Lama-tajau*, agrupación de Teresina Bueno, hoy residente en Chile, en diversos sitios y en la *Fundación de las Letras Mexicanas* y en el *Instituto de Cultura de Monterrey* y en el *Festival Internacional Cervantino* en Guanajuato. A partir de ese minuto una avalancha. La amistad fiera con Jaime Chabaud, David Olgúin, Estela Leñero y Elena Guiochins, inteligencias de las cuales habría mucho que hablar, como también del talento de directores y actores, y de la programación delirante de lunes a domingo con un panorama tan salvaje como el mismo Distrito Federal.

Después vinieron los estrenos. Ya se conocía una versión de *La secreta obscenidad de cada día* dirigida por un brillante Martín Acosta que había hecho historia en dos puestas. Por su parte, los talleres más la amistad de tanta gente, y sobre todo el empuje de Teresina Bueno, permitieron difundir mis obras. En un año estrené cuatro piezas, *Ofelia o la madre muerta* en el teatro de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) dirigida por María Morett, *El continente negro* en el *Teatro Orientación* con Ana Karina Guevara y Ángel Cerlo, entre otros, la lectura dramatizada de *Telémaco*, la puesta de una comedia extraña como *Sofá* dirigida por David Ledesma y el arriesgado trabajo de *Ella, todos los hombres de: ensayo abierto*, una obra eternamente incompleta junto a Teresina



El continente negro de
M. A. de la Parra, dirigida
por Z. Silvia Gutiérrez



Ofelia o La madre muerta/agua de M. A. de la Parra, dirigida por M. Morett

Bueno donde sentí el peso del público y la crítica especializada en la pequeña sala de *La Gruta* en el *Centro Helénico*.

En el mundo de los teatros privados estrenaron *Infieles* bajo la dirección de Gerardo Trejo Luna en el *Foro Shakespeare* y, en teatro de café, *Monogamia* bajo la dirección de Juan Carlos Vives. En el *Dramafest* estrenaron un monólogo llamado *La rubia fatal*, inédito hasta entonces. Un laberinto de clases y charlas y estrenos y ensayos y debates, en un país donde el teatro está, como todo, amenazado de muerte, y por lo mismo cada vez más vivo. Adoro sus rituales, las tres llamadas para *dar comienzo a la función* y la *develación* de las placas de metal con que se conmemora el fin de temporada, exhibiendo en el lobby del teatro una placa de metal con los créditos de todo el elenco y técnicos y el nombre de los invitados a dirigir esta maravillosa ceremonia. Me tocó en *Caída libre* de Elena Guiochins.

En todos los países, nos quejamos de la escasez de textos y editoriales, de salas y de espacios. Ciudad de México puede quejarse proporcionalmente a sus millones de habitantes, pero es hermoso ver cómo surgen nuevas salas y publicaciones. Su principal editorial, *Ediciones El Milagro*, me concedió el honor de publicar completos mis textos teóricos y están preparando un antología. La revista *Paso de gato* me ha publicado un par

de textos críticos y *Tramoya* está por destapar uno inédito.

Cada vez que visito México regreso mareado de la febril actividad de un gremio que lucha día a día por ser mejor y donde el apoyo a la cultura es un hecho político claro y absoluto, tanto como instrumento de relaciones exteriores como permanente acción en todas las artes, con sistemas de apoyo que nos dejarían con la boca abierta.

¿Quejas? Quizás México mira demasiado hacia el norte y hay que ir al mismo DF para que nos vean. Quizás es un mundo endogámico como tantos otros mundos teatrales (no digamos nuestro mundito chileno). Quizás es tanta la oferta, que hay una pugna permanente entre el teatro comercial, donde incluso hay una excelente producción de teatro musical, y el teatro de arte, muy vivo, con voces nuevas que se van renovando en una producción incesante y donde la experiencia de la *Fundación para las Letras Mexicanas* con sus becas para escritores jóvenes, es un ejemplo para nosotros.

Cada vez que visito México regreso cargado de libros y experiencias, con ganas de seguir escribiendo y contento de escribir. Invito a cualquier teatrero a abrirse a la experiencia mexicana, mira que la Guadalupana se te graba en la piel y quedas marcado para siempre. Como lo estoy.



TEXTOS DRAMÁTICOS

DE LA NATURALEZA DE LOS ESPÍRITUS

Héctor Mendoza

CAÍDA LIBRE

Elena Guiochins

CALYPSO

Hugo Alfredo Hinojosa



DE LA NATURALEZA DE LOS ESPÍRITUS

Héctor Mendoza

Héctor Mendoza Franco, dramaturgo, docente y director mexicano nacido en Guanajuato en 1932. Precursor del teatro de vanguardia, participó en el movimiento *Lectura en Voz Alta*. Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Bellas Artes (1994). Miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. *De la naturaleza de los espíritus*, fue escrita y se estrenó, bajo su dirección, en el *Teatro El Granero* del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) en el año 1999.

UNO

(El gabinete de consultas)

VICENTE: (Después de una pausa). No entiendo.

AURORA: ¿Cómo que no entiende? ¿Qué es lo que no entiende?

VICENTE: No entiendo por qué me hace esa advertencia. Al venir aquí, yo sabía perfectamente quién era usted.

AURORA: ¿Lo sabía? Pues entonces soy yo la que no entiende, perdone.

VICENTE: ¿Qué?

AURORA: Si comienza usted por hablarme de su reciente divorcio y los sentimientos ambiguos que tiene usted hacia su padre... Incidentalmente, ¿es su padre quien estoy suponiendo que es?

VICENTE: ¿Quién está usted suponiendo que es mi padre?

AURORA: ¿El director de orquesta?

VICENTE: Él es. Pero no, permíteme; tal vez no me expliqué debidamente. Al hablarle de mi divorcio y de lo difíciles que son las relaciones con mi padre, quise simplemente tratar de no hacer una trampa deliberada. Es decir que pensé que si desde un principio me descubría a mí mismo ante usted... (Se detiene. Vacila. No sabe si seguir adelante por este camino). En fin; no sé lo que pensé.

AURORA: No; está bien; no se preocupe. Es que de pronto tuve la impresión de que lo que usted esperaba de mí era muy otra cosa que lo que yo puedo ofrecerle. Y es que en absoluto me habría gustado partir de un tan mal entendimiento. (Ríe). ¿Está usted seguro, pues, que lo que está buscando no es un psicoanalista?

VICENTE: Se lo juro.

AURORA: Su ex esposa...

VICENTE: Me preocupa mi reciente divorcio; como es natural; pero tampoco es para tanto. No hubo hijos en el matrimonio...

AURORA: ¿Usted piensa que de haber habido hijos...?

VICENTE: No lo sé. ¿Cómo voy a saberlo si no los hubo?

AURORA: ¿Y las difíciles relaciones con su padre...?

VICENTE: Sí me preocupan, ¿cómo negarlo?, pero...

AURORA: ¿Quién le dio mis datos?

VICENTE: Quien lo haya hecho, ¿hizo mal?

AURORA: Depende.

VICENTE: ¿De qué?

AURORA: Mire. La verdad es que yo le pido muy encarecidamente a mis consultantes que no hagan el menor intento por recomendarme, porque existe la idea generalizada que si alguien ha podido hacer algo por alguien, es capaz de hacer cualquier cosa por cualquiera, aun cuando la similitud en los casos sea evidentemente remota.

VICENTE: ¿Quiere decir que no está segura de poder ayudarme a mí, o que no está segura de querer hacerlo?

AURORA: ¿Quién le dio mis datos?

VICENTE: (Ríe, un tanto mortificado). En general, no me gusta hacer el papel de delator; pero aunque me gustara, no podría hacerlo en este caso, porque le juro que no sé quién me habló de usted. Alguien de la orquesta posiblemente. Lo que sí es seguro es que no fue en los últimos días, ni siquiera en los últimos meses. Simplemente recordé haber apuntado sus datos en mi directorio y después de buscar un poco, ahí estaban; bajo *terapeuta* seguido de un signo de interrogación entre paréntesis. (Ríe).

AURORA: (Sonríe, condescendiente). No importa. Ya está usted aquí, en todo caso. ¿Cuál piensa entonces que es su problema, si no es su reciente divorcio, ni las difíciles relaciones con su padre?

VICENTE: (Después de una vacilación). ¿Cree usted en fantasmas?

(Se miran a los ojos por un momento sin decir nada más).

DOS

(Dormitorio de Santiago en casa de los Arizpe. Santiago mira por una de las ventanas).

VICENTE: Si ya estás bien, ¿por qué no regresas?

SANTIAGO: (Que no aparta los ojos de lo que ve fuera de la ventana). ¿Tú crees en fantasmas?

VICENTE: (Después de un momento de desconcierto, ríe). ¿Por qué?

SANTIAGO: (Se vuelve a mirarlo). ¿No crees?

VICENTE: Pues... no. ¿Tú sí?

SANTIAGO: Ven; acércate a la ventana.

VICENTE: (Se acerca). ¿Qué?

SANTIAGO: ¿La ves?

VICENTE: ¿Qué cosa?

SANTIAGO: (Lo mira con curiosidad). Allá abajo. ¿No la ves?

VICENTE: ¿A esa mujer, dices?

SANTIAGO: ¿Entonces la ves?

VICENTE: Sí. ¿Por qué?

SANTIAGO: Pensé que sólo yo la veía.

VICENTE: (Ríe). ¡Qué absurdo! ¿Por qué?

SANTIAGO: (Con sonrisa condescendiente). Porque es un fantasma.

VICENTE: (Ríe con ganas). ¡¿Qué?! ¡Estás loco! ¿De dónde sacas eso?

SANTIAGO: Ahora nos está viendo.

VICENTE: (Temeroso, se aparta con rapidez). ¡Quítate de ahí! ¡¿Qué haces espiando a tu vecina?! ¡Quítate!

(Santiago suspira con evidente dolor; pero no se separa de la ventana. Después de unos momentos en que mira a Santiago con alguna preocupación, Vicente intenta acercarse nuevamente).

VICENTE: ¿Ya se fue?

SANTIAGO: No; ahí sigue.

VICENTE: ¿Y qué hace?

SANTIAGO: Me mira.

VICENTE: ¿La conoces?

SANTIAGO: Sí.

VICENTE: (Desconcertado). ¿Y no se saludan, o qué?

SANTIAGO: No; no nos saludamos. (Ríe). No se me ocurre saludarla. Saludar es desear salud. ¿Cómo se puede desearle salud a alguien que está muerto?

VICENTE: (Sonríe, pensando que le juegan una broma). ¡Pero esa mujer no está muerta, ¿qué te pasa?! ¡Esa mujer está más viva que tú y que yo juntos!

SANTIAGO: ¡Claro, porque antes de morir estaba más viva que tú y que yo juntos!

VICENTE: (Molesto). No sé qué estás diciendo.

SANTIAGO: Ven a verla.

VICENTE: (Vuelve a mirar por la ventana. Incómodo, hace un torpe gesto de saludo con la mano; pero después baja la mano, cohibido). ¡Qué manera de mirarnos...!

SANTIAGO: Como los muertos.

VICENTE: (Fastidiado). ¡Ya!

TRES

(Estudio de Pablo. Pablo lee un libreto).

PABLO: Espérate, estoy terminando esta página.

(Vicente espera pacientemente. Pausa pequeña).

PABLO: Es increíble lo que pasa en esta obra; ni te imaginas. (Aparta los ojos del libreto). Ahora sí. (Mira a Vicente). ¿Qué hay?

VICENTE: ¿La obra que vas a hacer?

PABLO: La obra que quieren que haga. (Ríe). No sé. ¿Y tú qué haces aquí a estas horas? ¿No tenías ensayo?

VICENTE: Se suspendió. El director no llega hasta esta tarde. Oye, Pablo..., ¿qué hago?

PABLO: ¿De qué?

VICENTE: Cada vez me siento peor.

PABLO: Te ves peor. No me digas que has seguido yendo a esa casa nefasta.

VICENTE: (Se avergüenza). Sí.

PABLO: (Se enfada). ¿Por qué? ¿No habías decidido no volver?

VICENTE: No puedo dejar de ir. No puedo.

PABLO: (Temperante). ¿Por qué?

VICENTE: No sé. Lo he pensado... mucho. (Ríe apenas). He de estar enamorado.

PABLO: (Se alarma). ¡¿De la hermana rara?!

VICENTE: Sí es rara. Me sigue pareciendo rara; pero es muy linda a pesar de todo; de veras. Pero no; no es de ella.

PABLO: (Cada vez más alarmado). ¿De quién entonces?

VICENTE: Del fantasma.

PABLO: (Ríe). Ah, bueno.

VICENTE: O he de estar loco. Me tiene terriblemente obsesionado. No hago otra cosa que pensar y pensar en ella.

PABLO: (Lo mira con curiosidad). ¿Es en

serio? (Vicente asiente con un movimiento de cabeza). Tendrías que consultar el asunto con un analista.

VICENTE: No; me parece que no se trata de eso. El analista diría que es una alucinación, que los fantasmas no existen. Tú mismo lo piensas... (Pablo lo mira con fijeza por toda respuesta). Y no es eso. Estoy seguro que no es eso. Quiero estar seguro de que no es eso.

PABLO: Pero te sientes mal.

VICENTE: (Estalla). ¡Me siento mal porque yo tampoco creo en fantasmas! Y ahora quisiera creer en ellos... con toda el alma. (Tiene un conato de llanto). Me siento mal.

PABLO: ¿No te habían recomendado un terapeuta que distaba mucho de ajustarse a la ortodoxia sicoanalítica? Tal vez te convendría consultarlo a él.

VICENTE: (Que no lo ha escuchado). Se llama Mónica Dávila.

PABLO: ¿Es mujer?

VICENTE: (Desconcertado). Es fantasma.

PABLO: Ah, no. Pensé que era el nombre del terapeuta.

VICENTE: ¿Qué terapeuta?

PABLO: Te estaba hablando de ese terapeuta heterodoxo que alguien te recomendó hace tiempo.

VICENTE: Ah. Es mujer.

PABLO: (Perdido). ¿Quién es mujer?

VICENTE: La terapeuta. Es una terapeuta. Sexo femenino.

PABLO: ¿Ella también? Pero hablabas de la fantasma. ¿Cómo dices que se llama?

VICENTE: Mónica Dávila.

PABLO: ¿Se trata de una difunta ilustre? Su nombre me suena conocido. Habrá que preguntarle a Mina; ella se acuerda de todos los nombres.

VICENTE: Ya se lo pregunté y sí se acuerda. Dice que fue una cantante de ópera de cierto renombre.

PABLO: Claro.

VICENTE: Dice Mina que su padre sigue hablando muy elogiosamente de ella. (Una pequeña vacilación). La asesinaron en el jardín de su casa... a la mitad de una carrera en ascenso.

PABLO: (Inquieto). ¿Está segura Mina de eso?

VICENTE: Me acaba de decir que sí. Que se lo ha oído decir a tu suegro.

PABLO: ¿Ya está aquí Mina?

VICENTE: Ella me abrió.

PABLO: (Sale, llamando). Mina...

CUATRO

(Casa de los Arizpe. Pasa Leonor. Vicente la detiene).

VICENTE: Oye, Leonor. (Leonor se vuelve a mirarlo). ¿Por qué huyes cuando llego? ¿Huyes de mí?

LEONOR: (Desconcertada). ¿Qué? ¿No vienes a ver a mi hermano?

VICENTE: Sí vengo a ver a tu hermano; pero que venga a verlo a él, no impide que tú y yo podamos hablar un poco. ¿O sí?

LEONOR: ¿De qué quieres hablar conmigo?

VICENTE: No; de nada específico; pero cuando estoy viniendo casi a diario a tu casa, sería normal que nos dirigiéramos algunas palabras.

LEONOR: (Azorada). Ay, ¿no te di las buenas tardes cuando llegaste?

VICENTE: (Ríe). Claro que sí. No me refería a eso. No sé... preguntarme de pronto de dónde vengo, o cómo encuentro a tu hermano. Ofrecerme una taza de café. No sé... Lo usual.

LEONOR: (Lo mira atónita un instante). Aquí nadie toma café. No hay café.

VICENTE: Era un ejemplo nada más. En fin, olvídale. (Leonor da media vuelta y está por irse). Oye... (Leonor se detiene y se vuelve a verlo). Una pregunta. ¿Tú has visto... este... el fantasma? (Ante la mirada imperturbable de Leonor, Vicente vacila). Quiero decir... ¿Sabes tú de algún fantasma que ronde la casa de al lado? (Ríe). En fin. A lo mejor te parece una pregunta ridícula. Por favor olvida... (Se interrumpe al percatarse de la casi súbita aparición de Santiago, a quien dice). Hola.

SANTIAGO: ¿Cuál es una pregunta ridícula?

VICENTE: (Cohibido). No; pensé que tu hermana... No; no tiene el menor sentido; era una plática idiota.

SANTIAGO: (A Leonor). ¿No estabas haciendo algo en la sala?

(Leonor sale sin decir una palabra. Se produce una pausa).

SANTIAGO: ¿Te gusta Leonor?

VICENTE: No. Es decir... Es muy linda, desde luego; pero no se me ha ocurrido pensar en ella en esos términos. No... La verdad es que pensé que ella podría estar al tanto de lo que sucede en la casa vecina.

SANTIAGO: ¿Qué es lo que sucede en la casa vecina?

VICENTE: (Se desconcierta). ¿Cómo qué sucede...?

SANTIAGO: (Lo interrumpe). Qué bueno que no estés interesado en Leonor.

VICENTE: No; no estoy interesado. No en esos términos.

SANTIAGO: ¿En cuáles?

VICENTE: (Enfadado). No sé en cuáles. (Demasiado repentidamente). ¿Porque *qué bueno* que no esté interesado en Leonor en... esos términos? ¿Me desaprobarías como novio de Leonor?

SANTIAGO: No, no; en absoluto. Al contrario.

VICENTE: (Muy asombrado). ¿Al contrario? Creo que no te entiendo.

SANTIAGO: Entonces sí estás interesado en ella.

VICENTE: (Irritado). Ya te dije que no. Que no en esos términos.

SANTIAGO: ¿Sino?

VICENTE: Me parece una muchacha callada, retraída, triste. Me gustaría poder hacer algo para alegrarla.

SANTIAGO: ¿Hacerte su novio?

VICENTE: No. (Cambia la mirada).

SANTIAGO: No te aceptaría. Ella no te aceptaría.

VICENTE: (Después de mirarlo un momento). ¿Cómo estás tan seguro de eso?

SANTIAGO: (Sonríe). ¿Por qué te ofendes?

VICENTE: (Un tanto ofuscado). No me ofendo; es que...

SANTIAGO: Leonor tiene novio. Y por desgracia está muy... ¿obnubilada? Sí; tal vez sea ésa la palabra precisa. A pesar de mi prohibición estricta, insiste en verlo. Se encuentra con él en cuanto yo me descuido y... (Se detiene, inquieto).

VICENTE: ¿Tan mal te parece ese noviazgo?

SANTIAGO: Yo a ése lo mataría. (Ríe). Demasiado melodramático. (Serio, de pronto). Pero es verdad. Y si a ti te interesara Leonor en serio, el que tendría que matarlo serías tú. ¿Estás seguro de que Leonor no te atrae?

VICENTE: (Aterrado). Estoy seguro de que no quiero matar a nadie.

SANTIAGO: Sí; no eres el tipo. (Cambio súbito). Estoy cansado. Ven a mi cuarto y cuéntame cómo fue hoy el ensayo con ese director extranjero. ¿Es tan buen director de orquesta como se dice? (Le da la espalda y se aleja).

CINCO

(El estudio de Pablo).

PABLO: Anteayer me encontré a un antiguo compañero de escuela. Nos dio gusto vernos. Como ambos teníamos tiempo, nos fuimos a tomar una copa. Cuando le pregunté cómo era que había adquirido un físico tan saludable, me contó que era pesista. Que había sido pesista; pero que un incidente curioso había interrumpido de una vez y hasta el momento su entusiasta fisicoculturismo. Al encontrarse levantando un peso de alguna consideración en el gimnasio a que acudía, de pronto sintió que aquello se volvía extrañamente ligero. Tan imposiblemente ligero se volvió, que él, asustado, soltó aquello. Para su enorme sorpresa, las pesas no fueron a dar al suelo, sino que cayeron hacia el techo, como si se tratara de globos llenos de un gas muy potente. Sólo que, a diferencia de los globos de gas, las pesas fueron a incrustarse en el sólido techo, desprendiendo algunos pedazos de escayola que cayeron, ellos sí, al suelo. El administrador del gimnasio, rehusando explicarse el fenómeno, pasó la elevada cuenta del desperfecto a mi angustiado excondiscipulo. A partir de entonces prefiere ir todas las mañanas a correr al parque. Me ref moderadamente con la anécdota y no creí ni media palabra. Mi amigo no se molestó conmigo; sin embargo, resultaba evidente que me había contado el episodio con absoluta seriedad. ¿Qué hubieras hecho tú?

(Vicente se encoge de hombros).

PABLO: Le habrías creído, seguramente.

VICENTE: No sé. No; supongo que no.

SEIS

(Mónica y Santiago. Vicente mira a cierta distancia).

SANTIAGO: ¿Qué hacemos aquí, entonces?

MÓNICA: (Con ternura). ¿Qué haces tú aquí, querido?

SANTIAGO: (Obstinado). Ya te dije.

MÓNICA: No me has dicho nada.

SANTIAGO: Te voy a seguir a donde quiera que vayas.

MÓNICA: (Sonrisa ligeramente juguetona). ¿Hasta los mismísimos infiernos y más allá?

SANTIAGO: Tú no vas a ir a los infiernos.

MÓNICA: (Ríe). Claro que no. Claro que no, mi pequeño. No voy a ir a los infiernos simplemente porque no hay lugar alguno en el Espacio que, fuera de *La divina comedia*, pudiera llevar ese nombre.

SANTIAGO: ¿Estás segura?

MÓNICA: Absolutamente ninguno.

SANTIAGO: ¿Y fuera del Espacio?

MÓNICA: Fuera del Espacio no hay nada.

SANTIAGO: ¿Cómo sabes?

MÓNICA: Porque el Espacio marca el límite a nuestra imaginación. Y lo que no es imaginable no existe.

SANTIAGO: ¿Ni siquiera por cálculo?

MÓNICA: El cálculo físico-matemático no es otra cosa que imaginación, querido mío. ¿No te habías enterado? (Ríe ante la cara de estupefacción de Santiago).

SANTIAGO: Así que el Infierno no existe.

MÓNICA: Al menos no como un lugar. Como estado mental, sí. Supongo. Y en ese caso, querido, tú y yo estamos ahí desde hace algún tiempo. (Le acaricia la cara). Pobre querido mío, estás tan cansado...

SANTIAGO: Te quieres ir ya. No te vayas.

MÓNICA: Yo también estoy cansada. (Da media vuelta y se aleja con lentitud).

SANTIAGO: Mónica. (Ella no se vuelve). Te amo. Más allá de toda imaginación. Te amo. (Mónica desaparece).

SIETE

(El gabinete).

AURORA: No la ha tocado, entonces. ¿O

sólo me dice que no la ha tocado porque es discreto?

VICENTE: No la he tocado.

AURORA: A pesar de la enorme curiosidad que siente, ¿por qué no va y la toca y así salimos de dudas?

VICENTE: (Un tanto molesto). ¿Dudas de qué?

AURORA: (Tomada por sorpresa). ¿Perdón?

VICENTE: Quisiera que fuera usted más específica. ¿De qué tipo de dudas saldríamos si yo la tocara?

AURORA: Me parece que estábamos reflexionando acerca de la naturaleza... fantasmal de esa señora..., o señorita, no sé... (Espera una aclaración que no viene). ¿Es señora o señorita?

VICENTE: No sé qué sea. Pero si se refiere a la conservación intacta de su himen, me declaro absolutamente incompetente en la materia. No sé siquiera qué pudiera significar la calidad de invulnerado de un himen fantasmal... Referido a la cantante Mónica Dávila en su vida pasada, es muy posible que no haya sido virgen al momento de su muerte. Pero la verdad es que no veo lo que eso pueda importar.

AURORA: No, no; simple... incidental curiosidad científica.

VICENTE: ¿Entonces?

AURORA: ¿En qué estábamos?

VICENTE: Yo quería que especificara de qué tipo de duda saldríamos al tocar a... Mónica Dávila.

AURORA: Al de su inmaterialidad naturalmente.

VICENTE: ¿Quiere decir que los fantasmas son inmatrimales?

AURORA: No lo sé. Nunca he intentado tocar a ninguno. Sin embargo, a pesar de que se supone que un ectoplasma es la materialización de un espíritu, si vamos a creer en la existencia de los espíritus, tendríamos que aceptar su materialidad como atributo natural. Sólo que en el caso de la materialización ectoplásmica nos estaríamos refiriendo a una materia poco consistente, de bajísimo peso, que se vuelve visible. El aire, aun siendo materia, escapa a nuestra visión de él. Un gas neutro puede ser invisible a nuestros mortales ojos; pero si lo

teñimos, se volverá repentinamente visible. Eso en cuanto a la vista; pero en cuanto al tacto, ¿qué?

VICENTE: ¿Nadie ha llegado a tocar nunca esas materializaciones?

AURORA: Si atendemos a los relatos, sí, algunas veces.

VICENTE: ¿Entonces? Resulta imposible saber cuándo alguien es un fantasma y cuándo no.

AURORA: Pero usted se muere de ganas de tocar a esta fantasma. Pues vaya y tóquela en nombre de la ciencia. (Vicente la mira con alguna duda). ¿O no?

OCHO

VICENTE: ¿Por qué dices que es un fantasma? A mí no me parece que sea un fantasma.

SANTIAGO: ¿Qué? ¿De qué hablas?

VICENTE: Dices que la mujer que vive en la casa de al lado es un fantasma. ¿En qué te basas para decir que es un fantasma?

SANTIAGO: ¿Y en qué te basas tú para decir que no lo es?

VICENTE: ¿Se trata pues de simple opinión carente de fundamento? ¿Un fantasma es cualquier cosa que se nos pueda ocurrir que lo es? ¿No hay pruebas en qué basarse para hacer tal afirmación, o qué?

SANTIAGO: ¿Pruebas?

VICENTE: En todo caso, fenómenos observables que nos conduzcan a sacar una conclusión. Por precipitada que tal conclusión fuera, sería la consecuencia de algo.

SANTIAGO: ¿Quieres decir causa-efecto?

VICENTE: ¿Por qué no?

SANTIAGO: ¿Para ser un fantasma se tiene que tener alguna causa?

VICENTE: Como todo.

SANTIAGO: ¿Y la casualidad?

VICENTE: ¿Qué con la casualidad?

SANTIAGO: Es decir, un fenómeno que carece de causa. Un fenómeno que aparece así nada más porque sí.

VICENTE: Sin embargo, tendrá que ser perceptible, ¿no?

SANTIAGO: Lo que existe no es necesariamente perceptible; pero en lo que respecta

a Mónica, lo es. Es perfectamente visible, ¿o no? Tú la ves. ¿O no?

VICENTE: (Irritado). Naturalmente que la veo. Pero no advierto en ella nada que la distinga de un ser humano vivo común y corriente.

SANTIAGO: ¿Y qué esperabas ver en ella para determinar que se trata de un fantasma? ¿Cuál es tu personal definición de fantasma?

VICENTE: No tengo ninguna definición de fantasma, porque los fantasmas no existen.

SANTIAGO: Entonces, según tú, Mónica no existe.

VICENTE: No he dudado ni un momento de su existencia; lo que pongo en duda es que se trate de un fantasma. ¿Por qué insistes en afirmar que es un fantasma?

SANTIAGO: Porque lo es. Pero si quieres que te sea sincero, a mí me tiene totalmente sin cuidado lo que tú creas o dejes de creer. ¿No quieres creer que Mónica es un fantasma? Está bien, no es un fantasma y ya.

VICENTE: (Después de una pequeña pausa). Pareces mujer.

SANTIAGO: ¿Qué? ¿Por qué?

VICENTE: Porque así discuten las mujeres.

SANTIAGO: (Sonríe). Muy bien. Perfectamente de acuerdo. Soy una mujer.

VICENTE: (Después de una pausa un poco más larga). ¿Qué tiene que ver contigo?

SANTIAGO: Eso, Vicente, es algo que no te incumbe.

VICENTE: Está bien. No debí haber preguntado.

SANTIAGO: No. (Pequeña pausa). Otro día te cuento cómo están las cosas a ese respecto.

VICENTE: No me interesa saberlas. Hice mal en haber preguntado. No sé realmente por qué pregunté. Fue muy indiscreto de mi parte haberlo hecho. Te pido disculpas. (Se dispone a marcharse).

SANTIAGO: ¿Vienes mañana?

VICENTE: No sé. Es probable que tenga ensayo.

SANTIAGO: (Hay sufrimiento). No te alejes..., por favor.

VICENTE: (Después de pensarlo un momento). No.

NUEVE

(El gabinete).

AURORA: ¿Por lo tanto?

VICENTE: ¿Cómo?

AURORA: ¿Cuál es finalmente su idea?
¿Cree o no cree en fantasmas?

VICENTE: No; definitivamente no creo.

AURORA: ¿Por qué pensó primero que esa cantante era un fantasma, luego lo puso en duda y ahora llega a la conclusión de que no lo es? ¿Qué es o qué era para usted un fantasma en resumidas cuentas?

VICENTE: (Sonríe). Me parece que me está tendiendo una trampa.

AURORA: Ninguna. ¿Qué trampa le estoy tendiendo?

VICENTE: Quiere que me lance a recitarle la definición tradicional de fantasma. Confieso que soy un poco ingenuo; pero no llego a tanto.

AURORA: No entiendo. Lo único que le estoy preguntando es qué fue lo que en un principio le dio la idea de que esa cantante era un fantasma. No me irá a decir que fue simplemente porque su amigo se lo dijo, porque si usted no hubiera creído en fantasmas, no se habría tomado el trabajo de buscarme para preguntarme si yo creía en ellos. Por otra parte, de no haber creído realmente en fantasmas, jamás se habría tomado en serio la afirmación de su amigo. Así, pues, dese cuenta de que no le estoy tendiendo trampa alguna. Lo único que quiero es que me aclare el mal entendimiento, si es que existe, en que se ha basado hasta el momento la relación entre usted y yo.

VICENTE: Tiene razón. Al haberme peleado con Santiago, tanto como me estoy peleando ahora con usted, es porque en realidad me peleo conmigo mismo. Mi pleito personal es una contienda entre la irracional idea de que puedan existir fantasmas y la... sensación muy viva de que esa mujer efectivamente lo sea. Eso me hizo venir a verla a usted y eso mismo me hace estar aquí ahora.

AURORA: ¿Se trata exclusivamente de una sensación irracional, o existe algo más que haya percibido?

VICENTE: Dentro de lo estrictamente físico, ¿quiere decir?

AURORA: Pongamos por ejemplo.

VICENTE: (Después de pensarlo un par de segundos). Supongo que esto podría ser un fenómeno de tipo físico... Cuando ella se va, se aleja y se aleja y se aleja, casi interminablemente.

AURORA: (Con cierto tono juguetón).
¿Quiere decir que es un fenómeno que no ha detectado en ningún ser humano que conozca?

VICENTE: (Ríe). Sí, claro que ése es un fenómeno comúnmente detectable, todos nos alejamos interminablemente a la distancia, hacia el horizonte; pero no dentro de un cuarto.

AURORA: ¿No atraviesa paredes, ni nada por el estilo?

VICENTE: ¿Lo ve? Ya se está burlando de mí.

AURORA: No; lo quisiera saber seriamente.

VICENTE: Sólo se aleja... mucho. No sé cómo explicarlo.

AURORA: Pero finalmente sale por la puerta.

VICENTE: Ahí va otra vez.

AURORA: ¿Qué? Quiero saberlo todo.

VICENTE: Pues sí. Se aleja mucho antes de salir por la puerta.

AURORA: De acuerdo. ¿Y qué otra cosa hace?

VICENTE: ¿Física? No; nada más.

AURORA: Pero si alguna vez, en lugar de salir por la puerta, se le ocurriera atravesar la pared... a usted no le cabría la menor duda de que efectivamente se trata de un fantasma.

VICENTE: Pues no. (Sonríe). Ya me hizo caer en la trampa.

AURORA: ¿Qué trampa? Estoy simplemente tratando de ayudarlo a que organice usted sus ideas al respecto. ¿No quiere organizar sus ideas al respecto?

VICENTE: Claro que sí.

AURORA: Entonces continúe.

VICENTE: El hecho de que Santiago me dijera que Mónica estaba muerta, influyó sin duda en que yo la tomara como fantasma. Pero luego, cuando fui a la hemeroteca a consultar los diarios de la época, no sólo encontré la noticia de su misterioso asesi-

nato, sino que vi su foto. Era exactamente igual a la Mónica que veo una y otra vez tanto en el abandonado jardín de la casa vecina, como dentro de la misma casa de Santiago. Después de eso, ya no supe qué creer. ¿No podría esta Mónica ser sólo una mujer semejante a la otra que, por alguna razón que desconozco, se hace pasar por aquella, la muerta? No sé. No me gusta ser suspicaz; pero me disgustaría mucho más ser demasiado crédulo.

AURORA: ¿Ha oído alguna vez cantar a esta Mónica?

VICENTE: No. Alguna vez ocurrió...

DIEZ

(Vicente se detiene en seco al encontrarse con Mónica).

MÓNICA: (Lo mira y sonríe). ¿Qué le ha estado contando Santiago de mí?

VICENTE: Nada. ¿Por qué?

MÓNICA: (Que no deja de sonreír). Se ha demudado usted al verme.

VICENTE: Es que... no pensé encontrármela.

MÓNICA: ¿Le disgusta encontrarme?

VICENTE: ¿Disgustarme? No. (Ríe forzada-mente). ¡Qué idea!

MÓNICA: Ahora que lo miro de cerca, me parece menos feo.

VICENTE: ¿Ah, sí?

MÓNICA: Hasta diría que un poco guapo. Bastante guapo para ser violinista, en todo caso.

VICENTE: (Un tanto divertido). ¿Quiere decir que los violinistas no son guapos?

MÓNICA: Algunos son guapos, otros no.

VICENTE: No entiendo.

MÓNICA: ¿Para qué quiere entender?

VICENTE: Para... saber.

MÓNICA: (Despectiva). Saber. Yo no sé nada. Cada vez menos.

VICENTE: (Juguetón). ¿Usted sólo sabe que no sabe nada? (Mónica lo mira, sería, como si Vicente no hubiera terminado de hablar). Perdón.

MÓNICA: No se parece usted mucho a su padre. Debe parecerse a su madre.

VICENTE: (Casi molesto). ¿Conoce usted a mi padre?

MÓNICA: Un poco. Dirigía la orquesta cuando canté *Norma*. Hubo una especie de flirteo tácito entre nosotros. Nada en realidad. Lo que sucede entre un hombre y una mujer que se encuentran por primera vez trabajando juntos. Sin embargo, mi marido, que es tan rico como celoso, presintiendo más de lo que era probable que sucediera, no se apartó de mí ni un instante. Nada; no hubo nada.

VICENTE: (Un tanto amargo). Lo dice como si lo lamentara.

MÓNICA: Yo no lamento lo que no sucedió. Ni lo que sucedió tampoco. Un poco ridículo lamentar el pasado, ¿no le parece?

VICENTE: Estamos hablando de ¿qué año?

MÓNICA: ¿Cómo quiere que lo recuerde? ¿Le gusta a usted *Norma*, o es de los que desprecian el romanticismo?

VICENTE: En la orquesta en que toco, el repertorio de música romántica es obligado.

MÓNICA: En todas las orquestas del mundo. Pero que se vea usted obligado a ejecutar la música romántica, no quiere decir que le guste.

VICENTE: *Norma* no me disgusta.

MÓNICA: ¿Quiere escuchar la *Casta diva*?

VICENTE: Me encantaría escuchar la *Casta diva*.

(Inmediatamente, ante el asombro de Vicente, se escucha una orquesta que ejecuta la introducción a la *Casta diva* y enseguida escuchamos la voz de María Callas. Mónica hace doblaje por algunos segundos y luego deja de hacerlo sin que se interrumpa la voz de la Callas. Vicente está desconcertado. Aparece Santiago. La mirada de Vicente va de uno a la otra sin comprender).

SANTIAGO: Es María Callas, claro.

VICENTE: Ah..., pensé que...

MÓNICA: ¿... que era yo? ¡Qué amable! (A Santiago). Ya me voy. (Comienza a retirarse lentamente).

SANTIAGO: Te busco en la noche. (Los dos muchachos siguen a Mónica con la mirada hasta que desaparece). Estoy débil. Ayúdame a volver a mi cuarto.

VICENTE: (Alarmado). ¿Qué te pasa? (Santiago se quita la camisa y muestra una

espalda con marcas recientes de latigazos). ¡¿Qué es eso?!

SANTIAGO: ¿Qué es lo que parece?

VICENTE: Parecen latigazos.

SANTIAGO: Eso son. (Se cubre).

VICENTE: (Aterrado). ¿Te flagelas?

SANTIAGO: Mi querida hermana.

VICENTE: ¡¿Por qué?!

SANTIAGO: (Suspira). Demasiado complicado.

VICENTE: (Enojo angustiado). ¡¿Por qué?! ¡Estás lleno de misterios! ¡¿Cuándo vas a acabar por decirme qué es lo que está pasando?!... ¡¿Qué?!

(Santiago se ha debilitado muy a las claras y está al borde del desmayo. Vicente lo sostiene).

SANTIAGO: (Rechaza la ayuda). No; déjame. (Se incorpora). Puedo yo solo. Vete. (Se retira).

ONCE

(El gabinete).

AURORA: ¿Y cuál es la conclusión que saca usted de todo eso?

VICENTE: No lo sé; por eso se lo cuento.

AURORA: Sin embargo, algo tuvo que haberse ocurrido antes de relatarme el episodio.

VICENTE: Después de aquello fue que comencé a pensar que Mónica no podía ser un fantasma y que todo el asunto no era otra cosa que una especie de tramoya armada para mi exclusivo beneficio, sin que esté yo enterado hasta el momento de su propósito ulterior.

AURORA: Pensó usted pues que era una broma que tanto su amigo como la cantante le jugaron.

VICENTE: (Vuelve la angustia). Pero, ¿para qué? ¿Con qué objeto?

AURORA: ¿Qué objeto tienen las bromas?

VICENTE: Divertirse con la ingenuidad de la víctima.

AURORA: ¿Víctima? ¿Se siente usted una víctima? (Ante el silencio de Vicente, prosigue). Sin embargo, a mí me parece que es usted una víctima sumamente gozosa.

VICENTE: (Alarmado). ¿Por qué gozosa?

AURORA: Porque decide una y otra vez apartarse de esa casa, o más bien de esas dos casas, y al final no cumple con el propósito y regresa. Debe encontrar algún placer recóndito en dejarse victimar de esa manera.

VICENTE: Es posible. No puedo evitar volver. Estoy terriblemente confundido.

AURORA: Y, desde luego, no ha tocado usted a la cantante.

VICENTE: No se ha presentado la oportunidad. Tampoco es tan fácil ir y tocar a nadie sin una justificación.

AURORA: Mire usted (Pone la mano en el brazo de Vicente), no siempre se requiere de una justificación para tocar a alguien. (Retira la mano). ¿Se ha sorprendido acaso porque lo he tocado ahora?

VICENTE: (Baja la cabeza, vencido). No. No sé por qué no la he tocado.

DOCE

(Ante la casa de los Arizpe. Vicente se detiene abruptamente al encontrarse con Leonor y Eustaquio. Ellos, sin percatarse de la presencia de Vicente, siguen en lo que estaban. Leonor habla airadamente con la voz de Mónica Dávila, ante la consternación de Eustaquio).

LEONOR: (Con la airada voz de Mónica). ¡No me digas nada, déjame terminar! ¡No tienes el menor derecho a interrumpirme!... ¡Desapareciste! ¡No volviste jamás! Hasta el peor de los asesinos regresa al lugar de su crimen. ¡¿Qué clase de hombre eres tú que así te comportas?! ¿Cómo crees que me he estado sintiendo? Creí que me amabas. Y me amas, Eustaquio; no puedes negar lo que es evidente. Y aún así, regresas por fin; pero no a buscarme, sino a pretender a esta muchachita... tan idiota. (La voz se le ahoga). ¿Qué piensas que te va a dar ella? ¡¿Eh?!

EUSTAQUIO: (Que saca fuerzas de flaqueza). Leonor. Leonor, soy yo, Eustaquio. ¿Qué es lo que te pasa? Me estás asustando.

LEONOR: (Aún con la voz de Mónica, ríe). Ella no te escucha, ¿no lo ves? Tu querida y estúpida Leonor está perfectamente dormida. Mira, Eustaquio, yo todavía soy

una mujer; una mujer de verdad y te sigo amando. Más que nunca. Te amo ahora más que nunca. Ven a verme. Ya sabes a dónde. (Con llanto en la voz). Te he estado esperando por tanto tiempo, que ahora que puedo verte por fin a través de los ojos de esta niña, casi no puedo creerlo. (Ríe). Te pediría que me besaras ahora mismo, si no fuera que al hacerlo estarías besando a tu querida niña Leonor. Ven a verme, te lo suplico, ven a verme. Tenemos que hablar de tantas, de tantísimas cosas...

EUSTAQUIO: Déjela en paz, por favor. Por lo que más quiera, déjela en paz.

VICENTE: (Se aproxima a la pareja). Buenas noches. ¿Pasa algo?

(Leonor se sobresalta. Da un pequeño grito y sale corriendo. Eustaquio mira por algunos segundos a Vicente como si esperara algo terrible de él. Luego da media vuelta y comienza a alejarse, cabizbajo. Pero antes de salir se detiene, vacila y finalmente se vuelve a Vicente).

EUSTAQUIO: Aléjese. Aléjese de esta casa antes de que pase algo irreparable.

VICENTE: ¿Quién es usted?

EUSTAQUIO: Mi nombre le es totalmente desconocido, ¿para qué quiere saberlo?

VICENTE: Escuché que se llama Eustaquio y supongo que es el novio de Leonor (Eustaquio da media vuelta y se marcha definitivamente). ¡No se vaya, Eustaquio, necesito hablar con usted! (Hace intento de seguirlo; pero Eustaquio ya se ha marchado. El horror se adueña finalmente de la expresión de Vicente).

TRECE

(El gabinete).

AURORA: ¿Cómo fue que dio conmigo?

PABLO: Finalmente di con usted; ¿qué importa cómo? Está bien, si tiene que saberlo... Encontré sus datos en la libreta de direcciones de Vicente López que es su paciente.

AURORA: No es mi paciente en términos precisos; pero en fin, da lo mismo. ¿Qué ocurre?

PABLO: Soy Pablo Castaño. Actor. Amigo... muy amigo del loco de Vicente. Y me ha estado ocurriendo algo que sobrepasa mi comprensión, y por tanto toda mi posibi-

lidad de acción. Le he estado ocultando a Vicente algo que me parece importante, porque no sé hasta qué punto podría afectarle a él su conocimiento. Es por eso que estoy aquí, buscándola a usted. Buscando su consejo... fiado en la creencia de que era usted su terapeuta. (Esto último lo ha dicho casi como pregunta).

AURORA: De nuevo el término no es exacto. Pero no importa, prosiga.

PABLO: ¿Le molestaría informarme qué es exactamente usted? ¿A qué es a lo que viene Vicente a verla?

AURORA: Para serle sincera, no sé muy bien lo que soy. La palabra investigadora tal vez sería la menos apartada de la verdad. Con respecto al señor López, viene a verme porque necesita mi apoyo para entender ciertas cosas que no comprende por él mismo. No siendo creyente, necesita sin embargo un confesor. Basado en mi supuesto conocimiento de ciertas cosas..., busca mi consejo.

PABLO: Entonces no es usted su terapeuta.

AURORA: ¿Tendría que serlo para que usted pudiera justificar su inesperada visita en mi... gabinete?

PABLO: No lo sé. En realidad contaba con que fuera usted su terapeuta... del tipo que fuera.

AURORA: Siento mucho defraudarlo.

PABLO: No sé qué hacer. ¿Dice usted que lo ayuda a entender lo que le está pasando?

AURORA: Para ser honestos: yo misma no me explico lo que le está pasando. Digamos que entre él y yo tratamos de entender la curiosa situación por la que atraviesa.

PABLO: Pero no le pone remedio.

AURORA: No sé si haya remedio alguno que sea necesario ponerle.

PABLO: Usted lo está robando entonces.

AURORA: (Momentáneamente ofendida). ¿Vino usted a insultarme a mi casa..., mequetrefe?

PABLO: Perdón, perdón. No, mire, yo también necesito esa ayuda, cualquiera que ella sea; no puedo más. ¿Cuánto cobra usted la consulta? (Aurora lo mira gélidamente). Tal vez no podría pagarle de inmediato. Me he quedado sin trabajo y de momento...

AURORA: (Lo interrumpe). No quiero tener

ningún tipo de relación con usted, señor...

PABLO: Se lo suplico.

AURORA: (Después de una pausa). ¿De qué se trata, en resumidas cuentas?

PABLO: ¿Está usted dispuesta a oírme?

AURORA: A oírlo exclusivamente.

PABLO: Y este... ¿cuánto me va a cobrar?

AURORA: Mi tiempo es impagable.

PABLO: Lo que quiere decir...

AURORA: (Temperante). Nada, señor... don Cretino. Nada.

PABLO: Mire, yo esto en realidad lo hago por Vicente; pero si me va a insultar...

AURORA: Se puede marchar cuando quiera.

PABLO: Está bien. (Hace el intento de irse; pero se arrepiente inmediatamente). ¿De veras no me va a cobrar nada por dejarme hablar?

AURORA: Sólo si se deja usted de tonterías y va directamente al asunto.

PABLO: Bien, bien. Doy por sentado que usted sabe todo lo de la mansión esa de fantasmas que Vicente frecuenta. (Aurora sólo hace una inclinación de cabeza). Bien. Al muy poco tiempo de que Vicente empezara con la loca insistencia de ir a visitar a ese supuesto violinista que apareció un par de días en los ensayos de la orquesta en que Vicente está tocando... (Ante un leve movimiento de impaciencia por parte de Aurora). ¡Estoy tratando de ser lo más concreto que me es posible!

AURORA: No he dicho nada. ¿He dicho algo?

PABLO: Al mismo tiempo, digo, me llamaron para formar parte del elenco de una obra de teatro que se llama *De la naturaleza de los espíritus*. Para mi sorpresa, el tema de la obra ha resultado ser punto por punto la historia de mi amigo. ¡Cada vez que me viene a contar algo nuevo de lo que le pasa, yo ya lo sé!

AURORA: Tranquilícese.

PABLO: ¿Cómo puedo tranquilizarme?! ¿No le parece algo terrible?!

AURORA: Tanto como terrible... Curioso, sí.

PABLO: ¡No sólo Vicente aparece en esa obra, aparezo yo! ¡Aparece usted!

AURORA: (Cauta). ¿Con mi nombre?

PABLO: No, naturalmente que no con su nombre; pero es usted. No cabe la menor duda de que es usted. ¿Entiende ahora la seriedad del asunto?

AURORA: ¿Y este encuentro que estamos teniendo... ?

PABLO: Aparece.

AURORA: Qué curioso. Sabrá usted entonces en qué va a terminar.

PABLO: Sí.

AURORA: ¿En qué termina?

PABLO: En la muerte de Vicente.

AURORA: Qué curioso.

PABLO: (Súbitamente enojado). ¡¿Es todo lo que se le ocurre a usted decir?!

AURORA: No tiene por qué enojarse conmigo. Le juro que yo no escribí la obra.

PABLO: Ya sé que no. Conozco al autor.

AURORA: ¿Entonces?

PABLO: (Deja la agresividad). Habrá que hacer algo, ¿no?

AURORA: De momento no se me ocurre qué es lo que habría que hacer; pero sí sé qué es lo que no habría que hacer.

PABLO: ¿Qué?

AURORA: Decírselo a su amigo, naturalmente. ¿No se ha fijado que cuando nos leen la mano, o los posos del café, o las cartas, tendemos de tal manera a creer lo que se nos dice que hacemos que tal cosa ocurra?

PABLO: Yo no creo en eso.

AURORA: Y cree, en cambio, en la estúpida obra en que actúa.

PABLO: Ya no actúo en ella. El proyecto se vino abajo porque el autor retiró la obra. No estaba de acuerdo con la puesta en escena.

AURORA: No sé si sentirlo o no. Afortunadamente para usted no va a tener que pagarme ni un centavo por esta entrevista. ¿Entonces?

PABLO: Tiene usted razón. No le voy a decir nada.

AURORA: Qué bien. Es el primer propósito sensato que le escucho. Bravo.

(En contraste a la actitud satisfecha de Aurora, Pablo queda sumamente deprimido).

CATORCE

(Un salón en la casa vecina).

MÓNICA: ¿Me buscaba?

VICENTE: ¡Qué susto me dio!

MÓNICA: (Sonríe). Se lo tiene bien merecido por entrar a hurtadillas en una casa abandonada.

VICENTE: Por favor, perdóneme. Necesitaba verla sin tener que recurrir a Santiago.

MÓNICA: Pues ahora me ve. Dígame qué se le ofrece.

VICENTE: Estoy terriblemente inquieto. Casi no duermo pensando y repensando esta entrevista. Terriblemente temeroso de decir lo que no debiera.

MÓNICA: (Ligeramente irónica). Es usted un caballero.

VICENTE: Mucho me temo que no. De serlo, me habría abstenido de esta invasión en propiedad privada.

MÓNICA: En eso tiene usted razón. ¿Y entonces?

VICENTE: No sé por dónde empezar. (Intempestivo). ¿Es usted un espíritu?

MÓNICA: (Lo mira un momento en silencio con sonrisa divertida). ¿Quién le ha estado metiendo cosas en la cabeza?

VICENTE: Nadie. Santiago.

MÓNICA: Naturalmente.

VICENTE: Entonces, ¿no lo es?

MÓNICA: ¿Qué? ¿Un espíritu? (Piensa un momento). La verdad es que no sé si soy un espíritu o no lo soy. No me he puesto a pensar seriamente en el asunto. ¿De verdad le importa?

VICENTE: Creo que sí.

MÓNICA: (Divertida). ¿Por qué?

VICENTE: (Vacila un momento y finalmente dice). No lo sé.

MÓNICA: (Ríe). ¿Ya ve? Ni usted ni yo sabemos nada. ¿Querrá decir eso que somos un par de frívolos, o que somos intolerablemente sabios?

VICENTE: ¿No quiere pensarlo? Lo de ser un espíritu, quiero decir.

MÓNICA: ¿Ahora?

VICENTE: De ser posible.

MÓNICA: (Suspiro de resignación). Ay...

(Piensa un par de segundos). Es un hecho que rondo esta casa abandonada. ¿Cree usted que eso pudiera hacer de mí un espíritu sin lugar a dudas?

VICENTE: ¿Ronda esta casa o la habita? Me parece que eso es lo que haría la diferencia.

MÓNICA: No veo cómo. ¿No es lo mismo?

VICENTE: No. A mi entender, al menos, no. Rondar es algo así como ir de un lugar a otro sin descanso.

MÓNICA: Y cuando se habita una casa, ¿no se hace lo mismo?

VICENTE: (Confundido). Sí, en cierta forma. Pero rondar, definitivamente no es habitar.

MÓNICA: ¿Y según usted eso es lo que hacemos los espíritus?

VICENTE: Dijo hacemos.

MÓNICA: (Desorientada). ¿Eso dije?

VICENTE: (Triunfante). Eso dije.

MÓNICA: ¿Y metí la pata al decirlo?

VICENTE: No sé si considere usted haber metido la pata. Pero desde luego se comprometió al incluirse en forma inconsciente en la categoría de los espíritus. Un lapsus linguæ por demás revelador. ¡Ahí está!

MÓNICA: (Inquieta). ¿Y ahora?

VICENTE: ¿Qué?

MÓNICA: ¿Qué se supone que debo hacer? ¿Desaparecer?

VICENTE: (Entusiasmado). Eso sería espectacular sin duda.

MÓNICA: (No del todo convencida). Si usted quiere. ¿Debo hacerlo?

VICENTE: Me encantaría.

MÓNICA: Pero tiene que dejar de mirarme. ¿Cómo quiere que desaparezca si me está mirando?

VICENTE: Es que de eso se trata. De que yo la vea desaparecer.

MÓNICA: Ah; entonces no puedo. Lo siento mucho. Actos de magia no sé hacer. En una ópera -¿cuál era?-, yo hacía el papel de una maga y con un movimiento de la mano hacía que el tenor desapareciera. Se abría un escotillón, claro, y se lo tragaba. Arte del equipo de tramoya, no mío. Yo sólo hacía con la mano así... ¡Ay!

(En este momento se abre un escotillón que se traga a Mónica, ante los asombrados ojos de Vicente).

QUINCE

(El estudio de Pablo).

PABLO: ¿Un escotillón?

VICENTE: Una trampilla en el suelo.

PABLO: Sé lo que es un escotillón; soy actor. Lo que me parece extraordinario es que exista eso dentro de una casa.

VICENTE: Pues no existe.

PABLO: ¿Qué?

VICENTE: No hay nada. Después de aquello, revisé minuciosamente el suelo y no había absolutamente nada. La duela, aunque un tanto maltratada, corría sin cortaduras a todo lo largo de aquel cuarto.

PABLO: ¿Estás seguro?

VICENTE: Absolutamente seguro. La luz del día entraba a raudales por las ventanas rotas.

PABLO: Pero no desapareció propiamente, ¿no? Si se abrió un escotillón y se la tragó, aunque el escotillón pareciera invisible, era un escotillón...

VICENTE: No seas necio, ¡no había tal escotillón!

PABLO: Lo que haya sido, era un truco mecánico.

VICENTE: Eso parecía, en todo caso. Pero busqué por toda la casa, la llamé, revisé todo. Nada. Y toda la casa, ¿sabes?, tenía un indudable aspecto de abandono. Nadie podría vivir ahí. (Pausa).

PABLO: (Angustiado). ¿Por qué te empeñas en ese asunto siniestro, Vicente? ¡Detente de una vez por todas! ¡No regreses! (Otra pausa).

VICENTE: Yo deseo a esa mujer, Pablo. La deseo sexualmente en forma tal como no puedes imaginarte.

PABLO: No se puede desear sexualmente a ningún fantasma, no seas absurdo.

VICENTE: Yo, en cambio, no lo puedo evitar. Estoy enfermo de lo mucho que la deseo. Y no me he atrevido siquiera a tocarla.

PABLO: (Después de pensarlo un segundo). Tócala ya.

DIECISIÉS

(Casa de los Arizmendi).

SANTIAGO: (Mira airadamente a Vicente).

¿Y tú qué tanto vienes a hacer a esta casa, eh?

VICENTE: (Extrañado y un poco molesto). ¿Qué tienes?

SANTIAGO: ¡¿Qué tienes tú?! ¡¿Qué tipo de desviación sexual padeces?!

VICENTE: (Ríe, en el colmo de la sorpresa). ¿Crees que vengo aquí porque quiero acostarme contigo? Estás mal. Estás pero muy muy mal, ¿eh?

SANTIAGO: (Ligeramente arrepentido; pero todavía enojado). No dije eso. De ninguna manera quise significar tal cosa.

VICENTE: ¡¿Entonces qué es lo que estás insinuando con eso de que a qué vengo aquí?! ¡Me dan ganas de partirme la cara, idiota!

SANTIAGO: (Súbitamente apocado, sufriente). ¿Por qué no lo haces?

VICENTE: (Después de una pequeña pausa y ya más controlado). Si quieres que me vaya y no vuelva por aquí, no tienes más que decirlo. (Intenta irse).

SANTIAGO: (Lastimero). ¡No, Vicente, por favor! ¡Por favor!

VICENTE: (Se vuelve, tratando de controlar la ira). ¿Qué?

SANTIAGO: (Humilde y suplicante). Perdóname; no sé qué me dio de pronto. Tienes razón, estoy mal. Estoy muy mal. Estoy cada vez más enfermo. (Vicente lo mira, sin saber qué decir. Santiago lo mira expectante, angustiado y repite finalmente). Perdóname.

VICENTE: (Después de una pequeña pausa y más sereno). ¿Por qué eres tan terco que no dejas que te vea un médico? Deja que te traiga uno. ¿Eh? (Santiago desvía la mirada). Si no vas a dejar que te vea un médico, no quiero volver a oír que estás enfermo, ¿me entiendes?

SANTIAGO: (Muy débilmente). No.

VICENTE: No ¿qué?

SANTIAGO: Ningún médico podría hacer nada por mí.

VICENTE: ¿Cómo sabes?

SANTIAGO: ¡Ya te dije, he visto mil médicos de todo tipo! No son otra cosa que un ható de ignorantes y engreídos, que recetan a diestra y siniestra sin saber nada de nada.

VICENTE: Si no crees en los médicos, ¿en

quién vas a creer? ¡No te puedes quedar de esta manera...!

SANTIAGO: Tenme paciencia, Vicente. Te lo ruego. Te consta que no siempre estoy así. Y es que hoy... Te lo voy a decir. (Pero guarda silencio, con la mirada apartada).

VICENTE: (Después de esperar un poco). ¿Qué es lo que ocurre hoy de especial?

SANTIAGO: (Ahora lo mira a los ojos, afiebrado). Hoy tengo celos.

VICENTE: ¿De quién? ¡¿De mí?!

SANTIAGO: Por favor dime que no vienes aquí por ella.

VICENTE: (Calla por un momento, sosteniéndole la mirada). No puedo decirte tal cosa, porque sí vengo aquí por ella.

SANTIAGO: (Llora). Entonces vete. Porque si me la arrebatas te voy a matar.

VICENTE: (Comienza a irse; pero se vuelve). No es ningún fantasma, ¿verdad?

SANTIAGO: Vete.

VICENTE: Ya lo sabía. (Da media vuelta y se aleja).

DIECISIETE

(El estudio).

PABLO: ¿Y entonces?

VICENTE: Es muy claro que no es ningún fantasma.

PABLO: ¿Y entonces?

VICENTE: Me han estado engañando.

PABLO: ¿Y entonces?

VICENTE: (Fastidiado). ¡Ya deja de decir eso!

PABLO: (Lo mira un momento en silencio y luego dice). ¿Qué vas a hacer?

VICENTE: (Ríe). Haces la misma pregunta de otra manera. No sé; no sé qué voy a hacer. No sé siquiera qué debo pensar de todo esto. (Pequeña pausa). Desde luego no pienso volver a esa casa. Si nos hemos declarado rivales, no quiero volver a verlo. ¿No te parece? ¡Sería el colmo! (Pablo lo mira sin decir nada). O tú ¿qué piensas?

PABLO: (Un estremecimiento le recorre el cuerpo). No quiero pensar nada.

VICENTE: (Un tanto dolido). ¿No?

PABLO: (Severo). No.

DIECIOCHO

(El gabinete).

VICENTE: (Abatido). Doctora..., me parece que me estoy convirtiendo en fantasma. (Después de decir lo cual, ríe lastimeramente).

AURORA: (Sonríe, tomada por sorpresa). ¿Cómo?

VICENTE: Suena ridículo, ¿no?

AURORA: Sí; pero... que suene ridículo, no quiere necesariamente decir que lo sea. ¿A qué exactamente se refiere tal enunciado?

VICENTE: A que acabo de tener una experiencia por demás... inquietante.

AURORA: ¿Ah, sí? Desahóguese.

VICENTE: Esta mañana, sin saber cómo o por qué, me levanté de la cama con una desagradable sensación de que nada era como debía ser. Con una sensación de inquietud parecida a la que tengo cuando despierto después de haber estado soñando con mi exmujer. Ya le había contado eso, ¿no es cierto?; lo de soñar con mi exmujer.

AURORA: Sí; ya habíamos hablado del asunto.

VICENTE: Pues bien; esta mañana, distraídamente, atravesé una pared.

AURORA: (Piensa que no ha oído correctamente). ¿Cómo?

VICENTE: Es decir que de pronto me di cuenta DE que estaba atravesando una de las paredes de mi departamento.

AURORA: Extraordinario, efectivamente.

VICENTE: (Ríe). Yo suelo dormir desnudo. Ahora que vivo solo, eso no parece molestar absolutamente a nadie. A mi exesposa le molestaba, ¿sabe usted?, y me compré una púdica bata. Ahora, sin embargo, he vuelto al comfortable nudismo doméstico.

AURORA: (Se siente un buen grado de escepticismo en su voz). ¿Es verdad que atravesó usted una pared? ¿Una pared sólida, de ladrillos...?

VICENTE: La atravesé.

AURORA: Es que..., perdóneme, pero me parece usted demasiado calmado como para acabar de pasar por una experiencia de esa naturaleza.

VICENTE: Todavía no he de haber asimilado la experiencia del todo. Tal vez mañana me

paralice. Es decir, cuando mi mente haya asimilado debidamente lo que me sucedió esta mañana, es probable que devenga catatónico. (Ríe). De momento..., no sé, sólo me da risa.

AURORA: Pues antes de desternillarse, cuénteme usted con detalle lo sucedido.

VICENTE: Como le digo, me hice de pronto consciente de estar atravesando esa pared. Por alguna razón inexplicable, en vez de doblar a la izquierda para entrar al baño, di vuelta a la derecha. Cuando quise corregir el estúpido error, ya estaba con medio cuerpo del otro lado de la pared. Extrañísima sensación. No supe de pronto qué hacer. Instintivamente tiré del resto de mi cuerpo hacia el lado de la pared donde estaba ya mi cabeza; pero, cosa curiosa, había olvidado de pronto cómo hacerlo. Ahí quedé atrapado por... no sé... segundos, supongo, sin saber absolutamente qué hacer. (Ríe). Me angustió un poco. Sólo un poco, porque inmediatamente pensé que debía seguir soñando. Pero no; por más que de pronto se diga lo contrario, la percepción de las cosas es totalmente distinta en la vigilia que en el sueño. Yo estaba perfectamente despierto para entonces. Despierto y en tensión muscular, porque conservar ese medio paso en que estaba, me parecía sumamente difícil. Pero me dije: "¡Qué diablos, que la pared me sostenga!", y abandoné todo esfuerzo. Entonces caí al suelo; rodé fuera de la pared hacia el lado donde ya estaba mi cabeza. (Hace una pequeña pausa). Y aquí viene la parte embarazosa. Había caído en el suelo, del otro lado de la pared, pero no dentro de mi departamento, sino fuera, en el pasillo del edificio... completamente desnudo.

AURORA: (No puede evitar sonreír). No debió haber usted desechado tan irreflexivamente la bata que le compró su exmujer.

VICENTE: (Con media sonrisa). No.

AURORA: ¿Qué hizo usted?

VICENTE: No tuve más remedio que echarme a reír ante mi ridícula situación, esperando que ningún vecino asomara las narices. Intenté regresar por el mismo camino; pero, claro, fue inútil, la pared había recobrado toda su tradicional impenetrabilidad. Y ahí estaba yo, pues, desnudo, fuera de mi departamento, con la puerta cerrada y sin llaves.

AURORA: (Sonríe). Situación por demás comprometida. ¿Qué se siente?

VICENTE: No se ría de mí. Hice lo único posible. Cubriéndome el sexo con las manos, corrí hasta la portería del edificio a pedirle a la estupefacta portera, que me prestara sus llaves. Ella no dijo una sola palabra; fue por ellas y me las entregó. No estoy seguro de que quiera volver a hacerme el aseo en adelante. ¿No tiene usted alguien de absoluta confianza...? (Se interrumpe y ríe sin poder evitarlo. Aurora ríe con él). ¿Me cree usted?

AURORA: ¿Por qué no había de creerle, si usted me lo está asegurando?

VICENTE: Eso pensé. Si había una persona en el mundo que iba a crear el asunto cuando se lo contara, ésa iba a ser usted. Por eso, lo primero que hice, ya nuevamente dentro de mi departamento, fue llamarle para pedirle esta cita. ¿Qué piensa? ¿Me estará convirtiendo en fantasma por el simple hecho de haberme enamorado de un fantasma... de una fantasma?

AURORA: (Tomada por sorpresa). ¿Se ha enamorado usted de esa mujer?

VICENTE: ¿No se lo había dicho?

AURORA: No.

VICENTE: No; ahora que lo pienso, es cierto que no se lo había dicho. Lo que pasa, mire, es que es de otra manera. Cuando hablo de enamoramiento... No; no sé cómo explicarlo, porque no encuentro cómo explicar en qué radica la diferencia entre un tipo de enamoramiento y otro.

AURORA: ¿La desea?

VICENTE: Sí...; como no he deseado nunca a nadie. Hasta el dolor.

AURORA: Pero no la ha poseído, ¿o sí?

VICENTE: No; por eso es hasta el dolor.

AURORA: No deja de sorprenderme una y otra vez, Vicente. ¿Se le ocurre cada cosa...!

VICENTE: ¿Piensa usted que eso sea lo que me está sucediendo? ¿Atraveso paredes como una forma de coquetería, de seducción...? ¿Qué?

AURORA: (Después de una pausa). ¿Tiene usted deseos de morir, Vicente?

VICENTE: No; en absoluto.

AURORA: ¿Está usted seguro?

VICENTE: Me lo he preguntado, no crea. Y

es que en estos últimos días he comenzado a sentirme viejo. Es decir, supongo que es así como se siente cuando se es viejo.

AURORA: Explíquese.

VICENTE: No sé si a usted le pase... ¡Ay!, perdón; no quise decirle vieja. Pero bueno, no le molesta, ¿verdad? Es usted vieja.

AURORA: No siga restregando la herida y prosiga.

VICENTE: Sí. Yo pienso que cuando se es viejo, lo que más debe cansar es la repetición de las cosas, de la gente, de lo que le sucede a la gente. Porque estará usted de acuerdo conmigo que la gente no cambia; generación tras generación hacemos las mismas cosas. Eso es lo que me pasa a mí; estoy cansado de la repetición. Pero no tanto como para desear morir; ¡qué va! Quisiera seguir y seguir viviendo; pero de otra manera..., otras cosas distintas. Descubrir, no sé..., otra realidad. ¿Cree que estoy loco?

AURORA: Yo sería la persona menos indicada para considerarlo loco.

VICENTE: ¿Por qué?

AURORA: Porque hace tiempo desistí del necio afán de encontrar una diferencia válida entre la salud mental y la enfermedad.

VICENTE: ¿De veras?

AURORA: Mire usted. A mí me parece que lo único que diferenciaría legítimamente al loco del cuerdo, sería la inferioridad numérica del primero. Loco o enfermo mental son los términos despectivos con que la mayoría anatematiza a los que se niegan a mirar la realidad del modo convenido por los supuestamente sanos.

VICENTE: Entonces me parece que sí. Que yo debo ser un loco.

AURORA: Defínase a usted mismo como se le dé la gana. No soy una persona discriminante al respecto; sólo que prefiero evitar definiciones que pudieran obrar como condicionantes de la conciencia. Si usted cree que es un loco, está en el mejor camino de llegar a serlo.

VICENTE: Si un loco es una minoría desconfiable —y me parece que todas las minorías lo son—, lo que me ha sucedido esta mañana debe colocarme en la minoría más minoritaria, es decir, el loco más peligroso de todos los locos.

AURORA: ¿Se propone usted publicar su experiencia en los diarios?

VICENTE: (Ríe). Por supuesto que no. No estoy tan loco.

AURORA: ¡Qué alivio! Guarde usted un secreto absoluto acerca de lo que le ha ocurrido, tanto como de aquello que podría ocurrirle todavía, y siga perteneciendo descaradamente a la mayoría saludable. Estar con la mayoría saludable tiene sus ventajas, créame. (Sonríe). ¿Ya lo ve? Finalmente ha resultado una fortuna que yo no haya sido una sicoanalista, después de todo.

VICENTE: No publicaré nada de nada, se lo aseguro. Sin embargo, no por guardar el secreto me voy a sentir mejor.

AURORA: ¿Quiere usted explicaciones?

VICENTE: ¿Las hay?

AURORA: Siempre se puede encontrar explicación para todo. Nuestra civilización se funda en las explicaciones.

VICENTE: Démelas, por favor.

AURORA: Comencemos con el fantasma. Sin poder asegurar nada al respecto, le diré que muchos han llegado a la idea que las apariciones, sean del tipo que sean, caben perfectamente dentro del vasto terreno de lo alucinatorio.

VICENTE: ¿Pero podría una alucinación llegar a ser tan vívida?

AURORA: ¿No nos parecen vívidas las alucinaciones oníricas antes de despertar? ¿O las alucinaciones producidas por alguna droga mientras estamos bajo sus efectos? La diferencia con la alucinación que usted experimenta es que hasta el momento carece de otra explicación aceptable que la de la enfermedad mental. Es decir, que su alucinación no sería otra cosa que una construcción mental exclusiva de usted. Sin embargo las ideas, todas las ideas, las más difundidas, empezaron siendo expuestas por una sola persona a la que se consideró loca en su momento. ¿Quién nos dice que las apariciones no podrán tener una explicación lógica en el futuro?

VICENTE: ¿Usted cree?

AURORA: Estoy plenamente convencida.

VICENTE: Y el hecho de haber atravesado la pared, ¿también tendrá explicación en el futuro?

AURORA: Ha comenzado a tenerla ya.

VICENTE: ¿Cómo?

AURORA: Hoy sabemos que la materia no es tan compacta como la suponíamos en el pasado. Sabemos que las moléculas no se encuentran totalmente unidas unas a otras, sino que hay espacio entre ellas. Estos espacios intermoleculares podrían hipotéticamente permitir el paso de un cuerpo sólido a través de otro. El hecho de que todavía no sepamos cómo lograrlo, no significa que no pudiera suceder de pronto, aún sin saber cómo fue que sucedió, ni cuáles fueron las circunstancias que lo propiciaron. Nuestra tendencia es, ha sido siempre, la de rechazar todo aquello para lo que no encontramos explicación inmediata. Eso es todo. Creo yo. ¿Satisfecho?

VICENTE: Esas explicaciones me tranquilizan, al mismo tiempo que me inquietan. Quieren decir que, de alguna manera, estoy experimentando fenómenos que carecen de momento de explicación aceptable. Siendo así, ¿qué más podría ocurrirme?

AURORA: (Después de una pausa). Tenga por segura una cosa, Vicente. Si usted no quisiera que le ocurriera lo que le está ocurriendo, no le habría ocurrido absolutamente nada. Usted y nadie más lo está permitiendo. ¿A qué le teme, pues?

VICENTE: No sé. Pero aun así... tiemblo.

DIECINUEVE

(En casa de los Arizpe).

VICENTE: ¿Qué quieres?

SANTIAGO: No seas severo conmigo, Vicente. ¿No ves lo enfermo que estoy?

VICENTE: ¿Ya te decidiste a ver a un doctor? Lo llamo ahora mismo.

SANTIAGO: No seas necio. No necesito ningún doctor. Te necesito a ti.

VICENTE: Yo no sé nada de medicina.

SANTIAGO: Afortunadamente.

VICENTE: ¿Entonces?

SANTIAGO: Necesito tu fortaleza, tu valor. (Vicente lo mira sin contestar). Me estoy muriendo de miedo. Ya no duermo. Me revuelvo de un lado para otro en la cama, esperando que él venga a matarme.

VICENTE: ¿Qué? ¿De qué hablas?

SANTIAGO: (Se irrita muy a su pesar). ¡De asesinato, de eso hablo!

VICENTE: (Se arma de paciencia). ¿Quién quiere matarte?

SANTIAGO: Eustaquio.

VICENTE: ¿Quién?

SANTIAGO: El pretendiente de mi hermana. Tú lo conociste ya.

VICENTE: ¡Ah, sí! ¿Y por qué, según tú, querría matarte? (Sonríe). Uno no va por ahí matando futuros cuñados, que yo sepa.

SANTIAGO: Ríete lo que quieras; pero al matarme, Eustaquio no estaría matando a su futuro cuñado, sino a su rival.

VICENTE: Pero él no... Por lo que yo vi...

SANTIAGO: ¿¿Qué no lo entiendes?! ¡Él la mató!

VICENTE: (Impresionado a su pesar). ¿Qué?

SANTIAGO: (Después de una pequeña pausa). Nadie lo supo nunca. Nadie lo ha sabido. Pero yo lo vi. Desde la ventana de mi cuarto vi cuando la acuchillaba. (Pausa). Entonces grité y huyó.

VICENTE: (Realmente perturbado). ¿Y por qué lo hizo? ¿Por qué la mató?, quiero decir.

SANTIAGO: Celos. La mató de celos; para que no siguiera siendo mía. Y ahora que ella está conmigo..., me matará a mí.

VICENTE: ¿Para qué? No seas absurdo. ¿Para qué te iba a matar a ti ahora que ella está muerta?

SANTIAGO: Tú no sabes lo que son los celos.

VICENTE: No; creo que no lo sé.

SANTIAGO: No; no lo sabes. Claro que no lo sabes.

VICENTE: (Después de una pausa). ¿Y qué quieres que yo haga?

SANTIAGO: Querría... No; no, es demasiado pedir para alguien que, como yo, no ha dado nada. Perdóname por haberte llamado. Adiós.

VICENTE: ¿Qué?

SANTIAGO: No. (Vicente comienza a irse). Quería pedirte que hablaras con él, que lo tranquilizaras. Que le dijeras...

VICENTE: (Se vuelve a mirarlo). Ese muchacho no quiere hacerte nada. No le importas. Quiere a Leonor. A la única que quiere es a Leonor. Duerme tranquilo. (Da media vuelta y se aleja).

SANTIAGO: (Angustiado). No entiendes nada. ¡No entiendes nada!... (Pero Vicente se ha ido).

VEINTE

(Estudio y Gabinete. Desde el estudio, Pablo habla por teléfono con Aurora, que se encuentra en su gabinete).

PABLO: Perdona que la llame a estas horas; pero me acabo de enterar de algo que quizá le interese.

AURORA: ¿De qué se trata?

PABLO: ¿Recuerda que le hablé de una obra de teatro que iba a hacer?

AURORA: Sí; lo recuerdo.

PABLO: Pues acabo de hablar con el director, que a su vez ha hablado con el autor de la obra. Tal vez se reanuden los ensayos.

AURORA: Ésa es una buena noticia. Estará usted contento.

PABLO: Lo estoy. Pero lo que quería comunicarle era otra cosa.

AURORA: Dígala.

PABLO: Ahora resulta que el autor retiró su obra, no porque no estuviera de acuerdo con la puesta en escena, sino porque no estaba del todo de acuerdo con su propio texto y ahora piensa hacerle modificaciones al final. Entregará el libreto corregido en cuanto lo tenga. ¿Se da cuenta de lo que eso puede significar?

AURORA: ¿Qué es lo que puede significar?

PABLO: Que tal vez Vicente no muera. ¿No es extraordinario?

AURORA: No se haga demasiadas ilusiones. Los cambios pueden no ir en ese sentido.

PABLO: ¡Pero eso fue lo que le dijo al director! Que tal vez el personaje que es Vicente no muera.

AURORA: Tendría que venir a platicarme más de esa curiosa obra a la que, por lo visto, no le he prestado la debida atención.

PABLO: ¿Quiere que vaya esta noche?

AURORA: Si no fuera para usted demasiada molestia. Lo espero.

VEINTIUNO

(La casa vecina).

VICENTE: (En voz casi secreta). Mónica... Mónica, ¿está usted por aquí?

MÓNICA: (Aparece a su espalda, irritada). ¿Usted de nuevo? ¿Qué quiere ahora?

VICENTE: ¿Está enojada conmigo?

MÓNICA: Sí.

VICENTE: ¿Porque Santiago le dijo lo que le dije?

MÓNICA: (Después de un momento de mirarlo en silencio). ¿Qué espera? ¿Se imagina que, por el simple hecho de que usted me desea, me le voy a entregar?

VICENTE: (Guarda silencio por un momento y después dice con enorme sencillez). Pues sí.

MÓNICA: ¿Y no me va a decir siquiera que me ama aunque no sea para nada cierto?

VICENTE: Desear a alguien y amar ¿no es lo mismo?

MÓNICA: (Sonríe, un tanto desarmada). Convento con usted que la idea que nos formamos del amor es una consecuencia del deseo; pero no su única consecuencia. El deseo puede seguir siendo exclusivamente deseo hasta extinguirse, sin haber producido nunca en nosotros la idea del amor.

VICENTE: Estoy de acuerdo. Ha descrito usted mi proceso. Quiero decir, el del deseo convertido en amor.

MÓNICA: (Casi melancólica). Vicente..., yo sí soy un fantasma.

VICENTE: ¿Tangible? (Después de un momento de vacilación, Mónica se le aproxima y le coloca una mano sobre el pecho. Vicente se estremece y deja escapar un) ¡Ahhh...!

MÓNICA: Sí; reconozco la pasión en usted. Pero yo no soy sólo un fantasma, sino un fantasma enamorado. (A pesar de su tono ligeramente irónico, hay un dejo de verdadero dolor en su voz).

VICENTE: (Herido). ¿Del novio de Leonor... o de Santiago?

MÓNICA: (Ríe). ¿De Santiago? ¡No, no, en absoluto! ¡De Eustaquio! ¡Claro que de Eustaquio! Usted me oyó la otra noche. Pero no puedo ocultarle nada porque también lo oyó a él. No le importo. Se ha olvidado de mí. Y ahora... ya no sé qué objeto tenga esta... especie de existencia que llevo. ¿Ya ve? Parece que nos comprendemos perfectamente usted y yo, a pesar de lo cual no podemos coincidir amorosamente.

VICENTE: (Toma la mano que ella ha dejado sobre su pecho). Yo la amo, Mónica.

MÓNICA: Lo creo. Y su amor me conmueve... mucho. (Después de una pausa, Vicente la besa en los labios. Ella lo deja hacer; pero no colabora). ¿Qué quiere hacer? ¿Acostarse conmigo?

VICENTE: Acostarme con usted sería lo más glorioso que me hubiera pasado en toda mi vida.

MÓNICA: Un fantasma... No; no sé. Yo. Este fantasma que tiene usted en sus brazos, ha perdido la capacidad de verdadera entrega... ¿No le importa?

VICENTE: ¿Qué quiere decir?

MÓNICA: Ya sabe lo que quiero decir; no me haga que se lo describa. (Ríe). Es que simplemente no tiene las menores intenciones de aceptarlo, ¿verdad? (Está sonriendo con picardía). ¿Verdad?

VICENTE: (Desconcertado). Pero si es así, ¿cómo es que puede usted amar a ese muchacho?

MÓNICA: El amor suele ser prodigioso cuando ya se ha producido. Uno siente lo que no está ahí, sustituye extraordinariamente lo que es por lo que no podría de ninguna manera ser, imagina pasiones insustentables.

VICENTE: Así debe ser el amor que yo estoy sintiendo por usted.

MÓNICA: (Después de mirarlo un momento con seriedad, sonrío con picardía). Que nadie entonces se llame después a engaño, ¿eh?

(Vicente la besa apasionadamente).

VEINTIDÓS

(El gabinete).

AURORA: ¿En qué pues radica la diferencia? No lo entiendo.

VICENTE: No piense que para mí es fácil explicármela ni a mí mismo. El patán de mi amigo Pablo Castaño... Le he hablado de él, ¿no es cierto?; el actor...

AURORA: (Evasiva). Sí.

VICENTE: Me preguntó si su cuerpo era caliente...

AURORA: (Después de una pequeña pausa). ¿Y lo era?

VICENTE: ¡¿Usted también?!

AURORA: Bueno, en estos casos ninguna pregunta resulta impertinente. Ni su amigo ni yo estuvimos ahí; tenemos que preguntar si queremos saber...

VICENTE: ¡Era caliente, era caliente! Como el cuerpo de cualquier ser humano. Es que... se lo diré, a riesgo de que me malinterprete; ella no me sentía a mí... más que... emotivamente, no con el sentido... del tacto.

AURORA: (Cautiva). ¿Y no sería que no la supo usted conducir debidamente?

VICENTE: (Enfadado). ¡¿Ya ve?! ¡No me entiende! ¡Es igual que Pablo!

AURORA: No; es que es explicable. Usted, con el ardor que tenía, se apresuró y...

VICENTE: (Dolido). Ya me voy. No es eso. Para nada es eso.

AURORA: No se impacienta y trate de explicarme.

VICENTE: (Se controla y lo piensa). Yo, al tocarla, la penetraba hasta los huesos. Era como si la penetrara hasta los huesos. No es que ella fuera incorpórea precisamente porque sentía su piel, sino que sentía además sus huesos y sus vísceras... La penetraba del todo.

AURORA: (Tentativa). Como la pared.

VICENTE: (Desconcertado). ¿Qué pared?

AURORA: La pared que usted traspasó en su departamento.

VICENTE: (Ofendido). No; no me entiende. No me quiere entender. Hoy no. (Se marcha, furioso).

AURORA: ¡Oiga, espérese!; ¡lo entiendo perfectamente!...

VEINTITRÉS

(Casa de los Arizpe).

VICENTE: (Furioso). ¡¿Dónde está?!... ¡¿Dónde está?!

SANTIAGO: (Abatido, lloroso). No sé. Se fue. No sé a dónde. Desapareció.

VICENTE: (Furia contenida). Te voy a matar. Yo a ti te voy a matar. (Santiago lo mira sin otra cosa que un dolor infinito. Vicente se aleja, llamando). ¡Mónica!... ¡Mónica!...

VEINTICUATRO

(Pablo y Aurora al teléfono).

PABLO: Hablo para disculparme con usted.

Y es que no podré ir esta noche como habíamos quedado.

AURORA: ¿Qué le sucede? ¿Qué ha sucedido?

PABLO: No me lo va usted a creer.

AURORA: Eso no lo sabremos hasta que me lo diga.

PABLO: ¿Recuerda al autor de la obra de que le he estado hablando? Es posible que muera. Ayer comió más de lo que convenía y hoy está agónico. El director quiere que lo acompañe al hospital antes de que se nos vaya. Me necesita para que lo ayude a convencerlo que vuelva a darle la obra tal cual está. Me voy. Le hablo después.

AURORA: Gracias.

VEINTICINCO

(Casa de los Arizpe).

VICENTE: No encuentro a Santiago. No está en su cuarto, ni en ninguna parte.

LEONOR: (Lo mira, un tanto atemorizada). No.

VICENTE: Tampoco ayer lo encontré.

LEONOR: Hace una semana que no está aquí.

VICENTE: ¿Una semana? Imposible; el jueves estuve con él.

LEONOR: No. Hace una semana.

VICENTE: ¿A dónde fue?

LEONOR: (Un estremecimiento). No lo sé.

VICENTE: ¿Cómo no lo sabes? (No hay respuesta). ¿Y tú, a dónde vas?

LEONOR: Me voy de aquí.

VICENTE: No te pregunté eso. (Leonor se echa a llorar). ¿Qué te pasa? Perdóname; no quise ser brusco. (Leonor sigue llorando). Por favor, no llores. Es que... quisiera saber qué es lo que está pasando. Me ausento un par de días y me encuentro con que todo el mundo abandona esta casa. ¡¿Qué sucede?!

EUSTAQUIO: (Que ha entrado silenciosamente a espaldas de Vicente). Leonor se va conmigo. Nos vamos a casar.

VICENTE: (Se vuelve a ver a Eustaquio). ¿Qué?

EUSTAQUIO: Leonor y yo nos vamos a casar.

VICENTE: (Un tanto hosco). ¿Ya lo sabe Santiago?

EUSTAQUIO: No lo sé; pero debió habérselo supuesto. Desapareció. ¿Ya te lo dijo Leonor? Desapareció y espero que para siempre. Leonor no había querido salir de esta casa; le tenía miedo. ¿Sabías que la fustigaba?

VICENTE: ¿Él a ella?

EUSTAQUIO: ¿Qué quieres decir?

VICENTE: Santiago me mostró su espalda.

EUSTAQUIO: (No entiende). ¿Y qué?

VICENTE: Está cubierta con las marcas de los latigazos que Leonor... (Vacila). Que me dijo que Leonor le había... infligido.

EUSTAQUIO: (Ríe lastimosamente). Leonor sería incapaz. No... no tiene la fuerza suficiente para hacerlo. Está terriblemente debilitada. ¿No la ves? Es por eso que he intentado apartarla de esta casa nefasta. Ahora que él desapareció, pude por fin convencerla que se venga conmigo. Tú no te opongas ahora.

VICENTE: Debería oponerme, sin embargo.

EUSTAQUIO: ¿Sigues bajo la influencia de él a pesar de que ya no esté aquí? Leonor ya no está bajo su influencia, ¿por qué sigues bajo su influencia tú?

VICENTE: Me pidió que te apartara de ella. Eres un asesino.

EUSTAQUIO: ¿Qué?

VICENTE: Lo sé muy bien, ya lo ves.

EUSTAQUIO: (Estupefacto). ¿Sabes qué? ¿Que soy un asesino? ¿Y a quién se supone que asesiné?

VICENTE: Yo no sé cómo fue que la policía nunca dio contigo. Deberías estar recluido.

EUSTAQUIO: ¿De qué hablas?

VICENTE: Eras su amante, ¿no?

EUSTAQUIO: (Exasperado). ¡¿De quién?!

VICENTE: (Exasperado a su vez). ¡¿De quién va a ser?! ¡De Mónica Dávila!

EUSTAQUIO: (Se echa a reír). ¡Estás loco!

VICENTE: (Desconcertado). ¿Por qué?

EUSTAQUIO: ¿No sabes que a Mónica

Dávila la asesinaron hace aproximadamente veintisiete años?

VICENTE: (Enmudece por un momento al darse cuenta de lo muy elemental de su error. Trata de cubrir su vergüenza, diciendo). ¿Y qué?

EUSTAQUIO: Yo debo haber tenido entre uno y dos años.

VICENTE: (Ya no le queda más remedio que admitirlo). Sí, claro. No sé qué fue lo que me pasó. ¿Cómo pude cometer un error tan garrafal?

EUSTAQUIO: Era mi padre. Debí haber sido mi padre, que se llamaba igual que yo. Deduje, por algunas cosas que se le escaparon a mi madre, que mi padre había sido amante de esa mujer. Huyó después del suceso, abandonándonos a mi madre y a mí. Saqué también por conclusión que, puesto que había huido, debía ser culpable del asesinato. Pero ahora sé que, si bien ya no me cabe duda que fue amante de esa mujer, no tuvo que ver nada con el crimen; que he estado equivocado todos estos años.

VICENTE: ¿Cómo sabes eso?

EUSTAQUIO: Comencé a sospecharlo por algunas cosas que decía la madre de Leonor. Pero finalmente él mismo me lo confirmó.

VICENTE: ¿Tu padre?

EUSTAQUIO: (Impaciente). ¡No!; no mi padre; a mi padre nadie lo ha vuelto a ver. ¡Él, él, Santiago! Lo hice confesar. Le tendí una trampa y lo hice confesar. Leonor es testigo. (Se vuelve a Leonor que ha dejado de llorar). ¿No es cierto?

LEONOR: Sí.

EUSTAQUIO: (A Leonor). Dile. ¿Quién mató a esa mujer?

LEONOR: Mi hermano. Mi hermano lo hizo.

VICENTE: (Ríe). ¿Qué? ¿Qué hermano? ¿Santiago?

EUSTAQUIO: Leonor no tuvo otro hermano.

VICENTE: (Ríe). ¡No sean ridículos! Si tú no tenías edad para haberla matado, Santiago tampoco.

EUSTAQUIO: (Serio). ¿Entonces no lo sabes?

VICENTE: ¿Qué?

EUSTAQUIO: Santiago se suicidó hace veintisiete años.

VICENTE: (Después de una pausa, dice muy bajo). ¿Qué?

(Después de otra pausa). Creí que lo sabías; que te habrías dado cuenta.

VICENTE: (Íntimamente aterrado). ¿De qué?

EUSTAQUIO: De que lo que rondaba por aquí no eran, no podían ser existencias... digamos... normales, por más que lo parecieran. A ti lograron engañarte, por lo visto.

VICENTE: (Lívido). Yo no sé si estoy entendiendo lo que me dices.

EUSTAQUIO: (Hace una pausa antes de proseguir). Leonor nació una semana después del suicidio de su hermano. De su medio hermano para ser precisos. Leonor nació del segundo matrimonio de su padre. No sé si te habrás enterado que la madre de Leonor murió hace apenas dos meses. A partir de entonces esta casa ha estado como ha estado. (Pausa).

VICENTE: (Abatido, murmura casi para sí). ...et lux perpetua luceat eis...

EUSTAQUIO: ¿Cómo?

VICENTE: (Lo mira). No... Perdona.

EUSTAQUIO: Afortunadamente parece que todo ha regresado a la normalidad. Me alegro de haber vuelto a encontrarte. Aquella vez quise decirte; pero las circunstancias... Te advertí, en todo caso. (A Leonor). ¿Estás lista?

LEONOR: Estoy lista.

EUSTAQUIO: ¿Sólo esa maleta llevas?

LEONOR: Unas pocas cosas. Lo indispensable.

EUSTAQUIO: Mejor. (Toma la maleta de Leonor que ha permanecido en el suelo. A Vicente). ¿Nos vamos? Voy a dejar cerrada la casa con candado.

VICENTE: Sí. (Salen).

VEINTISÉIS

(El gabinete).

AURORA: ¿A qué debo la mucho me temo que no muy agradable visita?

PABLO: Vicente está muerto.

AURORA: (Auténticamente tomada por sorpresa). ¿Qué? ¿Qué le sucedió?

PABLO: O al menos, creemos que está

muerto. ¿Usted no sabrá nada de él, supongo, después del pleito que tuvieron...?

AURORA: (En guardia). Tuvimos una pequeña diferencia, sí. ¿Cómo supo usted?

PABLO: (Con naturalidad). La obra.

AURORA: (Molesta). ¡Esa maldita obra! (Se controla). Desde hace aproximadamente una semana, no; nada. No sé absolutamente nada de él. ¿Qué le hace suponer que está muerto? ¿Otra vez la maldita obra?

PABLO: (Ignora el sarcasmo). Nadie sabe nada de él. Después de llamar mil veces, forcé finalmente la puerta de su departamento. Nada. La portera me habló de un suceso inexplicable...; ya sabrá usted cuál. (Aurora asiente con dignidad ligeramente ofendida). Vicente, para entrar a su departamento, le recogió las llaves y ella no ha podido entrar a hacer el aseo en las dos últimas semanas. No se presentó a los conciertos programados de la orquesta donde toca. Ni dio el menor aviso. Llamé a su padre y tampoco sabe nada de él. Si he venido a verla a usted ha sido con la esperanza, no tanto de que supiera nada de él, como de que pueda darme la dirección de los Arizpe.

AURORA: (Perdida). ¿Los Arizpe?

PABLO: Sí; ya sabe, los hermanos esos con quienes llevaba relación desde el mes pasado. Santiago se llama él.

AURORA: Sé que ella, la otra, se llama Mónica. El apellido no lo recuerdo.

PABLO: (Impaciente). Tiene todos los datos confundidos. ¿Qué clase de terapeuta es usted, que ni siquiera se puede memorizar como Dios manda los nombres de quienes perturban el estado mental de su paciente?

AURORA: (Pasa por alto el insulto). No se ha dado aviso a la policía, supongo.

PABLO: El padre de Vicente se proponía hacerlo cuando hablé con él. Está aquí en la ciudad ahora, ¿sabe? ¿Por qué?

AURORA: Bueno, pueden venir a verme, yo no tengo nada que ocultar.

PABLO: (La mira, extrañado). A nadie se nos ha ocurrido, hasta aquí, que tenga usted nada que ver en la desaparición de Vicente. ¿Está ocultando algo?

AURORA: Debo aclararle por segunda vez que no soy..., que no fui su terapeuta. Que no soy. ¡Ya no sé si está vivo o muerto...,

usted con su endemoniada obra...!

PABLO: (Suspica). ¿No lo sabe realmente?

AURORA: (Airada). ¿Y usted de dónde saca que puede estar muerto? ¿No será que usted...?

PABLO: La obra de teatro, ya sabe.

AURORA: ¡¿Por esa estupidez se atreve usted a conjeturar...?!

PABLO: Hasta aquí, ha resultado profética en todo.

AURORA: ¡Y supongo que en su estúpida obra de teatro yo mato a Vicente! ¡¿Y por eso viene usted aquí a acusarme de asesinato?! ¡Inaudito!

PABLO: Parece que el autor, antes de morir, pudo cambiar algo del final; pero su viuda no nos ha permitido revisar sus papeles. En el final anterior no, no era la terapeuta quien lo mataba, sino un oscuro prometido de la hermana de Santiago Arizpe. No la he acusado de ningún asesinato, señora Barón, simplemente se lo pregunté, ya que ignoro el final corregido de la obra.

AURORA: Salga de mi casa; es usted un pitiático.

PABLO: Está bien, me voy, ya que hablar con usted no me ha sido de ninguna utilidad. Y la verdad es que dudo mucho que le haya sido de alguna utilidad al pobre de Vicente. (Hace el intento de irse).

AURORA: (Furiosa). ¡Yo no era su terapeuta! ¡No soy terapeuta de nadie! ¡Loco! ¡Esquizofrénico! ¡Las gentes como usted deberían estar encerradas en un manicomio bajo treinta llaves!

PABLO: (Se vuelve a mirarla). ¿No será usted acaso... un fantasma?

AURORA: (Mohína, después de algunos segundos). ¿Y usted? (Pero repentinamente un fuerte pensamiento parece introducirse en la mente de Aurora, al tiempo que aparece Vicente en otro lugar del escenario). Ay, un momentito.

PABLO: ¿Qué?

AURORA: Alguien quiere comunicarse conmigo.

PABLO: (Sarcástico). ¿Telepáticamente?

AURORA: ¡Cállese!

VICENTE: Carta a la doctora Aurora Barón. A diecisiete de... ¿De qué? ¿Por qué dije

diecisiete? (Ríe, confundido). En fin, no sé. No creo que importe, después de todo.

Querida doctora, en principio tenía usted razón. En principio, porque las cosas no han llegado a ser exactamente así como usted pensó que sucederían. Dijo que lo que había comenzado a pasarme, era sólo porque yo lo estaba permitiendo. En eso tenía usted razón, muchísima razón...

AURORA: (Intenta aguzar sus sentidos al máximo). ¿Vicente?... ¿Vicente, es usted?

PABLO: ¿Qué?

AURORA: (A Pablo). ¡Con mil diantres, ¿no puede quedarse callado?! (Se concentra).

VICENTE: Pero he podido ir mucho más allá de lo que fagnot es graer. Mulite igzia tantum siete faert (Ahorá se detiene, se ahoga y sólo produce sonidos guturales que se van espaciando hasta que lo vemos mover los labios sin producir sonido alguno).

AURORA: (Angustiada). ¿Vicente?...

¿Vicente? (A Pablo). Estoy perdiendo la comunicación.

PABLO: ¿De qué habla?

VICENTE: (Como si recobrara parcialmente el uso del habla, repite intermitentemente). Extraordinario... Extraordinario... Exmerditario... Mardumexquiere... Fórtico exiliario... Bardum exinio... Forticulario... Calimexenio... Foxi... Exi... Laxi... Traxi... Axxxxx... (Etcétera).

AURORA: Sí, Vicente; lo estoy captando. ¿Qué más, querido? Trate de ser claro. (Impaciente). ¡Hay una interferencia terrible!

PABLO: Está usted loca.

AURORA: No; no lo estoy. ¿Vicente? (Pero Vicente ahora se ha callado. Aurora, desalentada). ¿Vicente? (Espera un par de segundos y luego le dice a Pablo). Perdí la comunicación. ¡Ay, y mucho me temo que para siempre! (A Pablo). Usted tiene la culpa.

PABLO: Está usted loca.

AURORA: ¡Qué extraordinaria oportunidad desperdiciada! (Hace un último intento desesperanzado). ¿Vicente?... ¿Vicente?... ¿Dónde anda usted, querido?

(Pablo la mira atónito, mientras cae el Telón).

CAÍDA LIBRE

Para Refugio Reyes Rodríguez, in memoriam

Elena Guiochins

Elena Guiochins, dramaturga, docente y directora, nacida en Veracruz en 1969. Estudió en la Escuela de la Sociedad General de Escritores de México y en Estados Unidos. Ha recibido varios premios y menciones honoríficas por su trayectoria. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. *Caída libre*, fue escrita en el año 2004 y estrenada en la *Sala Villaurrutia* del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) un año después.

PERSONAJES

CASANDRA: Se está quedando ciega

CAMILA: Padece fatiga crónica.

LA NANA: Cuida de Camila desde su nacimiento.

ESCENA A

CAMILA: (Sin parar, compulsiva) La mentira siempre ahí como el testigo involuntario de nuestro silencio tu silencio omitiendo la verdad vivir de la apariencia congelar los sentimientos cancelar las emociones amaestrar el dolor mi incapacidad para vivir a la altura de tus expectativas porque no encuentro las palabras para decirte algo que llevo incrustado en mi interior desde hace siglos algo que crece en mí como una enredadera envenenada y se me sale por los ojos me duele me sigue doliendo a pesar de tu muerte me duele me dejaste por herencia tu dolor en las entrañas ¿qué hago ahora qué hago?

(Camila se muerde las uñas, es un gesto infantil y mecánico. Balbucea angustiada. Su angustia crece hasta que Casandra la detiene al tronar sus dedos como a un perro amaestrado).

CASANDRA: Regresemos Camila, regresa... uno dos tres.

CAMILA: Me sigue doliendo... la mano.

CASANDRA:...

CAMILA: Es como si quisiera comerme más allá de mis propias uñas, casi el brazo entero.

CASANDRA: ¿Cómo te sientes?

CAMILA: Tengo hambre... Estoy tranquila. Un poco cansada, lo normal. Estoy bien. Eso creo. ¿Vas a trabajar toda la tarde?

CASANDRA: Voy a trabajar toda la tarde, todo el día, toda la vida.

CAMILA: Bueno, cenaré a solas otra vez.

CASANDRA: Cierra tus ojos Camila y respira profundamente, relaja tus hombros, tu cara, suelta tu lengua... suave. Muy bien. Si tienes hambre recuerda: hay jamón y queso en el refrigerador. ¿Todavía tienes hambre?

(Camila se recuesta en el sillón. Aparece la nana, sale debajo del sillón. Tiene un

cuchillo en su mano. Camila tiene los ojos cerrados. La nana levanta el cuchillo en el aire al tiempo que Camila abre los ojos, hace un movimiento preciso como si quisiera clavarle el cuchillo a Camila en el corazón. Camila grita.)

CAMILA: ¡Nanaaaa!

LA NANA: ¿Su sangüich, niña, de jamón y queso, como siempre?

CAMILA: Sí y no se te olvide mi vaso de leche, nana.

LA NANA: Claro que no, niña.

(La nana desaparece).

ESCENA B

(Sonido del mar y las olas. Camila lloriquea, su llanto crece. Casandra tiene lentes oscuros y una mascada en la cabeza, mira al horizonte. La Nana a su lado).

CASANDRA: Nana, ¿le diste el biberón a la niña?

LA NANA: Sí señora.

CASANDRA: Marquesa.

LA NANA: Sí, señora... marquesa.

CASANDRA: ¿Dos onzas?

LA NANA: Sí, señora marquesa. ¡Quién sabe que tiene la criatura que no deja de llorar! Tengo mucha apuración por ella.

CASANDRA: Ocupate de la niña, nana. El señor y yo queremos ver el atardecer en paz, sin ser molestados.

LA NANA: Sí señora marquesa.

CASANDRA: Viajo en el vaivén de las olas, sueño de sal en el Mediterráneo. Un sol melancólico, triste, meditabundo, un sol sepia, aburrido, desolado... Un marido fantasmal, ausente, presencia invisible... una hija casi recién parida que no se parece a nadie, ni a él ni a mi. Una hija con ojos de mar profundo. Él es un hombre sucio. (Pausa). Yo he hecho una lista de todas las personas que me han herido. (Se pone de rodillas frente al mar). Así me siento...

(Aparece la nana).

LA NANA: Esa es una buena posición de donde poder comenzar. Es jueves, señora, ya se nos fue la semana. Es viernes, señora, ya se nos fue el mes. Es sábado, señora, ya se nos fueron los años, señora. Es domingo, señora, ya se nos va la vida. La

niña sigue creciendo, señora, está bien chula.

CASANDRA: No se parece a mi.

LA NANA: ¡Ni tantito, señora marquesa! De a tiro que no.

CASANDRA: Entonces, ¿por qué es tan hermosa? Me pregunto.

LA NANA: ¡Sabrá Dios y sus misterios!

CASANDRA: La niña llora.

LA NANA: Yo no oigo nada, señora marquesa.

CASANDRA: ¿Ya la cambió?

LA NANA: La niña ya va al baño sola; tiene trece años, señora marquesa.

CASANDRA: Ya sé, ya sé, ya sé. Estoy triste, nana.

LA NANA: Ya sé, ya sé, ya sé, señora marquesa. Usted siempre tiene tiempo para su tristeza y ésa no tiene llenadero.

CASANDRA: ¡No seas insolente, india prieta!

LA NANA: ¡Faltaba más mi señora marquesa de cresta marina!

CASANDRA: Perdón nana, no sé qué me pasa. ¿Qué me pasa? Me pregunto.

LA NANA: La viudez es dura señora.

CASANDRA: Me duelen los ojos.

LA NANA: ¿Le preparo su té de manzanilla?

CASANDRA: No importa, no es para tanto. ¿Dónde está la niña?

LA NANA: En su cuarto.

CASANDRA: ¿Qué hace?

(La nana desaparece).

CAMILA: Yo no maté a nadie. No tengo la culpa.

CASANDRA: ¿Y por qué tienes sangre en tus manos?

CAMILA: ¿Sangre?

CASANDRA: Sí, sangre.

CAMILA: Ah... es por el cuchillo.

CASANDRA: El cuchillo.

CAMILA: Sí. Tengo una colección de cuchillos, los guardo debajo de mi cama.

CASANDRA: ¿Para qué?

CAMILA: Por si se ofrece.

CASANDRA: ¿Y la sangre?

CAMILA: Yo no veo ninguna sangre.

CASANDRA: Tus manos...

CAMILA: Casandra mis manos están limpias.

CASANDRA: Por ahora.

(Cambio de luz).

ESCENA C

CAMILA: Tengo trece años y estoy haciendo mi tarea. ¿Cómo se conjuga el verbo amar?

CASANDRA: ¿Te acuerdas de tu hermano?

CAMILA: No.

CASANDRA: Nació antes que tú.

CAMILA: No sabía que tenía un hermano.

CASANDRA: Murió a los tres meses de nacido.

CAMILA: Mamá ¿me das un abrazo?

CASANDRA: Lo amaba... era mi primer bebé. Luego llegaste tú.

CAMILA: Mami, ¿qué es amar?

CASANDRA: No poder olvidar su voz pronunciando mi nombre.

CAMILA: ¿Mi hermanito hablaba de bebé?

CASANDRA: No seas tontita, estoy hablando de tu padre.

CAMILA: ¿Y mi hermano?

CASANDRA: ¿Qué?

CAMILA: ¿Cómo se llamaba?

CASANDRA: Nunca tuvo un nombre, sólo fue el bebé.

CAMILA: Mamá, ¿me abrazas?

CASANDRA: No puedo hija, estoy triste.

CAMILA: Lleva años obsesionada con su tristeza llevas años vomitando su llanto frente al mar un llanto silencioso que no cesa un mar de lágrimas que las olas ahogan con su canto yo todavía voy a ese lugar esa roca solitaria al borde de la marea es ya un hábito en mí como lavarme los dientes en mi mente ella es una mujer cruel y hermosa llamada madre en mi niñez la mujer triste y elegante que caminaba siempre muy erguida por la casa dando órdenes categórica cierro los ojos y te puedo oír recitas poemas de Rimbaud en francés cierro los ojos y te puedo ver recibes a los invitados con una sonrisa a medias demasiada alegría te parece vulgar

abro mis ojos toco mi cara con las dos manos en mi recuerdo tengo el rostro de mi adolescencia soy una eterna adolescente de huesos frágiles y ojos de pájaro me da miedo la gente toda la gente importante que siempre nos visita y a la que hay que complacer siendo todo menos lo que creo que soy toco mi cara mi cara es un papel que se arruga con el tiempo como se arrugó tu cara la mía se deshace cada día es la mueca implacable del tiempo la que duerme en mi cara pienso en tu cara frente al mar una dos diez paletadas de tierra encima de ti encima de tu vestido de seda de marquesa cubierto de sangre eso es la muerte pienso paletadas de tierra en la cara hay frío me voy a morir de frío me quiero morir de frío de algo yo nunca he podido elegir mi manera de vivir al menos quiero que me dejen escoger cómo quiero morir.

(Camila se desvanece. Casandra la observa en silencio).

CAMILA: (Casi en un suspiro) ¡Nana!

(Aparece la nana, rescata a Camila de caer al suelo. La Nana carga a Camila en sus brazos, la arruya como a un bebé).

CASANDRA: ¿Siguen los desmayos?

LA NANA: Sí, señora, siguen.

CASANDRA: Mal, mal, mal, muy mal.

LA NANA: (Arrullando a Camila) Ya ya ya. Ya pasó la temblorina, ya ya ya.

CASANDRA: No vendré a cenar. Prepárele a la niña la merienda de siempre. ¡Ah, y dale sus vitaminas! Se ve muy pálida.

LA NANA: Está bien, vaya sin cuidado señora marquesa.

CASANDRA: Me voy, llegaron por mí. ¡Vaya qué puntuales, parece que estoy en otro país!

(Casandra se acerca a Camila, le da unas palmaditas en las mejillas. Camila reacciona).

CASANDRA: Camila, terminas tu tarea y te comes toda la cena. Mañana te quiero aquí a las ocho en punto, te quiero recitar la poesía de Víctor Hugo.

(Afuera, desde un automóvil, alguien le hace una seña a Casandra. Ella ríe un poco).

CASANDRA: (Hacia afuera) ¡Ya voy! ¿De veras, es muy grande?

(Casandra desaparece. Camila se incorpora, sonámbula).

CAMILA: Nana, estoy muy triste.

LA NANA: ¿Y por qué estás triste si eres güera?

CAMILA: No tengo hambre, tengo sed. Esa mujer no es mi madre, está loca. No la quiero, nana, dile que se vaya.

LA NANA: No se puede ir, ésta es su casa y tú y yo vivimos en ella.

CAMILA: No me gusta su casa.

LA NANA: A mi tampoco, siempre hace frío, el aire se puede cortar con un cuchillo.

CAMILA: Dame mi cuchillo nuevo, nana.

(La Nana saca un cuchillo filoso de su delantal, se lo entrega a Camila).

LA NANA: Tome su cuchillo, mi niña.

CAMILA: Es muy bonito, gracias.

LA NANA: Ahora regrese a su cama que ya es hora de dormir.

CAMILA: Sí, nana, lo que tú digas.

ESCENA D

(Cambio de luz. De pie ante un ventanal, en la penumbra, Camila ve regresar a Casandra).

CAMILA: Llegas temprano.

CASANDRA: Los cocteles en la embajada griega me han parecido siempre tan aburridos.

CAMILA: Mamá...

CASANDRA: Casandra, Camila, Casandra.

CAMILA: Perdón, Casandra... mamá.

CASANDRA: Suficiente. ¿Qué tienes?

CAMILA: ¿Qué?

CASANDRA: ¿Estás bien Camila?

CAMILA: No tengo sueño.

CASANDRA: ¿Dónde está tu nana?

CAMILA: Ya se durmió.

CASANDRA: ¿Y qué haces fuera de la cama a estas horas?

CAMILA: Quería verte llegar.

CASANDRA: ¿Por qué tienes esas manchas en la piyama?

CAMILA: No sé.

CASANDRA: ¿Y Alonso ya se durmió?

CAMILA: Sí... todos duermen.

CASANDRA: Menos tú.

CAMILA: Tengo miedo.

CASANDRA: No deberías, estás en tu casa, a salvo.

CAMILA: Es que cuando tú te vas... no sé... tengo miedo.

CASANDRA: ¿Ya te bajó la regla?

CAMILA: No...

CASANDRA: ¿Qué te pasó? Tu pijama está sucia.

CAMILA: Nada, no sé.

CASANDRA: Dile a la nana que te la lave.

CAMILA: Sí... yo le digo.

CASANDRA: Vete a dormir, Camila, vete a dormir.

CAMILA: No puedo.

CASANDRA: Ten. (Le ofrece una pastilla).

CAMILA: ¿Qué es?

CASANDRA: Un inductor del sueño.

CAMILA: ¿Para qué?

CASANDRA: Te va a hacer bien.

CAMILA: Bueno, como quieras.

CASANDRA: No me hables así, acuérdate que de las dos, yo soy la que te quiere más.

(Cambio de luz. Aparece la nana).

LA NANA: Suena superencabritada.

CAMILA: ¿Qué hago, nana? Ni modo que renuncie tan rápido. Mi mamá me mata.

LA NANA: ¡Ni tu mamá ni nadie te matan, mamacita!

CAMILA: Te pareces a mamá.

LA NANA: Nomás, no me gusta la gente que vive sin vivir. No me parezco a nadie, soy como tú.

CAMILA: ¿A quién visitamos ahora?

LA NANA: Vamos aquí nomás a la tiendita a ver a mi amiga Francisca, no dilatamos nada.

CAMILA: Nana, ¿me vas a comprar chicharrones?

LA NANA: ¡Y jícamas y pepinos con chile piquín! ¡Lo que tú quieras, mamacita!

CAMILA: Pero a mi mamá no le gusta que me compres porquerías en la calle.

LA NANA: ¿Se te antojan las porquerías?

CAMILA: Mucho.

LA NANA: ¿Entonces, qué le hace?

CAMILA: Nada le hace, nana, pero a mi mamá...

LA NANA: (Interrumpiéndola) ¡A tu mamá no le interesa la vida! ¡Qué le vamos a hacer! Tú nomás calladita, calladita. ¡Y ni se te vaya a salir que pasamos a ver a la Pancha!

(La nana saca una bolsa con chicharrones de su delantal. Se los ofrece a Camila).

LA NANA: Tome mi niña: ¡tráguelos todos! Y échelos harto chile pa' que le sepan buenos.

(Camila se atraganta con los chicharrones. Todavía con la boca llena aparece Casandra. Camila angustiada trata de tragar con dificultad).

CASANDRA: ¡Nana!

LA NANA: Sí señora marquesa...

CASANDRA: Mi té de manzanilla.

LA NANA: Enseguida.

CASANDRA: ¿Qué le pasa a Camila?

LA NANA: Nada señora, la niña nomás está empachada.

CASANDRA: ¿A qué hora se fue a su recámara?

LA NANA: A las siete, como siempre, señora. Aquí está su té.

CASANDRA: Traígame a Camila.

CAMILA: (Todavía limpiándose las migajas de la boca). Aquí estoy Casandra.

CASANDRA: ¡Mamá! ¿Qué va a pensar la condesa del valle y bosques de los pinos, que soy tu hermana?

CAMILA: Mamá...

CASANDRA: Cierra la cortina, Camila, me molesta tanta luz.

CAMILA: Pero si es de noche.

CASANDRA: No importa, ciérrala por favor.

CAMILA: Mamá...

CASANDRA: Dime, hija mía.

CAMILA: ¿Puedo ir al baile del club alemán?

CASANDRA: ¿Con quién?

CAMILA: Con Karen Schwarzenbach y su hermano.

CASANDRA: ¿Quién es su hermano?

CAMILA: Klaus.

CASANDRA: ¿Cuántos años tiene Klaus?

CAMILA: Dieciséis.

CASANDRA: Es muy grande para ti.

CAMILA: Sólo por un año.

CASANDRA: Bueno, bueno. No tengo ganas de discutir hoy contigo. ¿Vienen por ti?

CAMILA: Sí, y también me traen de regreso.

CASANDRA: Está bien, puedes ir.

(Camila se emociona y corre a abrazar a su madre).

CASANDRA: (Apartándola de sí). No es necesaria tanta familiaridad. Qué disfrutes tu baile.

(Casandra sale con su taza de té en la mano).

ESCENA E

CAMILA: ¿Qué tejes nana?

LA NANA: ¡A ver qué sale!

CAMILA: Se siente emoción bailar.

LA NANA: Sí, es lindo eso de la bailada.

CAMILA: ¿Quieres saber qué calificación me dieron en historia?

LA NANA: A ver, niña, ¿qué te sacaste?

CAMILA: (Orgullosa) ¡Nueve punto nueve!

LA NANA: ¡Ay, mamacita, las malas voluntades! Ya ni la friegan, te hubieran puesto el diez de una vez.

CAMILA: Nana, tú eres mi cómplice dentro de la guerra.

LA NANA: ¿Qué guerra, mamacita, qué guerra es ésa?

CAMILA: La de mi vida.

(Súbito cambio de luz. Una tormenta. Llueve a cántaros. Camila se desvanece. La nana mira a Camila dormir sobre el sillón. Aparece la marquesa. La nana se presenta, le hace una reverencia).

LA NANA: Me llamo María del Refugio Reyes Ramírez.

CASANDRA: Ya sé quién eres, tú tía la

cocinera me ha dado excelentes referencias tuyas. Ésa es mi hija, Camila, ocúpate de ella... la dejo en tus manos, nana refugio. (Pausa. Histérica) ¡Cierren todas las ventanas, cubran los espejos todos! ¡Es la lluvia, la aterradora lluvia que nos devora!

(La nana mira con ternura a Camila dormida en el sillón. Casandra desaparece. Cambio de luz).

ESCENA F

(Camila se incorpora. La nana teje).

CAMILA: (Observando a la nana) Mi nana siempre fue una persona callada, con un espacio secreto en su corazón que hacía posible en mí una extraña libertad. Mi madre vivía con el silencio y la soledad. Todo era etéreo en la marquesa, no podía ayudar a nadie ni a sí misma. Hay mucha más gente de lo que creemos que se calla. Es una manera de crear un espacio en el que no hay que dar explicaciones.

CASANDRA: ¿Y por qué quisiste estudiar si tenías la vida resuelta?

CAMILA: Quería tener algo inquitante, quería estudiar para tener algo de lo que no me pudieran despojar, como mi nana. Como tú, nana. (Transición). Nana, mi mamá se va a volver a casar y quiere despedirte, ¿verdad que tú no me vas a abandonar, nana? ¿Verdad que tú no te vas?

LA NANA: No te apures, mamacita, yo siempre estaré contigo. Yo no soy una atendida como tanta gente. A mi nadie me comanda.

CASANDRA: Camila ya está grandecita y puede cuidarse sola; yo creo que es hora de que te vayas, nana.

LA NANA: No, señora marquesa, yo me quedo con la niña.

CASANDRA: La niña tiene veinte años Refugio, ya no la necesita.

LA NANA: No importa, señora marquesa, yo me quedo con la niña Camila.

CASANDRA: Ustedes y su gente tienen otra estructura de nervios. Me pregunto por qué.

LA NANA: ¿Se le ofrece algo más, señora marquesa?

CAMILA: ¡Nana! ¡Nana, córrele! ¡Ya empezó la telenovela!

(Casandra sale, la nana se pone a tejer. Camila y la nana frente a la televisión).

CAMILA: ¡Ya estoy harta de sufrir! ¡Ya estoy harta de ver a tanta mujer sufriendo!

LA NANA: Pus cámbiale de canal, mamacita, nadie te obligar a ver la telenovela. ¡Úchala, ya se le bajó el volumen otra vez, esta cosa nomás funciona de contentillo!

CAMILA: Nana, la tiranía del amor es la peor tiranía.

LA NANA: Pa' que te digo que sí si no. El brete de la mentada Jaquelin es que es una caliente. ¡Mírala, así nomás se le entregó al Joaquín! Y ahí la tienes, con todo y marido se va de piruja al hotel de paso con el mentado Joaquín. Y ése que ves con cara de angelito es Raymundo Peniche, abusó de la hija de Amanda y la dejó embarazada. ¡Ay, Dios mío, ahí nadie tiene llenadero! ¡Ay, mamacita, las mujeres que no tienen dignidad de a tiro abundan!

CAMILA: ¿A dónde fue mi mamá, nana?

LA NANA: A tomar el té con sus amigas del Club de Leonas.

CAMILA: ¿A qué horas llega?

LA NANA: Sepa la bola. Pero tú no tengas pendiente, mamacita, mira nomás que se acabe la comedia y nos vamos al parque a dar la vuelta.

CAMILA: Nana, a mi mamá no le gusta que vea las telenovelas.

LA NANA: ¡Y qué le hace! No pasa nada con nada, mamacita. No te preocupes, ella ni se va a enterar. Además, la marquesa nunca se entera de nada.

CAMILA: Eres muy buena conmigo, nanita.

LA NANA: Ya ya ya, ni chilles que no es pa' tanto.

CAMILA: ¿Por qué mi mamá usa lentes oscuros todo el tiempo?

LA NANA: A la marquesa le molesta la luz.

CAMILA: A veces parece que anda como a ciegas. ¿Estará enferma, nana?

LA NANA: ¡Qué va a estar enferma ni que ocho cuartos! Nomás es su gusto ése por la penumbra.

CAMILA: Ya vámonos, nana.

LA NANA: Espérate tantito, mamacita, que se está poniendo emocionante.

CAMILA: ¡No no no! ¡Me quiero ir ahorita, ahoritita!

LA NANA: (Suspende su tejido) Está bien niña, vámonos.

(Cambio de luz. Sonido de mar, olas meciéndose en la distancia).

ESCENA G

(Casandra camina por la orilla del mar).

CASANDRA: *Le ciel m'a confié ton coeur,
quand tu seras dans la douleur,
viens à moi sans inquietude;
je te suivrai sur le chemin,
mais je ne puis toucher ta main,
ami, je suis la solitude.*

(Camila observa a su madre caminar en la playa como si observara una fotografía que se despliega en su memoria).

CAMILA: Mi madre se desliza silenciosamente en mi memoria, es un grito colocado en mil pedazos, un alarido loco, doloroso. Tengo dos proyectos en la vida: recordar a mi madre y empezar a olvidarme de ella. ¿Me explico, no?

CASANDRA: Te explicas. Pero, ¿cómo le explicas a tu corazón tu incapacidad de amar, tu miedo a los otros, tu terror a relacionarte con los seres humanos?

CAMILA: No me lo explico, hay cosas que suceden en la vida y continúan sucediendo aún a pesar de nosotros mismos. Viajé al mar con mi nana para recuperarme de una larga depresión, de una ruptura amarga. Vine al mar para sacudirme lo gris del alma, para quitarme un peso de la espalda. Vine aquí para rejuvenecer, recordar que tengo un cuerpo que está vivo, que desea, que es capaz de sentir y conmoverse. Mi nana está feliz con estas vacaciones; todas las mañanas se levanta temprano y se va a la playa a recoger conchitas y caracoles. Ha llenado dos bolsas en tres días.

CASANDRA: Cierra los ojos. Aléjate de la playa y vuelve la memoria atrás.

CAMILA: ¿Qué tan atrás?

CASANDRA: Lo que tú quieras. Elige un lugar.

CAMILA: La terraza. Mi madre está de pie, mirando al vacío. Ausente. Triste. Mi nana y yo aparecemos en la terraza. Ella pregunta a mi nana:

CASANDRA: Nana, ¿tú crees que si me tiro desde aquí al suelo, me muero? Me pregunto.

LA NANA: ¡Ay, señora marquesa!... ¿y si no se muere?

CAMILA: Es muy temprano por la mañana, y mi madre de pie, en camisón, mira al vacío desde la terraza. ¿Por qué se quiere morir mi madre?

LA NANA: Sabes qué, mamacita: tu mamá ni se mata ni no se mata.

CASANDRA: ¿Si me tiro desde aquí al suelo, me muero? Me pregunto. (Mirando a Camila a los ojos, insistente) ¿Me muero, me muero?

CAMILA: Me siento mal, mamá.

CASANDRA: Si te sientes mal y estoy en el trabajo, no me llames.

CAMILA: Me siento mal, mamá.

CASANDRA: Si te sientes mal y me ves dormida, no me despiertes.

CAMILA: Me siento mal, mamá.

CASANDRA: No me llames, no me hables, no me pidas, no te acerques, no existes. (Pausa). La dejo en sus manos, nana. ¡Ah, y ya no la cargues, nana, por favor! Camila ya no tiene cinco años.

LA NANA: Sí, señora marquesa, pierda cuidado. Ya nos vamos.

CAMILA: Estoy cansada. Me siento mal. (Camila se va debilitando a cada paso).

CAMILA: (A punto de desvanecerse) Mamá... me siento mal. (Pausa). Nana...

LA NANA: ¿Ya te va a dar la temblorina?

(Camila se desploma, cae al piso. Casandra la observa caer. La nana se acerca para levantarla).

LA NANA: ¿Quieres que te cargue, mi niña? (Tirada en el suelo, Camila extiende sus brazos hacia la nana. Ella la levanta en el aire).

CAMILA: Nana, te quiero.

(Oscuro).

Fin del primer acto

ACTO 2

CUCHILLOS DE ARENA

(Rugido del mar. La playa. Sobre la arena una silla de lona para tomar el sol. Casandra está recostada en la tumbona, trae un gran sombrero para el sol y lentes oscuros. La nana mira al mar sentada sobre una gran toalla desplegada en la arena. Camila juega cerca a hacer castillos de arena con su colección de cuchillos).

CASANDRA: Me estoy quedando ciega.

LA NANA: Dice que se está quedando ciega.

CAMILA: Se está quedando ciega.

CASANDRA: ¿Todavía no se va el sol?

LA NANA: En menos que canta el gallo y empieza a caer la tarde, señora marquesa.

CASANDRA: Nana, avísame cuando el sol se esconda.

LA NANA: Sí, señora marquesa.

(Cambio de luz. Cesa el sonido del mar. Camila camina hacia Casandra con un cuchillo en la mano. Hace un ademán violento en el aire, como si quisiera clavarle el cuchillo a su madre en el vientre. Casandra recibe la hoja del cuchillo en su cuerpo, gime. Camila saca el cuchillo del cuerpo de Casandra, le da el arma a la nana. Ella limpia la sangre con un trapo y guarda el cuchillo en su delantal. Cambio de luz. Atardecer. Vuelve el sonido de las olas marinas).

CAMILA: ¿Sigue dormida la marquesa?

LA NANA: Así es, mi niña.

CAMILA: ¿No la vas a despertar para ver el atardecer?

LA NANA: ¡Ay, mamacita, cómo crees! A la marquesa no se la puede molestar cuando está dormida. Además qué la hace si ya ni ve nada. Si se despierta le digo que es la tarde y no pasa nada... ¡no pasa nada con nada!

CAMILA: Nana, ¿por qué levantas el teléfono cuando me llaman?

LA NANA: No soy yo, mamacita.

CAMILA: No digas mentiras, nana, la otra vez te caché.

LA NANA: Órdenes de la marquesa, niña mía. No te enojas conmigo, mamacita, ya sabes que yo soy la primera que tiene ganas de verte de blanco si Dios me presta vida.

CAMILA: Estoy enamorada, nana.

LA NANA: Ajá.

CAMILA: ¡De veras, nana, estoy muy ilusionada!

LA NANA: No me digas, niña, que del doctor ese...

CAMILA: Se llama Dionisio, nana.

LA NANA: ¡Ay, mamacita, no me gusta nada, para ti no!

CAMILA: ¿Por qué, nana?

LA NANA: ¡Ay, no sé... es chocante!

CASANDRA: (Desde su sueño). Realmente es muy poca cosa para ti.

LA NANA: Y tiene muy feo modo en el teléfono.

CAMILA: Pero a mi me gusta...

LA NANA: Aunque sea casado.

CASANDRA: (Desde su sueño). Y tengas la edad de sus hijas.

CAMILA: Es que es un doctor muy guapo, nana. Además sabe francés y es muy inteligente!

LA NANA: No pos eso sí. Pa' que te digo que sí si no.

CASANDRA: (Desde su sueño) Mi hija sufre de desvanecimientos constantes, doctor. No sé que sea si come bien, duerme bien, viste bien... ¡vive bien! Por favor, doctor, dígame qué podemos hacer por ella... Camila es muy frágil. Así que ya sabe, doctor, cualquier cosa avísame; ya sabe, doctor: la dejo en sus manos.

LA NANA: ¿Y ese doctorcito desde cuándo te da consulta cada tres días? (Susurra para sí misma): ...las malas voluntades.

CAMILA: Me está curando de mis desvanecimientos.

LA NANA: ¡No pos sí, tu temblorina! ¿Y por eso vas a verlo a cada rato?

CAMILA: Él me protege, nana, es buena persona... tiene mucha experiencia. Con él sí puedo hablar, nana. ¡Podemos hablar en francés!

LA NANA: Ni te creas, mamacita, no te creas todo lo que te dicen.

CAMILA: Hablamos de todo: literatura, arte, filosofía... de todo. Sabe mucho.

LA NANA: No pos eso sí, por algo es veinte años mayor que tú.

CAMILA: A mi no me importa la diferencia de edad.

LA NANA: Se ve que te revisó bien tus signos vitales.

CAMILA: La primera vez que lo hicimos fue en su consultorio.

LA NANA: ¿Tu primera vez o la primera vez?

CAMILA: Pues las dos cosas, nana.

LA NANA: ¡No pos, qué buen doctor ese, muy profesional!

CAMILA: Se acercó suavemente y me besó en la boca. Luego me levantó la falda, me bajó los calzones, me acarició suavemente. Metió su lengua en mi boca, me apretó los pechos, me abrió la blusa... sonó el teléfono y muy caballerosamente hizo una pausa, contestó el teléfono...

CASANDRA: (Desde su sueño). Doctor: la dejo en sus manos.

CAMILA: ...Y luego, le ordenó a su secretaria que no le interrumpieran, que no le pasaran ni una sola llamada. Yo estaba nerviosa, tenía miedo, pero al mismo tiempo me sentía importante. Me cargó en sus brazos y me recostó sobre el sillón de su consultorio. Desabotonó su bata blanca. Se abrió la bragueta del pantalón, no tuvo que preguntarme si era virgen o no, él lo sabía todo por eso fue tan considerado conmigo, tan gentil, tan decente. Mi doctor. Durante tres años fui su paciente predilecta. Las fotografías de su esposa y sus hijos estaban sobre su escritorio y mi cuerpo desnudo sobre su sillón. Se ocupó de mí el doctor, ¡por fin alguien se ocupó de mí! Se ocupó de mi cuerpo en todo sentido: me regalaba mis pastillas para la presión, me revisaba los latidos del corazón con su estetoscopio impecable, me recetó píldoras anticonceptivas y pastillas para dormir para que me durmiera temprano y no me fatigara en la noche saliendo con mis amiguitos de la universidad, me enseñó el arte de la mentira, me introdujo en los moteles baratos de la carretera a Cuernavaca, me hacía el amor y yo sentía que por fin tenía un padre que se ocupaba de mí a cambio de mi cuerpo virginal. Fue él único durante tres años... hasta que...

LA NANA: ¡Ay, mi niña, dónde quedó tu casta de marquesa! ¡Ay qué ganas de verte de blanco!

CAMILA: Hasta que me cansé de ver la fotografía de su mujer en la mesa del escritorio mientras yo le abría la bragueta para mamarle el pene y tragarme su semen en la cara de la fotografía de su honorable esposa.

LA NANA: ¡Ay, mamacita, qué ganas de verte de blanco algún día lástima que...!

CAMILA: ¿Lástima que qué?

LA NANA: Que nadie te merezca.

CAMILA: Ya no tengo veinte años, nana.

LA NANA: Ya lo sé, mamacita.

CAMILA: Tengo cuarenta años y no entiendo cómo vivir en el mundo.

LA NANA: Es que el mundo no te merece, mamacita.

CAMILA: ¿Ya despertó la marquesa, nana?

LA NANA: ¡Híjoles, ya hasta se fue a caminar al faro y vino de regresó!

CAMILA: Odio mi cuerpo de mujer, nana.

LA NANA: ¡Ay, mi niña... mi niña en cuerpo de mujer de cuarenta años!

CAMILA: Nana, ¿verdad que tú siempre me vas a querer pase lo que pase?

LA NANA: Pase lo que pase, mamacita.

CAMILA: Nana, ¿verdad que tú sí sabes guardar secretos?

LA NANA: Sólo los tuyos, niña mía.

CAMILA: Nana, ¿verdad que tu vida soy yo?

LA NANA: ¡Ay, mamacita, cómo no si yo sacrifiqué mi vida por la tuya! Es tu vida la que importa, niña mía, acuérdate siempre, mamacita, que tu nana está para servirte.

CAMILA: Nana, ¿verdad que tú siempre me vas a dar la razón?

LA NANA: Siempre, siempre.

CAMILA: Nana, ¿verdad que el mundo es un lugar feo para vivir?

LA NANA: El mundo no te merece, mamacita.

CAMILA: Nana, ¿verdad que soy muy bonita?

LA NANA: La más bonita.

CAMILA: ¿Más que mi mamá?

LA NANA: ¡Faltaba más!

CAMILA: Nana, ¿verdad que tú nunca me vas a abandonar?

LA NANA: ¡Nunca, nunca, mamacita!

CAMILA: Nana... me siento mareada.

LA NANA: Ven, niña, recuéstate en mis piernas. ¡Ay, Dios santo, pero si estás blanca como las nubes! ¿Qué tienes, mi niña?

CAMILA: Tengo veintidós años, nana, ¿ya no te acuerdas?

LA NANA: Qué tienes, mi niña, qué tienes que se te van los ojos en blanco?

CAMILA: (Débilmente). Nana, ayer... aborté del doctor.

(La nana le levanta el vestido a Camila como si fuera una niña que se hizo pipí en los calzones. Saca de debajo de su ropa un cuchillo ensangrentado. Lo mira con compasión. Lo limpia en silencio. Aparece la marquesa).

CASANDRA: ¿Qué pasa nana?

LA NANA: Nada, señora, nada.

CASANDRA: ¿Qué tiene Camila?

LA NANA: La niña duerme. Anda muy fatigada por sus exámenes de la universidad. Tengo mucha apuración por ella.

CASANDRA: Cuando despierte Camila, recuérdale que mañana tenemos fiesta en el casino español, es el aniversario de bodas del doctor Dionisio Rius del Conde y estamos invitadas.

LA NANA: Sí, señora marquesa, yo le digo.

(Casandra desaparece. Cambio de luz. La Nana levanta el cuchillo en lo alto como si oficiara un sacrificio).

LA NANA: ¡Llegó tu hora, mi niña! ¡Llegó tu hora!

(Oscuro).

CASTILLO DE MIRAMAR

(Casandra casi completamente ciega de pie, en una terraza frente al mar).

CASANDRA: Conozco un sitio medio oscuro, lleno de noche... siempre llueve, adentro o afuera siempre la lluvia. ¿Por qué no creciste, hija mía? Un problema genético tal vez. Camila habla muy raro para ser una mujer, para ser una persona mayor habla como una niña. Tiene otra estructura de nervios. Siempre una respuesta infantil en sus labios. ¿Cuándo dejó de pasar el tiempo en su

cuerpo? ¿Cómo detener el tiempo en mi cuerpo? Hemos permanecido aisladas cinco años en mi Castillo de Miramar, no nos mezclamos con la gente, no nos interesa. Alonso habla poco, yo menos. Por mi segundo marido he sacrificado todo... hasta a mi hija. Ahora heme aquí, casi completamente ciega, tratando de secuestrar lo que quede del mar para mis ojos. Me calma el sonido del oleaje. Me abismo en la tersura del ocio legado para los privilegiados como nosotros. De Alonso se encarga la servidumbre, de Camila su nana, de mí me encargo yo misma. Soy la carga más pesada que tengo que soportar. ¿De dónde proviene esa tristeza que nunca logra abandonarme? La simpleza de la vida diaria no aligera en nada el peso que yace sobre mi corazón. Me estoy volviendo loca. Puedo ver en las sombras como un fatídico presentimiento mi propia muerte. Seré asesinated a sangre fría por mi propia sangre. Yo, la madre, la dadora de vida sucumbiré en las tinieblas del odio soterrado de mi hija. Que sea la voluntad divina, que se cubran de oscuridad mis ojos y la noche eterna me libere del terror que cada día se acerca más a mí, sigiloso, caminado de puntitas por mi espalda.

(Aparece la nana. Lleva una tetera en la mano).

LA NANA: Su té de tila señora, marquesa.

CASANDRA: Gracias, nana. (Da un sorbo pausado). ¿Y Camila?

LA NANA: Posa desnuda en el estudio del señor Alonso.

CASANDRA: Ojos que no ven...

LA NANA: ¿Se le ofrece algo más a la señora marquesa?

(La nana saca un cuchillo de su delantal, lo afila suavemente).

CASANDRA: ¿Qué es ese ruido, nana?

LA NANA: El mar, las olas.

CASANDRA: No, me refiero a ese rechinado.

LA NANA: Tal vez son sus nervios, señora marquesa.

CASANDRA: ¿Qué hora es, nana?

LA NANA: (Mirando al cielo). Casi las seis.

CASANDRA: ¿Qué hay para cenar?

LA NANA: Salmón ahumado.

CASANDRA: Dile a Camila que esta noche

cenará con nosotros.

LA NANA: Está bien, señora marquesa.

CASANDRA: Te puedes retirar.

LA NANA: Está bien, señora marquesa. Me retiro.

(La nana no se va. Cambio de luz).

LA ÚLTIMA CENA

(Sentadas a la mesa Casandra y Camila; hay un lugar vacante. La nana sirve la sopa).

LA NANA: ¿Te sirvo la sopa al ras, niña?

CAMILA: Sí, nana.

CASANDRA: ¿Qué hiciste hoy, Camila?

CAMILA: Posar desnuda para Alonso.

CASANDRA: Tu padastro.

LA NANA: Su marido.

CAMILA: Ya casi está lista la serie.

CASANDRA: Qué bien.

CAMILA: (Perversa). Apuntes del pubis de una virgen.

CASANDRA: ¿Qué obscenidad! ¿Dónde está Alonso?

CAMILA: Me pidió que te avisara que no va a poder cenar con nosotras; está agotado.

CASANDRA: Está bien.

(La nana se sienta en el lugar de Alonso; sus ademanes en la mesa contrastan con el refinamiento de Casandra).

LA NANA: (Sorbando la sopa). Está bien sabroso el caldito.

CASANDRA: (Sumisa, come con torpeza debido a su ceguera). Un poco caliente.

CAMILA: Alonso me pidió que lo acompañe en la noche al pueblo; ¿me das permiso, mamá?

CASANDRA: Sí, puedes ir.

CAMILA: ¿Y si no quiero ir?

CASANDRA: Es demasiado tarde para negarte a cualquier cosa.

LA NANA: Es demasiado tarde...

(Una tormenta irrumpe en el comedor de la terraza. Casandra horrorizada se levanta de la mesa y desaparece buscando refugio en la casa. Camila se paraliza y empieza a sollozar angustiada. La nana sigue tomando su sopa en santa paz).

CAMILA: ¡Es la lluvia, nana! ¡La lluvia! Nos va a matar.

(La nana se acerca a Camila. Toma su brazo y extiende la palma de su mano hacia el cielo).

LA NANA: Mira, sólo es agua, mamacita.

(Camila se va tranquilizando poco a poco).

CAMILA: Agua... agua... agua.

(Cambio de luz).

EL SUEÑO DEL AGUA

(Ámbito bizarro, como de pesadilla. La nana teje en silencio. Casandra y Camila duermen).

LA NANA: Qué frágil es el sueño que ellas duermen. Delicadas como dos rosas, una que florece y otra que se marchita. ¡Ay, señor, las cosas que hay que ver! Es mucho batallar. En esta casa todo es impecable, muy limpio, todo brilla, pero la alegría brilla por su ausencia. Y a callar Refugio, a callar se ha dicho. Los gemidos empezaron cuando la niña Camila se hacía mujercita. La marquesa siempre como ida, iba y venía de un lado al otro sin escuchar nada. Y todo brillante. Mi Camila, tan frágil la chiquilla, cayéndose dos y hasta tres veces al día con sus desmayos y la temblorina. Hasta que yo los ví aquella tarde mientras la marquesa servía el té a sus amigas de la embajada. El hombre ese salió del baño en silencio, muy acicalado, muy señorito él hombre ese... muy satisfecho. Yo me metí al baño luego luego y ahí estaba la criatura, con la cabeza metida en el escusado, vomitando. Su sueter de cachimir color rosa manchado. Su mirada llena de remordimientos me miraba. Yo me hice de la vista gorda.

CAMILA: ¡Nana, no le digas nada a mi mamá, porque me mata!

LA NANA: ¿Pues de qué tendría que acusarte, mi niña, si tú no hiciste nada malo? Puras mentiras pa' consolarla. El silencio ha cobijado este lugar de decencia todos estos años, calladitos todos, bien calladitos. Debajo de la alfombra se esconde la mugre. Habría que levantar esos tapetes y tallar con fuerza hasta que la porquería se vaya.

(Camila se incorpora del sueño).

LA NANA: ¡Ay, mamacita, qué bueno que

llegaste, ya estaba bien preocupada por ti!
 CAMILA: ¡Qué exagerada, nana, apenas son las nueve de la noche!

LA NANA: ¿Te parece temprano?

CAMILA: Bueno, ya estoy aquí, ¿no me vas a regañar ahorita, verdad?

LA NANA: Nomás me preocupo por ti...

CAMILA: Pues, no te preocupes tanto, ya estoy grandecita y me cuido sola.

LA NANA: La marquesa se ha sentido muy mal estos días.

CAMILA: ¿Será tanto té de manzanilla?

LA NANA: ¿Te tomaste tus pastillas pal desmayo, mamacita?

CAMILA: Sí, nana, me las tomé.

LA NANA: Qué bueno, niña, que bueno.

CAMILA: No necesitas preocuparte tanto por mí, nana; te lo agradezco de veras, pero no.

LA NANA: Antes de que se me pase, te llamó otra vez el muchacho ese de la otra vez, el tal Omar. ¡Qué feo modo tiene en el teléfono!

CAMILA: ¿A qué hora llamó?

LA NANA: Uy pus, hace como dos semanas, mamacita, no te enojos conmigo por favor, ya ves que me estoy poniendo vieja y las cosas se me olvidan.

CAMILA: ¿Dejó algún recado?

LA NANA: A ver, deja ver si me acuerdo... pus creo que no, mamacita.

CAMILA: ¿Estás segura, nana?

LA NANA: No, no dejé recado. (Pausa). ¡Ay no es cierto, me acabo de acordar!

CAMILA: ¿De qué?

LA NANA: Creo que te quería invitar a una fiesta o algo así, pero no te preocupes, ya pasó.

CAMILA: Bueno, ni modo.

LA NANA: Pero no te pongas así, mi niña; además, ése no me gusta para ti; no sé que tiene, pero no me gusta nada. Tú te mereces algo mejor, mamacita.

CAMILA: Sí claro, algo mejor.

(Camila se desvanece, cae al suelo. La Nana la observa caer, sigue tejiendo. Casandra abre los ojos).

CASANDRA: ¿Tu nana es tu mejor amiga?

CAMILA: No tanto. La verdad últimamente me estorba.

CASANDRA: ¿Cómo es eso?

CAMILA: Es celosa y posesiva. Todo le preocupa.

CASANDRA: ¿Qué pasó con tu colección de cuchillos?

CAMILA: Ha aumentado. Es preciosa mi colección.

CASANDRA: Y la marquesa ¿qué piensa de eso?

CAMILA: La marquesa tiene dosmil años de educación. Yo jamás sé qué piensa la marquesa.

CASANDRA: Pienso que eres la hija peor parida en la historia de la dinastía Miramar.

CAMILA: Y tú eres una mujer que se vuelve vieja a pesar de sí misma.

CASANDRA: Eres lo irremediable, la equivocación más grande de mi vida. Eres el cáncer en mi cuerpo, mi dolor de cabeza. Eres una puta preciosa que se revuelca con mi marido.

CAMILA: Tú me lo pediste.

CASANDRA: Yo nunca te he pedido nada; no seas idiota, Camila.

CAMILA: Te quedaste callada, no me protegiste nunca, no respondiste por mí, me metiste en el congelador de tu frialdad, me colocaste en la distancia años luz del calor de tu corazón.

CASANDRA: Yo no sé amar hija, no me culpes, no tienes derecho.

CAMILA: Perdóname, mamá...

CASANDRA: (La interrumpe). Marquesa.

CAMILA: Perdóname, marquesa.

CASANDRA: Te puedes retirar.

CAMILA: Me retiro.

CASANDRA: ...

CAMILA: Ésa es mi madre, la marquesa de cresta marina.

CASANDRA: Ésa es mi hija, un dolor interminable que tengo que soportar.

CAMILA: Te quiero... marquesa...

CASANDRA: Cierra tus ojos, Camila, y

regresa, respira profundo, respira, deja salir el aire de tus pulmones, respira y regresa Camila.

(Camila mete su mano entre su ropa y saca un cuchillo. Lo levanta en el aire, pero Casandra frena su impulso y le arrebató el arma).

CASANDRA: Tus cuchillos son de plástico, Camila.

(Camila se desvanece, cae al tiempo que una ola marina estalla en la playa. Oscuro).

CAÍDA LIBRE

(Casandra, Camila y la nana de pie en la terraza del Castillo de Miramar. Ven la llegada del atardecer).

CASANDRA: Camila, ¿cómo es el cielo en este momento?

CAMILA: Sepia.

CASANDRA: Camila, ¿de qué color es tu vestido?

CAMILA: Azul.

CASANDRA: Camila, ¿quién provocó el escándalo?

CAMILA: No sé.

CASANDRA: Nana, ¿si me tiro desde esta terraza, tú crees que me mato? Me pregunto.

LA NANA: Ay, señora, ¿y si no se mata?

CAMILA: ¿Por qué no te matas de una vez por todas, marquesa?

(La nana y Camila se alejan del lugar y dejan sola a la marquesa. Suena a lo lejos un timbre de teléfono).

CASANDRA: (Como si contestara la llamada) ¡¿Pero quién se lo dijo?! ¿Quién le dijo que Alonso se acuesta con la cocinera? ¿Pero qué son esos chismes? ¡Qué, qué, qué! ¡La vergüenza, el honor, mi honor! Qué pesadilla, qué horror, qué diran, qué diran de mí, qué diran de la marquesa.

(Casandra camina en dirección al abismo).

CASANDRA: Camila, no me quiero caer. ¿Me ayudas, hija? Nana, si me tiro de aquí, ¿me mato? Me pregunto.

LA NANA: Mátese pues, señora marquesa.

CAMILA: Mátate marquesa, mátate de una vez.

(Casandra se tira al vacío. Oscuro).

LA NANA

(Camila teje en silencio. La nana está acostada a su lado, en una cama agoniza).

LA NANA: Tengo sed, mamacita.

CAMILA: Ten agua.

LA NANA: Tengo frío, mi niña.

CAMILA: Yo te tapo.

LA NANA: Tengo sueño, Camilita.

CAMILA: Duerme, nana, duerme.

LA NANA: Tengo miedo de esta dolencia.

CAMILA: Yo te cuido, nana.

LA NANA: Tengo ganas de ir al baño.

CAMILA: Yo te ayudo, nana.

LA NANA: No andes con los pies al rais, mi niña.

CAMILA: Sí, nana, lo que tú digas.

LA NANA: ¡Ay, mamacita, qué ganas de verte de blanco, lástima!

CAMILA: Tengo cuarenta y nueve años, nana, no me interesa casarme.

LA NANA: Me preocupas, mi niña, no quiero dejarte sola.

CAMILA: Yo tampoco quiero que te vayas, nana.

LA NANA: Me duelen todos los huesos.

CAMILA: Toma tus pastillas para la dolencia.

LA NANA: Gracias, niña mía, gracias.

CAMILA: Gracias a ti, nana.

LA NANA: Tengo que irme ya, mamacita.

CAMILA: No, nana, quédate otro ratito, no te vayas todavía.

LA NANA: Tú no mataste a tu mamá. La marquesa se mató sola.

CAMILA: Ya lo sé, nana.

LA NANA: Tengo sed.

CAMILA: Toma tu agua, nana.

LA NANA: No tengas miedo, mamacita. No pasa nada con nada, acuérdate...

CAMILA: Nana...

LA NANA: ¿Qué tienes mi niña?

CAMILA: Nada.

LA NANA: ¿Qué te pasa, mamacita?

CAMILA: ¡Qué lástima que no pude estar más cerca de mi madre!

LA NANA: Capaz que te salvaste.

(Largo suspiro de la nana, último aliento. La nana muere. Camila le cierra los ojos en silencio. Como a un bebé la carga en sus brazos).

CAMILA: Me salvé, nana, me salvé.

(Oscuro final).



CALYPSO

A David Olguín

Hugo Alfredo Hinojosa

Hugo Alfredo Hinojosa, dramaturgo, narrador y ensayista, nacido en Baja California en 1977. Estudió Filosofía en la Universidad Autónoma de Baja California y Teatro en el Centro de Artes Escénicas del Noroeste y en Casa del Teatro. Premio Nacional de Dramaturgia joven *Gerardo Mancebo del Castillo* (2009). Es cofundador y director editorial de *Páramo Ediciones*. *Calypso* fue escrita en el año 2009.

Nature teaches beasts to know their friends,
William Shakespeare, Coriolanus (Act II, Scene I)

PERSONAJES

VIEJO

MUJER

HIJO UNO

HIJO DOS

EL DUEÑO

UN HOMBRE

UN ANCIANO

EL MENSAJERO

I

VIEJO: Mi nombre no importa y he olvidado mi edad. Algunos dicen que soy un viejo. No lo sé. No pierdo los días pensando en eso. Trabajé treinta años en el mismo lugar hasta que me despidieron. No dije nada, no pedí nada. Soy una roca enorme, resistente a los días y las noches. Una sola vez en la vida le rompí el hocico a uno que se atravesó en mi camino. Hago pocas cosas, nada o todo en un día cualquiera. La mayor parte del tiempo estoy en la calle, viendo a la gente caminar; aprendo sus movimientos, luego los imito por la noche mientras estoy desnudo en la regadera. Supe de ustedes y por eso estoy aquí. Vengo a pedirles un favor, no una limosna. Tengo garantías; sé que puedo servirles. Un hombre siempre debe tener algo que ofrecer hasta para deambular por las calles como un idiota, perdido entre el sudor de las banquetas y el ruido de las tardes. Jamás bebo durante la jornada y no deben preocuparse por la paga. No puedo seguir quieto en las bancas de los parques mientras me cae encima la mierda de los pájaros. ¿Saben lo que es el aburrimiento cuando el día y la noche no tienen horario? No creo que lo sepan. A mi edad, uno se llena de ocio muy temprano, mucho antes de morir.

II

UN HOMBRE: ¿A qué hora llegó?

VIEJO: Apenas iba a tocar la puerta.

UN HOMBRE: Pronto empezará la llovizna, luego una tormenta. No puedo creerlo.

Nunca llueve en estos días cuando el viento parece resquebrajarse por lo seco de las tardes.

VIEJO: No llueve.

UN HOMBRE: Se mojarán las calles, ahora llueve, se cargarán de lodo y la gente andará sin rumbo masticando las gotas de esa lluvia extraviada por la caída, siempre pasa. Nunca llueve. Hace viento, pero no llueve, no hay tempestades de este lado del mundo. Los días lo cambian todo y el aire nos mueve sin descanso, nosotros una tormenta. Pero no hay nada que esperar cuando la gente va perdiéndose entre las pisadas de los otros, sin levantar la mirada, viendo su reflejo pardo en el concreto. ¿No lo cree? ¿Apenas iba a tocar la puerta? ¿Para qué hacerlo? No lo conozco.

VIEJO: Tenía que buscarlo.

UN HOMBRE: ¿Eso es todo?

VIEJO: Eso es todo.

UN HOMBRE: ¿Eso es todo...? ¿No puede decir nada más? Al paso que vamos, lo mejor sería estar mudos y hablar con las manos, golpear a los demás, hacerlos cerrar el hocico, usted el mejor candidato, y obligarlos a escuchar cada una de nuestras palabras; pero no sabe hablar a señas y esa plática sería un fracaso. ¿Lo mordieron los perros?

VIEJO: Ni siquiera ladraron.

UN HOMBRE: Antes eran unos hijos de puta bien paridos. Ahora no hacen nada, se huelen el culo y meten la cola entre las patas cuando les grito. ¿Tiene sed?

VIEJO: Voy tarde.

UN HOMBRE: ... Voy tarde, voy tarde, voy tarde. ES DE IMBÉCILES llegar temprano a todo. No tiene sentido intentarlo, no tiene sentido vivir así. Cuando muera no podrá retrasarse ni un segundo, ¿para qué apresurarse hoy o mañana? Siempre se debe llegar tarde, los demás pueden esperar.

VIEJO: Tengo prisa.

UN HOMBRE: Si no puede hablar de otra cosa, lárguese. Pregunté si tenía sed, eso es lo que importa ahora.

VIEJO: Es mi primer encargo.

UN HOMBRE: ¿Su primer qué...? ¿Le gusta el whisky, viejo? Su primer encargo. ¿Eso dijo...? No venga a este lugar a hablar como cualquier mocoso que acaba

de descubrirse el miembro "es-mi-primer-encargo". No pasa nada, hombre. Vamos a platicar. ¿Tiene sed? ¿No tiene sed? Relájese. ¿Sabe lo que es la presión, viejo?

VIEJO: Entrégueme lo que sea y me largo.

UN HOMBRE: No es tan fácil. ¿Usted cree que vaya a seguir lloviendo? Me preocupa porque las avenidas se inundan y puede quedarse atrapado en alguna esquina cualquiera, sin escapatoria, sin salida. Pero eso ya lo dije y todo depende de usted.

VIEJO: No me importa.

UN HOMBRE: No sea mal educado, viejo. Mejor hablemos.

VIEJO: No vengo a platicar.

UN HOMBRE: ¡Qué hermoso día! Ésa era la mejor respuesta... no viene a platicar. Tómese un whisky. En este aburrido negocio de matar gente, o como quiera llamarlo, un mudo como usted no sirve de nada; hay que hablaryhablaryhablar, reventarse el hocico hablando... También para esto se necesita encanto. ¿Así se cogió a su primera mujer, viejo? Éste es un juego de bestias, tranquilas bestias, lentas bestias una ronda a la otra y ésa no lo imagina. Sea un Casanova e imagínese a una primerizaniña-de-familia de ésas que se vuelven las mejores putas en cuanto las desvisten, pero no hable con ella, no importa si dice amarlo. Conquistela, vístala despacio con una y otra mirada, se trata de ganar su confianza; luego haga su trabajo, pero al principio conozca a su presa. Nunca pierda la ventaja. Aquí está su pistola.

VIEJO: ¿Sólo tengo que apretar el gatillo?

UN HOMBRE: No me desprecie. Tiene que quitarle el seguro. Tómese su whisky... No se dispara sola, viejo. Deje enseñarle. Debe estar bien cargada. Ahora ya puede apretar el gatillo cuando quiera. Tómese-el-whisky.

VIEJO: Me voy.

UN HOMBRE: ¿No va a preguntarme nada más?

VIEJO: ¿En la frente?

UN HOMBRE: ¿En la frente?

VIEJO: ¿En el pecho?

UN HOMBRE: ¿En el pecho?

VIEJO: ¿Le disparo en el pecho o en la frente?

UN HOMBRE: Es usted un romántico. ¿Le

disparo en el pecho o en la frente?, ¿en el pecho?, ¿en la frente? ¿Dónde aprendió eso? ¿Se leyó alguna novela barata? Debí aprovechar su tiempo en otra cosa. Dijo que tiene garantías y eso es bueno; siempre se debe tener algo más que una puta palabra para respaldar los pasos que damos. Eso es lo único que se aprende con los años a no caminar en vano.

VIEJO: ¿Es todo?

UN HOMBRE: Hoy es el día de las lecciones, viejo. ¿Le dolió? Siempre debe estar listo para cualquier cosa en un negocio como éste. Cierre el hocico que le va arder con el whisky, tranquilo. No debe andar por la calle con una pistola como si fuera una carta sin destinatario. Cada bala tiene un nombre. CÁLLESE. Dispáreme. ¿No puede? Inténtelo, DISPÁREME. Tiene que quitarle el seguro, no lo olvide. ¿Quiere que le quite el pie del hocico? No lo entiendo, ¿QUÉ/QUÉ/QUÉ?, hace rato no decía ni una palabra y ahora no deja de gemir. ¿Lo estoy apretando? Vamos a sacarle estas balas que sobran, para que no esté muy pesada. ¿Un jueguito de ruleta? Nada es parejo. ¿Se da cuenta? Estamos viejos; no tenemos mucho que hacer... Voy a quitarle el pie del hocico, pero va a callarse. Soy quien tiene la pistola, no usted. ¿Le tiemblan las manos?—¿Le tiemblan las manos, viejo? ¿Está sintiendo la presión? Váyase a su casa, todavía puede largarse. ¿Está aburrido, viejo—pendejo? ¿Se aburre mucho, viejo—pendejo? ¿De qué puede aburrirse? Tiene el rostro limpio, las manos delicadas, todavía está de pie, puede mear y caminar de un lugar a otro sin problema. Váyase a su casa y olvídense de esto. Aún tiene varias opciones: la primera es que puedo meterle un tiro y nadie sabrá más de usted, ni sus hijos, ni nadie. La otra es sencilla, cuénteme sus penas, desahóguese y luego, ya que descansa, reviéntese la cabeza. No se preocupe, yo limpio todo, estoy acostumbrado. La última es que se largue. Nadie se lo va a reclamar, nadie dirá que tuvo miedo, y todos felices... Pero si sale de aquí con esa pistola, no podrá regresar hasta haberle tronado la cabeza a cualquier hijo de puta que le hayan encargado. Usted decida. Tome, límpiese la boca.

VIEJO: HÍNQUESE. HÍNQUESEHIJODESUTAMADRE.

UN HOMBRE: ¿Ahora me va a disparar? ¿Con qué me va a disparar? ¿Quiere que

me hincque? Hincarse —qué palabra tan rara. Apenas y podemos caminar, viejo. Vaya a limpiarse al baño para que no apeste, ya se orinó. Limpie el piso también; aquí están sus balas. Cuando se vaya cierre la puerta, no se preocupe por los perros; cúbrase, ya se desató la tormenta. Todavía puede largarse, recuérdelo; deje la pistola sobre la mesa si quiere. Sin llorar, viejo, sin llorar. Voy a darle de comer a los perros.

III

1

MUJER: ¿Te gusto? Tienes rato viéndome y los hombres que me ven así es porque me desean. Pocos dicen lo contrario. Me devoras en silencio y cuando volteo desvías la mirada. ¿Te da pena mirarme? Jamás me burlaría de un buen amigo. ¿Quieres ser mi amigo? Una mujer como yo necesita de un buen hombre a su lado para no estar triste. ¿Quieres? No muerdo, cariño.

VIEJO: No busco compañía.

MUJER: Aunque no la busques, te doy buen precio. Que no te interese no quiere decir que estés ciego. Si te gusto, dímelo. Me fascina cuando me lo dicen. ¿Crees que soy bonita? Serías el primero al que no le gusto ni siquiera para invitarme nada. ¿Te digo cómo invitarme un trago?

VIEJO: Que se lo inviten otros.

MUJER: Un trago es sencillamente un trago. Invitármelo no te hace ni más rico ni más pobre, cariño. Si me compras algo de beber, dejo de molestarte. ¿Cómo te llamas? ¿Te comieron la lengua los ratones? ¿Cómo dices que te llamas? Dime cómo te llamas. Vamos, dime...

VIEJO: Lo olvidé.

MUJER: Todos tenemos un nombre, o distintos nombres, la verdad no importa.

VIEJO: No todos.

MUJER: No te estoy cobrando por hablar.

VIEJO: Quiero estar solo.

MUJER: Lo estás. Por eso no dejas de verme. ¿Cuánto quieres pagar? Tú pon el precio. Si quieres dime qué deseas y te dejo poner el precio.

VIEJO: Espero a un amigo.

MUJER: Si no te gusta que te molesten, no vengas a estos lugares.

VIEJO: Puedo ir a donde yo quiera.

MUJER: Nadie dice lo contrario. No te enojas. ¿No te gustó que te la agarrara? Tengo manos muy delicadas, siempre me lo dicen, soy la mejor. Ya no esperes a nadie. Te vas a volver loco... Más bien te estoy volviendo loco y lo sabes. Hago lo que quieras, pídemelo. Es cosa de no tener miedo, ya estás grandecito como para temerle a una mujer como yo. ¿Te gusta? Te pregunté si te gusta —así te gusta. No seas malo conmigo, anda, dímelo, no me hagas sentir mal... ¿Me quieres dar un beso?

VIEJO: Quiero estar solo... ¿Cuánto?

MUJER: ¿Qué?

VIEJO: ¿Cuánto cobra?

MUJER: Tengo sed.

VIEJO: ¿Cuánto?

MUJER: ¿Cuánto cobro? Qué rápido cambias de opinión. Tienes-una-carade-la-mierda, cariño. ¿Qué te pasó? ¿Te corrieron del trabajo? ¿Te dejó tu mujer? No te enojas. ¿C-u-á-n-t-o? ¿Quieres saber cuánto? Primero invítame un trago. Luego pagas la s-a-l-i-d-a, me das a mí el dinero, claro... me levanto despacio, me tomas de la mano como si fueras mi hombre a todas horas, y vas detrás de mí, callado, sonriendo y feliz de estar conmigo. Soy tu mujer a estas horas, amor.

2

MUJER: Siempre me ha gustado el ruido que hace esta puerta. Me entretiene escucharla la mejor música. Aquí todo está viejo como tú, cariño... No vayas a brincar en ese colchón como un salvaje porque te rompes el hocico, y de eso no me hago responsable. ¿Me quito la ropa? ¿O tú quieres quitármela...? Luego hablamos de dinero. O hablamos ahora, es igual. Hablamos mañana, si quieres.

VIEJO: Desde aquí se ve la calle.

MUJER: A quién le importa.

VIEJO: ¿Tiene prisa?

MUJER: Tutéame. Si tienes para pagar no hay problema. ¿Me desnudas tú? Si quieres que te espere, el tiempo cuesta. Es lo más caro, ¿no se te hace?

VIEJO: ¿Alguna vez ha contado cuántos entran y salen de la cantina?

MUJER: Por platicar cobro lo mismo. Y no

me interesa saberlo. Nunca has estado con una puta, ¿verdad?

VIEJO: ¿Con una puta?

MUJER: Soy tu puta y tú mi adorado cliente.

VIEJO: ¿Cómo se llama?

MUJER: ¿Cómo quieres que me llame? (Todas te van a decir lo mismo). Si pagas, escoges. Quedamos en setecientos.

VIEJO: Platíqueme cualquier cosa.

MUJER: Si no tienes ganas me espero.

VIEJO: He contado como a veinte.

MUJER: Veinte o cincuenta... Toda la noche entra y sale gente de donde quiera; créeme, cariño, toda la noche la gente se coge por las calles como perros y a nadie le interesa, los pierdes entre lo oscuro de los callejones y nadie va a molestarse en buscar a unos amantes llenos de peste, de sudor, de esa miseria barata y rancia que se te desprende del cuero luego de coger. Tengo las piernas abiertas, ¿quieres seguir platicando o prefieres que te la mame?

VIEJO: ¿Cuántos entran?

MUJER: Eran mil. Me equivoqué. Si no quieres coger no hay problema; págame y nos largamos.

VIEJO: ¿Cómo se llama?

MUJER: Ya te lo dije. Cógeme, grítame, pégame si quieres; pero no tengo ganas de discutir; vamos, tampoco tengo ganas de hablar, para eso mejor búscate a otra. Ahora son mil quinientos y si tienes para pagar, págame; si no, hasta aquí llegamos. No desperdicies este delicado culo que otros desean y que tú deseas. ¿Ya te la viste? Si te tardas más serán dos mil. ¿Quieres tardarte? Mejor cierra las cortinas y acuéstate a mi lado. Si te esperas... si te tardas... quizá me marche y no vuelvas a encontrarme. ¿Qué dices, amor? Cierra las cortinas, se hace temprano. Ríete.

IV

EL DUEÑO: Estoy harto de ese olor a cigarro, me pone de mal humor cuando debería de sonreír y estar acostumbrado a la niebla de quienes fuman. A todo el mundo parece gustarle el aliento a mierda que les queda luego de fumarse dos o tres cigarrillos. Pero no hay por qué deprimirse, éste es un

buen paraíso perdido lleno de amigos para todos. Es bueno eso de tomar un poco de café a estas horas. No se detenga. Desde hace rato lo veo y no sé qué tipo de jugador es el que pide un café y no juega. No deja de maravillarme, pero me desconcierta. Usted sólo piensa y calla, nada malo, claro, pero eso le llena a uno la cabeza de malos pensamientos. Pensar y pensar demasiado no lo lleva a uno a nada bueno, mi madre lo decía. Aquí nadie viene a perder su tiempo con eso... ¿Se ha dado cuenta? Le invito una cerveza, cortesía de la casa. Digamos que está de suerte.

VIEJO: Sólo vengo a tomarme un café.

EL DUEÑO: Si el hombre no quiere, está bien. ¿Una partida? Juguemos aquí para que no vaya a las mesas con esos vividores... Quite esa cara, hombre. Todo es felicidad. ¿Una partida?

VIEJO: No vengo a jugar.

EL DUEÑO: Ya no piense. Le hace daño. Cartas y otro café, ¿le parece?

VIEJO: Gracias, vine a tomarme un café.

EL DUEÑO: Uno nunca puede saber cuándo se encontrará con un buen jugador. ¿Una partida libre de apuesta? Nada que ganar y nada que perder. ¿Qué tal su café, no es el mejor? Si no le gusta no diga nada, no me lastime de esa manera. ¿Un juego por lo menos?, no me desaire.

VIEJO: No sé jugar.

EL DUEÑO: Yo tampoco.

VIEJO: Reparta de arriba; nada más de arriba en esta jugada. ¿Así se dice?

EL DUEÑO: Se dice como usted quiera. Tiene cara de hombre de negocios.

VIEJO: Todos somos hombres de negocios.

EL DUEÑO: Le cambio el café por una cerveza.

VIEJO: Otra carta.

EL DUEÑO: Aquí me quedo. La casa pide cuentas. ¿Cuánto tiene?

VIEJO: Dieciocho.

EL DUEÑO: Veo y digo veintidós. La casa gana. Así son las cosas. ¿Otro?

VIEJO: Otro.

EL DUEÑO: Que baraje el invitado. También puede jugar en las mesas.

VIEJO: No me gusta perder.

EL DUEÑO: Aquí no pierde.

VIEJO: Parta.

EL DUEÑO: No viene a jugar.

VIEJO: Puedo ir a donde quiera.

EL DUEÑO: Eso no está en duda. Una carta más. Éste es el mejor sitio para matar el aburrimiento.

VIEJO: Tal vez.

EL DUEÑO: Veintiuno.

VIEJO: Veintidós.

EL DUEÑO: La casa gana. Si no está acostumbrado a jugar no va a ganarme. ¿Tenso? Se puede remediar; váyase con una puta y olvide sus problemas. Se la invito. Es lo mejor que puedo hacer por un amigo.

VIEJO: Ya fui —ya vine.

EL DUEÑO: Un consejo, entonces, dos consejos, uno, vaya y humille a su mujer, siempre es bueno hacerlo; luego llámela como se llama a los perros y cójasela. Así hacen algunos.

VIEJO: ¿Me la cojo muerta?

EL DUEÑO: Usted perdona... Me toca dar... A veces pienso en que la mejor manera de terminar con este aburrimiento es dándose un tiro, ¿no cree? Es la mejor muerte que la vida nos puede dar. Morir de viejos o morir como miserables atados a una camilla... nadie debería pasar por eso, por la peste pegada a los huesos, por la sed dentro hasta el fondo de los recuerdos. ¿Murió triste?

VIEJO: Murió.

EL DUEÑO: ¿Carta? Veo las tuyas.

VIEJO: Trece.

EL DUEÑO: Diecisiete. No tiene suerte el día de hoy.

VIEJO: La suerte no importa.

EL DUEÑO: Importa. No puede perder el juego, una partida sí. Grábeselo. ¿Qué hace en este lugar? Le aseguro que no llegó al azar. La suerte lo trajo hasta aquí. Una partida más. Cambie su suerte. ¿Por qué esa cara? ¿De dónde viene?

VIEJO: De hacer un trato.

EL DUEÑO: ¿Negocios?

VIEJO: ¿Cuánto vale todo esto?

EL DUEÑO: ¿Esto?

VIEJO: ¿Cuánto vale?

EL DUEÑO: ¿Este lugar...? Nunca lo he pensado.

VIEJO: ¿Y su vida?

EL DUEÑO: ¿Que cuánto vale mi vida?

VIEJO: Sí.

EL DUEÑO: No mucho. Lo mismo que la de un pordiosero en la calle. No lo pienso, no importa. Me gusta jugar y beber, ver la cara de mis clientes cuando se vuelven miserables. ¿Quién piensa en morir? Hay días en los que guardo silencio, me veo desnudo frente al espejo, me agarro la verga y la muevo de un lado a otro, no se puede lograr muerte más cruel que ésa, se nos va la vida con ese trozo de carne. Soy un hombre como muchos, me vuelvo un anciano y pierdo el cabello justo como los animales. ¿Sabe quién soy? Qué pregunta tan idiota... Saber quién es uno... PARA QUÉ. Hay hombres que pierden todo intentando averiguarlo; somos hombres (miserable nombre) salidos del hediondo agujero de alguna puta. Ésa es una verdad. No me preocupa. Alguien (y se lo digo yo) en algún momento vendrá por mí. Cuando eso ocurra le tomaré la mano y le pediré que no me mate, aunque no tenga caso decir nada. Me dará risa, no lo puedo negar. No pienso que valga la pena suplicar por seguir vivo, pero debo intentarlo, soy un negociante. Pediré por mi vida. Me arrodillaré. Y antes de que me asesinen nos pondremos a rezar (mi verdugo y yo) juntos y luego terminará el juego.

VIEJO: ¿Nada más?

EL DUEÑO: Nada más. A como veo las cosas, hay que arruinarle la vida a un jovencito... de éstos que necesitan la vida para amar. Es muy divertido verlos rogar; o a cualquier idiota de los que juegan en las mesas. No importa. ¿Viene a matarme? Si viene a eso, aquí estoy. Sonría y hágalo. Ya estamos viejos como para perder el tiempo. Ahora el único que debe temer es Dios, ese pobre perro va de culo en culo oliéndonos para ver quién tiene fe todavía. Sonría, ¿otro juego?

VIEJO: Vengo a tomar un café.

EL DUEÑO: Parta —nadie pierde.

V

EL MENSAJERO: Ya no hay taxis a esta hora... ¿No me escuchó?

VIEJO: No estoy esperando nada.

EL MENSAJERO: Yo lo estoy esperando a usted. ¿No me recuerda? Ya nos conocíamos.

VIEJO: Yo no lo conozco.

EL MENSAJERO: Se le está acabando el tiempo.

VIEJO: ¿El tiempo?

EL MENSAJERO: Tiene que cumplir.

VIEJO: ¿Con qué debo cumplir?

EL MENSAJERO: ¿Qué clase de imbécil es? No me gusta andar recordándole a la gente sus deberes. No me agrada ir de un lugar a otro sólo porque a los demás les apasiona perder los días como si fueran escupitajos, luego reseco sobre las banquetas. ¿Qué tan difícil es quitar una vida, viejo, matar a un malparido? Haga su trabajo. Recuerdo cómo llegó diciendo "mi nombre no importa y he olvidado mi edad", ¿qué fue eso, viejo? ¿Una carta de presentación? Estúpidas palabras de un abuelo miserable que lleva los pantalones orinados, amarillentos y llenos de mierda. Soy un cobrador que recoge las garantías, viejo. Sólo porque soy el mejor aguanto que mis clientes mientan, que retrasan los pagos y la vida. Pero todo tiene un límite (tan clásico). Estoy sentado esperándolo afuera de cada lugar que visita, y sueño con escuchar algún tiro, luego el aroma de la pólvora, pero me deprime la espera y quiero acabar con su tarea. Me rasco la cabeza, me trueno los dedos, me aprieto el miembro por encima del pantalón para no orinarme mientras lo espero, fumo, callo. Mi trabajo es sencillo, pero usted lo vuelve insoportable. ¿Entiende? Sólo cobro. Llevo y traigo recados. Soy una empresa de oferta y demanda. Usted puede ir a donde guste, es verdad, pero no me haga perder el tiempo. Ya no.

VIEJO: Voy a hacerlo cuando yo quiera.

EL MENSAJERO: ¿Cuando usted quiera? Tengo tantos días siguiéndolo que empiezo a aburrirme de ver cómo se limpia la cara cuando abre los ojos por la mañana y cómo se sienta viendo a la pared igual que un austista. Horas ahí. Nadie lo llama. Tiene fotos de sus hijos en las paredes. Pero ellos no están. ¿Dónde están? Habrá que buscarlos. No acabe con mi paciencia, éste fue un aviso de cortesía.

VIEJO: Lo voy a hacer cuando me dé la gana.

EL MENSAJERO: Cuando usted quiera.

VI

HIJO UNO: ¿A qué te dedicas ahora?

VIEJO: Duermo —despierto, me visto— voy al parque. Cuando cae la noche me pierdo entre los árboles para ver cómo se cogen los amantes. A veces espero a que amanezca hasta que la brisa bañe las calles, o simplemente me quedo sentado aquí, viendo cómo nacen los días y las noches.

HIJO UNO: Tú no hablabas así.

VIEJO: Hablo como quiero hablar —cuando quiero hablar. Tomo un café de vez en cuando y lo orino horas más tarde. Me limpió los dedos de los pies; me jalo el cuero del rostro para rasurarme y me corto como lo hace un niño. ¿Eso querías saber?

HIJO UNO: Podrías trabajar. No puedes estar sólo perdiendo el tiempo. Es pecado.

VIEJO: Ya trabajé. No pierdo el tiempo, veo los maratones, eso no es perder el tiempo. Los maratonistas corren, vagan —se miran y se escupen. Pueden pisar la mierda y seguir su rumbo por horas con la mirada perdida, pensando en el fin; algunos nunca terminan la carrera y dan lástima, pero todos les aplauden. Yo les aplaudo. ¿Pecado? ¿Para qué salir a la calle? Aquí está lo que necesito. Si viniste a evangelizar, lárgate. ¿Ves cómo corren?

HIJO UNO: ¿Cuándo vas a ir al templo?

VIEJO: No tengo nada que hacer en un templo.

HIJO UNO: Puedes hacer lo mismo que hace toda la gente, estar en paz y descansar.

VIEJO: Deberías correr un maratón. Estoy descansando ahora.

HIJO UNO: Vengo a invitarte a la fiesta de los niños. Me pidieron que viniera a verte.

VIEJO: ¿Ellos? ¿Fiesta de qué? No tengo dinero.

HIJO UNO: No vengo a pedirte nada; los vamos a bautizar.

VIEJO: Ya estaban bautizados.

HIJO UNO: No mepecemos.

VIEJO: ¿Tu mujer quiere que vaya?

HIJO UNO: No tiene por qué decir nada. Los niños quieren verte y eso es lo que importa.

VIEJO: Tengo cosas que hacer.

HIJO UNO: Dices que no haces nada en todo el día. ¿En qué estás ocupado? Hace tiempo que no ves a tus nietos. ¿Por qué no fuiste al servicio de mi mamá?

VIEJO: ¿Te alcanza con esto para comprarles un regalo?

HIJO UNO: No.

VIEJO: ¿No?

HIJO UNO: Tienes que ir. Guarda tu dinero, no lo necesito. Te pregunté algo.

VIEJO: No tengo nada que hacer en un templo lleno de idiotas. No fui porque no me dio la gana.

HIJO UNO: Son tus nietos.

VIEJO: Eso no cambia las cosas.

HIJO UNO: Tampoco fue mi hermano.

VIEJO: Yo no tenía por qué ir. Tu hermano es otra cosa. Si no fue, no es mi problema, no ando cuidándolo. Fíjate cómo corren. ¿Te das cuenta?

HIJO UNO: Era tu mujer.

VIEJO: Estoy ocupado.

HIJO UNO: La fiesta es el domingo, a las dos de la tarde.

VIEJO: ¿Ves cómo se escupen?

HIJO UNO: Allá te espero.

VIEJO: Voy a estar ocupado.

HIJO UNO: ¿Haciendo qué?

VIEJO: Voy a estar ocupado.

HIJO UNO: ¿Eso les digo?

VIEJO: No importa lo que les digas. Después, cuando los vea, les cuento cualquier cosa.

HIJO UNO: Allá te espero.

VIEJO: Hazme un favor. ¿Viste cómo los amonestaron?

HIJO UNO: ¿Qué necesitas?

VIEJO: Quiero que le preguntes a Dios cuánto me queda de vida.

HIJO UNO: Si tanto te interesa, pregúntaselo tú. Déjate de juegos.

VIEJO: Tú eres el Pastor. ¿Quién mejor que tú?

HIJO UNO: No estoy de humor.

VIEJO: Yo tampoco.

HIJO UNO: Te espero el domingo.

VIEJO: Salúdame a tu mujer.

HIJO UNO: ¿Vas a ir?

VIEJO: Felicítame a los niños.

HIJO UNO: Vas a hacernos falta.

VIEJO: Cierra la puerta cuando salgas.

VII

VIEJO: ¿Por qué no se lo sacó como hacen otras?

HIJO DOS No tenía por qué hacerlo.

VIEJO: Van por el sexto.

HIJO DOS Si a mí no me importa, a nadie debe interesarle.

VIEJO: ¿Cuándo nace? ¿Ya le escogieron nombre?

HIJO DOS ¿Qué quieres?

VIEJO: Me fue a ver tu hermano.

HIJO DOS ¿Qué te pidió?

VIEJO: Van a bautizar a sus hijos. Quiero que me acompañes.

HIJO DOS No me ha invitado.

VIEJO: Yo te invito.

HIJO DOS Tengo que trabajar.

VIEJO: No te he dicho cuándo es.

HIJO DOS No puedo. Tengo que trabajar. Ya es tarde.

VIEJO: ¿Y tu mujer qué hace?

HIJO DOS Está dormida.

VIEJO: Di que no puedes trabajar ese día. Yo te pago lo que vayas a ganar.

HIJO DOS No puedo.

VIEJO: Tómate un trago conmigo.

HIJO DOS No deberías andar en la calle a estas horas.

VIEJO: ¿No estás cansado de vivir así?

HIJO DOS ¿Eso a qué viene?

VIEJO: ¿Por qué no la dejas y te largas? Yo te ayudo.

HIJO DOS ¿Nada más viniste a decir eso?

VIEJO: Tómate un trago conmigo. No me puedes decir que no.

HIJO DOS ¿A qué viniste?

VIEJO: Toma. Vengo el domingo y nos vamos juntos.

HIJO DOS Guarda tu dinero. ¿Te remuerde la conciencia? No te preocupes, no pasa nada. Ya es tarde para que andes en la calle. Antes no salías a estas horas.

VIEJO: Las cosas cambian. Vamos a tomar nos un trago.

HIJO DOS No tengo ganas de platicar.

VIEJO: ¿Un trago?

HIJO DOS Si no me ve mi mujer en la cama, se va a levantar.

VIEJO: Si cambias de opinión, me llamas.

HIJO DOS Buenas noches.

VIEJO: ¿Me llamas? ¿Y los niños cómo están?

HIJO DOS Bien.

VIEJO: Me llamas.

VIII

UN ANCIANO: Días como éstos me desesperan. Sale el sol —lo oculta una nube. Si al sol lo puede cubrir una nube hasta volverlo frío, ¿qué esperar? Estamos perdidos, o por lo menos yo estoy perdido. No sabría por qué avenidas huir si necesitara hacerlo. Me quedaría aquí, atado a esta banca, sin moverme, como un naufrago en medio del desierto. Los viejos servimos para muy pocas cosas, para sentarse y esperar en silencio a que llegue la muerte o los recuerdos, a los que sólo se puede humillar o reírse de ellos y presumirlos ante los otros, viendo qué hombre es más miserable. ¿Ve mis caderas? No se espante, no estoy loco. ¿Las ve? Uso pañales como algunos de mis nietos. Me orino, me lleno de excremento, a veces mi mujer me limpia, otros días me siento en la regadera y dejo que el agua se lleve todo. Todo el mundo me dice qué hacer. Todo el mundo me dice cómo hacer todo todos dicen todo. Ya se van las nubes. Ésos de allá son mis hijos, aquéllos mis nietos. Nada los puede distraer en este momento. ¿De qué se pueden preocupar? Juegan como idiotas detrás de ese balón. Los niños se emocionan viendo esa mierda girar sobre la tierra. Hasta el más estúpido sobre este mundo se emociona viendo eso. ¿Lo aburro? Se ve que usted es un buen hombre. Los viejos somos buenos hombres. ¿No lo cree? Ya no tenemos qué hacer; por eso no somos unos hijos de puta. Nos la pasamos tranquilos. Nos tomamos

una cerveza, platicamos con un extraño sin hablar de nada, como ahora. Esas pláticas son las mejores. ¿Tiene hijos?

VIEJO: Sí.

UN ANCIANO: ¿Una familia grande?

VIEJO: No.

UN ANCIANO: Muy inteligente. No sirve de nada sacarse el miembro para hacer que surjan familias por la tierra, qué mísera aventura la nuestra. Tuve cinco hijos, un hombre y cuatro mujeres. Quería más hombres que mujeres; nunca se cumplen los sueños del todo. ¿Creyente?

VIEJO: No.

UN ANCIANO: Yo tampoco. Eso de ir a la iglesia es una mala costumbre; cada semana la gente va y se da la mano mientras corre la misa, para luego salir y darse lástima los unos a los otros. Mire cómo se divierten. Son felices, o por lo menos eso parece. He pensado en internarme, creo que hay buenos asilos. No quiero estorbar. Nunca me gustó estorbar.

VIEJO: ¿Estorba?

UN ANCIANO: Igual que una piedra. Mire cómo las pisan los niños; pasan por encima de ellas, las patean, las escupen, qué más da.

VIEJO: ¿Le puedo hacer una pregunta?

UN ANCIANO: ¿Yo qué puedo decirle? Las que quiera, usted pregunte.

VIEJO: ¿Ésos son sus nietos?

UN ANCIANO: Sí.

VIEJO: ¿Los quiere?

UN ANCIANO: Lo justo.

VIEJO: ¿Por qué los quiere?

UN ANCIANO: Son parte de mi vida.

VIEJO: ¿Ellos lo quieren a usted?

UN ANCIANO: ¿A qué viene eso?

VIEJO: Soy un extraño que pregunta cualquier cosa.

UN ANCIANO: Podemos decir que mi familia me quiere.

VIEJO: ¿Quiere morirse?

UN ANCIANO: Le tenemos miedo a la muerte, pero nos vamos a morir, usted también. Me voy a morir, pero todavía no.

VIEJO: ¿Está seguro?

UN ANCIANO: No. Si me tengo que morir, qué más da.

VIEJO: ¿Vale la pena seguir vivo?

UN ANCIANO: Mírelos a ellos correr. ¿Cree que les importa si me muero? Tal vez me lloren. Luego me van a olvidar, o quizá uno de ellos me recuerde. Tampoco deseo vivir por ellos; ni por mis hijos, ni por mi mujer.

VIEJO: ¿Entonces?

UN ANCIANO: ¿Qué es lo que más le gusta?

VIEJO: Nada.

UN ANCIANO: ¿Nada? ¿Piénselo? No quiero dejar de sentir el sabor de la comida. Tampoco quiero olvidar el sentimiento que te queda luego de ir al baño y convertirme en un cerdo por unos minutos; también la mierda es importante en esta vida. No quiero dejar de frotarme los ojos para desprenderme las lagañas. Todavía deseo sentir cómo se cuele el sabor del licor entre mis dientes; no quiero olvidar los pechos de mi mujer, o de otra, es igual; el último chisguete de orines es el mejor. ¿No lo ha pensado? Hay gente a la que desprecio ese desprecio que siento por los otros me hace estar de pie frente al vacío y sonreír. La muerte comprende todo. Ella nos repudia, creo que le damos asco. ¿Y usted por qué no se muere?

VIEJO: Todavía no es hora.

UN ANCIANO: ¿No es hora?

VIEJO: No.

UN ANCIANO: ¿Tiene nietos?

VIEJO: Bastantes. ¿Me da su hora?

UN ANCIANO: Si ya están descansando es que son las tres. Fin del partido.

IX

EL MENSAJERO: Qué frío hace a esta hora. Cállese, no se canse, viejo. No diga nada. No fue difícil entrar hasta aquí. Lo he visto sentado tantas veces que me siento como en casa. Yo también me he quedado horas viendo las fotos de sus hijos. Es una agradable manía. Despierto temprano, no creo que lo sepa. Despierto y cumplo con mis deberes para estar en mi casa antes de la caída del sol. Pero usted no me deja en paz. Me tiene a su lado como una sombra que vaga —maldita, sin pisar tierra firme. Estoy cansado, viejo. No puedo seguirlo más. No es una bestia fuerte, no más que yo (por lo menos) y por eso no puede continuar arrastrándose a su lado. Me

cansé de esperar, viejo. Ya no soy su presa. Ahora somos como dos borregos salvajes que chocan de frente desprendiendo astillas de sus cuernos con cada enfrentamiento. Dejaré de ser su sombra, no quiero llevarlo más a cuestas, voy a llevarlo despacio al matadero, viejo, voy a guiarlo hasta el precipicio y despacio voy a dejarlo caer al vacío para que descanse. Para que usted me deje descansar.

VIEJO: No he podido...

EL MENSAJERO: ¿Y cuándo va a poder?

VIEJO: Pronto.

EL MENSAJERO: ¿Cuándo es pronto? ¿Cuánto cuesta para usted el tiempo perdido? ¿Le doy un precio? ¿Escojo?

VIEJO: Aquí traigo la pistola.

EL MENSAJERO: Y qué mierda me importa que traiga la pistola. Prefiere andar por las calles platicando con otros. No lo culpo, a la gente le gusta hablar con otra gente; es una puta manía inservible. ¿Para qué anda pidiendo consejos como idiota?

VIEJO: Eso no le importa.

EL MENSAJERO: Es verdad, pero me tiene que importar. Saque la pistola. ¿Tiene frío? ¿Se le entume el cuerpo con el frío? ¿Le gusta jugar?

VIEJO: Tengo cosas que hacer...

EL MENSAJERO: ...Ya casi terminamos. ¿Quién ganó en ese juego que estaba viendo? Tiene las manos frías.

VIEJO: Suélteme, hijo de su puta madre...

EL MENSAJERO: ...El dolor se quita... se olvida pronto, no se preocupe cierre los ojos y cállese. ¿Para qué tantas fotos, viejo? Mejor tírelas.

X

1

MUJER: ¿Cómo llegaste?

VIEJO: Pregunté por ti. Pregunté a todos los que encontraba en la calle.

MUJER: ¿Por qué estás aquí?

VIEJO: Tengo calor.

MUJER: Tienes fiebre.

VIEJO: Tengo sed.

MUJER: ¿Qué te pasó en la mano?

VIEJO: Nada.

MUJER: Déjame ver tu mano. No tengas miedo. Aquí estoy. No pasa nada. No digas nada. ¿Te duele? Con que estés aquí es suficiente para que te cuide. No pensé que fueras a regresar. Todos dicen que van a regresar, pero nadie cumple su palabra. Estás aquí. ¿Quieres descansar? Vamos a mi cama.

2

MUJER: Descansa.

VIEJO: Quiero quedarme aquí.

MUJER: Quédate.

VIEJO: Quiero dormir contigo.

MUJER: Duerme.

VIEJO: Quédate conmigo.

MUJER: Tengo que salir.

VIEJO: No tienes que hacerlo.

MUJER: ¿Qué te pasó?

VIEJO: Quiero que seas mi mujer.

MUJER: No basta con eso.

VIEJO: Puedo pagarte.

MUJER: ¿Y después?

VIEJO: Puedo pagarte para que estés conmigo, nada más conmigo.

MUJER: ¿No tienes a nadie que te cuide?

VIEJO: ¿Cuánto vas a cobrarme?

MUJER: ¿Quieres un precio por cada noche?

VIEJO: Por todas las noches.

MUJER: Cada noche tiene un precio diferente.

VIEJO: ¿Cuánto?

MUJER: ¿Me quieres enamorar?

VIEJO: Quiero estar contigo.

MUJER: Hablas como los que se enamoran de la primera puta que ven.

VIEJO: ¿Cuánto?

MUJER: No hablemos de eso ahora.

VIEJO: Saca lo que quieras de mi cartera.

MUJER: ¿No me vas a abandonar?

VIEJO: Quiero dormir.

MUJER: ¿Qué te pasó en la mano?

VIEJO: ¿Cómo te llamas?

MUJER: ¿Quieres saber mi nombre?

VIEJO: Sí.

MUJER: Descansa. Primero descansa.

VIEJO: No me dejes.

MUJER: Aquí estoy.

XI

1

EL DUEÑO: ¿Qué puedo decirle? No tengo más que decirle y no quiero gritar como un idiota.

VIEJO: ¿POR QUÉ NO TIENE MIEDO?

EL DUEÑO: No puedo gritar, ya se lo dije no serviría de nada. ¿Usted tiene miedo? Se necesita valor para hacer esto. Es una locura, válida, claro —necesaria, claro, pero una locura. Lo único que siento es un placer inexplicable. Por lo menos sé cómo he de morir.

VIEJO: ¿POR QUÉ NO TIENE MIEDO?

EL DUEÑO: Ya lo dije. ¿Está seguro de que soy yo? No tiene miedo a equivocarse. Véame. Aquí estoy, no allá; no tengo el rostro en la nuca. ¿Puedo voltear para que me vea bien?

VIEJO: CÁLLESE.

EL DUEÑO: Usted no me puede matar. Supongo que le pagaron, pero no puede quitarme la vida, ni acabar con su encargo.

VIEJO: PÍDAME PERDÓN.

EL DUEÑO: ¿Por qué debo pedirle perdón?

VIEJO: PÓNGASE DERODILLAS Y PÍDAME PERDÓN.

EL DUEÑO: ¿Por qué?

VIEJO: HÁGALO.

EL DUEÑO: Perdón.

VIEJO: ¿QUIERE QUE LE PERDONE LA VIDA?

EL DUEÑO: ¿Quién te mandó?

VIEJO: ¿QUIERE QUE LE PERDONELAVIDA/QUIERE QUE LE PERDONELAVIDA?

EL DUEÑO: Soy el primero y el único en su lista. Se nota. Usted vino a conocerme antes. Lo recuerdo bien. No quería jugar. Llegó y se tomó un café, le invité otro más y jugamos. Lo recuerdo. Le dije que fuéramos a las mesas y no quiso. Tengo buena memoria. ¿Dónde dejó el resto de su mano? ¿A qué hora se convirtió en un anciano hijo de puta?

VIEJO: Se va a morir TIENE QUE SENTIR MIEDO.

EL DUEÑO: Tengo miedo tengo miedo

tengo miedo. ¿Quiere jugar? ¿Por lo menos sabe por qué me tiene que matar? Veámonos de frente.

VIEJO: PÓNGASE A REZAR.

EL DUEÑO: ¿Qué le parece si rezamos juntos? Usted no debió venir a verme. Ni siquiera puede apretar el gatillo. Yo rezo el padre nuestro y usted el ave maría. Luego rogamos al santo que desee y hacemos penitencia. No sabe tomar la pistola. Es un viejo idiota. Apriétela más. Un poco más fuerte. No tiembla. Si tiembla se le puede caer de las manos en cuanto dispare. Me da un poco de risa verlo así, pero no quiero ofenderlo. ¿Ahora sí va a decirme cómo se murió su mujer? Piense bien lo que va a hacer. Acérquese. Póngame la pistola en la cabeza. Lo voy a guiar.

VIEJO: PUTAMADRECÁLLESE.

EL DUEÑO: ¿Para qué grita? Qué jodido se ve ahora... Le voy a decir cómo quitarme la vida. Venga, póngamela aquí, no voy a hacer nada, usted tiene la pistola; póngamela en medio de los ojos. Dispare, viejo; no se vaya a orinar. ¿Está listo? Váyase a la mierda. Ya dispáreme, puta madre. Le voy a decir por qué no me va a matar. No puede hacerlo porque le da miedo, y quisiera estar en otro perro lugar que no fuera éste. ¿Todavía se le entiesa la verga, viejo pendejo? Éste no es un juego para todo el mundo. No todos pueden matar; no todos pueden agarrarse los huevos y cortar cabezas sin pensarlo. ¿Quién es usted? Un idiota que recogieron de la mierda para hacerlo matón. Présteme su pistola. ¿Ve qué fácil es? ¿Quiere que le pida perdón? Se hace así. Se apunta así. Entre los ojos. Se pone ahí el cañón hasta dejar un puto surco en la cabeza. ¿Le duele? ¿Quiere que lo mate? ¿Quiere que lo mate? Véame, imbécil, ponga atención. Aprenda. Véame a los ojos. ¿Ya se cagó, viejo pendejo? Hínquese.

VIEJO: Déjeme déjeme déjeme.

EL DUEÑO: Conmigo no pierde conmigo no pierde conmigo no pierde, métaselo en la cabeza. Le dije que nos íbamos a divertir. ¿Recuerda? Ya se le pasará el dolor. No le voy a disparar, viejo, no tengo mucho tiempo como para perderlo con usted... Tome su pistola. Cuando quiera un café, se lo invito.

2

VIEJO: No tienen que darme nada. Tengo dueños. Eso lo sé. No estoy sucio. Sí tengo

dueños. Se los puedo asegurar, en algún lado tengo las marcas de mis dueños. No quiero sus monedas, señor. No soy un pordiosero, ya se lo dije. Sólo estoy esperando aquí entre la basura a que pasen las horas para luego ponerme de pie y marcharme. No es un delito estar aquí, callado sin hacer nada. Soy una bestia tranquila que no desea pelear. No soy un perro de éstos que andan perdidos por las calles husmeando el sabor de los orines y buscando a quien morder. Ahora camino despacio, a cuatro patas, pero no soy una bestia, lo aseguro. No me den más monedas; juro que tengo a dónde ir, aunque esté aquí esperando. Quizá más tarde me recojan y me lleven a la perrera para descansar en mi jaula. ¿Alguien sabe mi número de teléfono? ¿Alguien sabe mi nombre? Gracias, señor, gracias. Gracias por las monedas, me servirán para comprar un café, o un poco de comida. No deben burlarse de mi rostro. Es igual al de ustedes bajo este manto de sangre. Soy un hombre cansado, con el miembro seco y el hocico lleno de espuma por la sed. No tengo rabia. Se los puedo jurar. No tengo rabia. Tengo esta pistola, ¿pueden verla? Puedo hacer trucos con ella. Miren, saco las balas, le dejo una y juego una ruleta con mi sombra, lenta mi sombra, nunca puede tomar la pistola porque se le resbala de las manos. Ahora yo aprieto el gatillo y ella pierde su oportunidad, una y otra y otra vez, ¿se dan cuenta? No pasa nada. No muero. Es el mejor acto al que han asistido, ¿no es así? Tengo la punta de mi nariz roja como la de un payaso. ¿Ven cómo no puedo morir? Reto a quien sea a volarme la cabeza... Soy un viejo, ahora lo sé, maldito, no puedo morir, nadie puede quitarme la vida y debo arrastrarme por las calles sin decir nada, guardando secretos. Por otra moneda puedo meterme la pistola en la boca, apretar el gatillo y seguir vivo. ¿Quieren verlo? Es un gran truco, seguir vivo no morir. No me den monedas, mejor dispárenme a ver si tienen mejor suerte que yo.

XII

MUJER: Te estuve esperando. ¿Dónde estabas?

VIEJO: En la calle.

MUJER: Sé que estabas en la calle. ¿Para qué traes esa pistola? Apesta.

VIEJO: La encontré.

MUJER: Necesito pagar la renta.

VIEJO: Saca dinero de mi cartera.

MUJER: No alcanza.

VIEJO: ¿No alcanza?

MUJER: No alcanza tu dinero.

VIEJO: Toma las tarjetas.

MUJER: No alcanzan.

VIEJO: Voy al banco a sacar más.

MUJER: No alcanza.

VIEJO: ¿Por qué no?

MUJER: No tienes por qué tratarme así. Lárgate. Quiero que te vayas.

VIEJO: Éste no fue el trato.

MUJER: Yo sé cuál fue el trato. Pero no tienes por qué tratarme así. Además estás todo sucio como un pordiosero y me das asco. Mejor lárgate.

VIEJO: Tengo sed.

MUJER: ¿Quieres agua? Cuando me conociste no me invitaste nada.

VIEJO: ¿Cuánto necesitas?

MUJER: Más de lo que me estás dando. Hay que pagar la renta y los gastos.

VIEJO: Mañana. Podemos irnos a mi casa.

MUJER: Si no puedes darme más, dímelo. Yo puedo regresar a trabajar. No me gusta estar así. Tengo que regresar a trabajar. No puedo ser mujer de un imbécil que no sabe cuidarme. Los clientes sobran. Dime dónde estabas. ¿De quién es esa pistola? ¿Qué te pasó en la cara? ¿Qué te pasó en la mano? ¿Por qué estás sucio?

VIEJO: La pistola es de un amigo.

MUJER: Dijiste que la encontraste.

VIEJO: DIME QUE ME QUIERES.

MUJER: Ya te lo dije.

VIEJO: Otra vez.

MUJER: Puedes empeñar la pistola si no tienes más dinero.

VIEJO: No.

MUJER: Cariño, no quiero que te marches de mi lado, pero necesitas cumplir tu parte del trato. Cuidarme. Siento que no me cuidas. Quizá por eso te abandonó tu mujer. ¿Pero sí te importo, verdad? ¿Sí me amas como lo has dicho? Soy tu mujer y no me puedes dejar. Soy tu mujer y tú mi hombre.

No puedes abandonarme porque si lo haces moriría sin ti y por eso no puedes dejarme. Quiero llorar, me lastimas. ¿No te das cuenta? Si no me tocas se puede secar mi sexo, se puede podrir; es tuyo, cariño. Soy tuya. No me dejes sola. Descansa y ya mañana sacamos el dinero o nos vamos a tu casa.

VIEJO: Tengo hambre.

MUJER: No hay nada para comer.

VIEJO: Tengo frío.

MUJER: Te ves mal.

VIEJO: Sólo tengo hambre y un poco de frío.

MUJER: Báñate.

VIEJO: Quiero dormir.

MUJER: Duérmete pero aquí no; no lo tomes a mal pero apesta.

VIEJO: ¿Dónde?

MUJER: En el piso.

VIEJO: Te pago para que estés a mi lado.

MUJER: Pero ahora no te alcanza, quizá mañana.

VIEJO: Tenemos un trato.

MUJER: Ya no te alcanza.

VIEJO: Tengo dinero.

MUJER: ¿Dónde ESTÁ?

VIEJO: Mañana vamos al banco.

MUJER: Mañana te acuestas conmigo. Ahora tírate en el piso.

VIEJO: Tengo frío. Eres mi mujer.

MUJER: Mañana soy tu mujer.

VIEJO: Dime que me quieres.

MUJER: Te quiero... ésa fue una cortesía... No has cumplido con el trato.

VIEJO: Mañana.

MUJER: Puedes pedir limosna, también.

VIEJO: ¿Cómo?

MUJER: No has pagado la cuota de hoy. No me gusta que rompas tus promesas.

VIEJO: No tengo con qué.

MUJER: Sal a la calle, aquí te espero.

VIEJO: Estoy mal.

MUJER: Tengo sueño.

VIEJO: Dame una cobija entonces.

MUJER: Sólo me queda ésta, tómala.
Mañana la tiras a la basura.

VIEJO: Mañana podemos irnos a mi casa.

MUJER: Ya que pagues vamos a donde quieras.

VIEJO: Platícame algo.

MUJER: Me gustan las habitaciones, las recámaras... ¿Cómo es la tuya? ¿Es mejor que ésta?

VIEJO: Soy un matón.

MUJER: Aparte de miserable también eres un loco...

XIII

VIEJO: ¿Y sus nietos? ¿No juegan ahora? Pensé que jugaban casi todos los días.

UN ANCIANO: No tengo nietos.

VIEJO: ¿No tiene nietos?

UN ANCIANO: No.

VIEJO: Pensé que había dicho que eran sus nietos los que estaban jugando el otro día, cuando platicamos.

UN ANCIANO: Yo a usted no lo conozco. ¿Quiere una moneda?

VIEJO: ¿No me conoce?

UN ANCIANO: No. Si quiere quedarse sentado en este lugar está bien. Por mí no hay problema. Es un buen lugar para descansar. ¿Tiene hambre?

VIEJO: No recuerda que hablamos.

UN ANCIANO: Le repito que no lo conozco. Si quiere dígame de qué platicamos y quizá lo recuerde. Inténtelo. Ando huyendo de una mujer que dice ser mi esposa; y éste fue el mejor sitio que encontré para esconderme. Pero vengo y me lo encuentro a usted. Uno no puede huir de todo, ¿se da cuenta?

VIEJO: Me habló de su familia.

UN ANCIANO: No tengo familia. ¿De qué más le hablé?

VIEJO: De la vida.

UN ANCIANO: Ése sí es un tema curioso. Es un tema idiota, ¿no cree?

VIEJO: Me da risa.

UN ANCIANO: ¿Qué le da risa, señor?

VIEJO: El otro día contestó algo muy distinto.

UN ANCIANO: Ve esos árboles.

VIEJO: ¿Qué tienen?

UN ANCIANO: Si va y los abre, pueden decirle la edad que tienen y lo que les pasó, pero antes debe castrarlos, talar cada uno de ellos para descubrir sus secretos.

VIEJO: ¿Y eso qué?

UN ANCIANO: Así es la gente, dice cosas muy diferentes entre un día y otro. Si no me cree, pregúntele a su mujer o a sus hijos. Me pregunta por mis nietos, yo no tengo, pero sé que usted tiene, anda buscando con quién hablar de ellos. ¿Para qué perder el tiempo hablando de la familia? ¿Ve a esa mujer que viene allá?, dice que es mi esposa. Está loca. ¿Sabe cómo sé que no es mi mujer?

VIEJO: No.

UN ANCIANO: Si la hubiera amado la recordaría. ¿Sabe cómo sé que no tengo hijos? Si hubiera amado a esa mujer, jamás habría olvidado a mis hijos, ¿quiere que se lo repita una vez más? ¿Cree que soy romántico, un viejo romántico? No lo soy. Espero que encuentre al hombre con el que platicó la otra vez; por lo pronto, le digo, hasta luego. No puedo dejar de huir.

XIV

VIEJO: Présteme un poco de ropa.

UN HOMBRE: Lo están buscando. Anda perdido, viejo. ¿Que no tiene casa?

VIEJO: Présteme un poco de ropa.

UN HOMBRE: Perdió sus oportunidades.

VIEJO: No he perdido nada.

UN HOMBRE: ¿A qué está jugando? Vaya a ese cuarto y agarre la ropa que sea y póngasela.

VIEJO: No me queda.

UN HOMBRE: Rómpale las mangas, haga jirones el pantalón. ¿Cómo sigue de su mano? ¿Quién más lo jodió?

VIEJO: TENGO SED.

UN HOMBRE: ¿Dónde está la pistola?

VIEJO: TENGO SED.

UN HOMBRE: No tengo nada que darle.

VIEJO: LO QUE TENGA.

UN HOMBRE: Se está volviendo loco, viejo.

VIEJO: Quiero jugar como la otra vez.

UN HOMBRE: ¿Qué va a hacer?

VIEJO: CORRER.

UN HOMBRE: Lo van a alcanzar.

VIEJO: Soy un maratonista. Vengo de una carrera, por eso necesito ropa limpia.

UN HOMBRE: Tómese esto. Regréseme la pistola.

VIEJO: Todavía no termino. Quiero jugar.

UN HOMBRE: Tómese el whisky.

VIEJO: Queda una bala en la pistola.

UN HOMBRE: Quedan todas. Es mejor que se vaya. Aquí ya no tiene nada que hacer.

VIEJO: ¿Un juego?

UN HOMBRE: ¿Quiere perder?

VIEJO: Tome, apriete el gatillo. Dispáreme al pecho.

UN HOMBRE: No estoy de humor. Ni los perros le ladraron cuando llegó. Debe de andar de muy mala suerte, viejo.

VIEJO: DÍSPAREME AL PECHO.

UN HOMBRE: Mejor lárguese.

VIEJO: Dispáreme. No pasa nada. Dice que se me termina el tiempo. ¿Cómo se le puede terminar el tiempo a uno? ¿Se ha dado cuenta de que el dolor nunca se acaba? Es curioso. Los días se terminan despacio, es de dar risa; no se desespere, no le voy a hacer daño. No se desespere. ¿Le doy miedo? ¿Te doy miedo, hijo de tu puta madre? ¿Ahora sí te doy miedo?

UN HOMBRE: Viejo, me da lástima. Tome, con esto le alcanza para subirse a un camión y pedir dinero. Cante, cuente chistes, pero lárguese de mi casa. Llévese la pistola, se la regalo, a ver de qué le sirve después. Llévese la botella. Cierre la puerta cuando se marche; si necesita más ropa tome la que quiera. Voy al parque con los perros, por favor no ensucie más el lugar.

XV

HIJO UNO: Dame algo de tomar. ¿Qué te pasó?

VIEJO: No lo sé.

HIJO UNO: ¿Qué te pasó en la mano?

VIEJO: ¿Por qué me hablas así?

HIJO UNO: ¿Por qué no me habías dicho?

VIEJO: ¿A qué viniste?

HIJO UNO: ¿Por qué tienes una pistola? Dame agua. No fue mi hermano el domingo.

VIEJO: No lo invitaste.

HIJO UNO: Lo invité antes que a ti.

VIEJO: Trabajó todo el día.

HIJO UNO: Yo también trabajo todo el día. Te estuve esperando.

VIEJO: ¿Te gusta mi pistola...? Te pareces a tu madre.

HIJO UNO: ¿Eso a qué viene?

VIEJO: De tanto estar en ese templo te volviste maricón.

HIJO UNO: ¿Qué te pasó en la cara? ¿Vas a salir a la calle y te vas a poner a dispararle a todos los que te encuentres afuera? Para qué tienes esa mierda entre las manos. Si quieres empieza por mí, papá.

VIEJO: ¿Por qué no te dejas de pendejadas y me dices a qué viniste?

HIJO UNO: VUÉLAMELACABEZAPAPÁ.

VIEJO: Mejor vete.

HIJO UNO: Se hizo la fiesta, se llenó el lugar y no faltaba nadie. La gente aplaude como idiota siempre que hay una fiesta, eso nunca lo voy a comprender. Todos me miraban sonreír; se sonreían conmigo y yo me preguntaba dónde estabas tú. No te vi por ningún lado, y luego mi mujer me presenta a un amigo. Lo saludo. La fiesta se hace eterna y mis hijos terminan cansados. La gente se va, menos el amigo de mi mujer.

VIEJO: Me gusta tu Biblia.

HIJO UNO: Es un puto libro. Te lo traje para que le preguntes a Dios lo que quieras. ¿Tú lo sabías? ¿Por qué no me habías dicho?

VIEJO: Pensé que eras tú.

HIJO UNO: QUE YO ERA QUIÉN.

VIEJO: ¿Qué quieres que te diga?

HIJO UNO: ¿Que era yo quién?

VIEJO: Tu mujer nunca me ha querido.

HIJO UNO: ¡Que era quién!

VIEJO: El que se la estaba cogiendo. Es todo lo que sabía. Pensé que eras tú. ¿Para qué decirte? Pero de eso hace mucho tiempo ya. Tu Dios ya la perdonó. No te preocupes. Se casó contigo, ya logró el perdón. Por lo menos en eso estás pensando.

HIJO UNO: Vete a la mierda.

VIEJO: No le hables así al abuelo de tus hijos.

HIJO UNO: No son tus putos nietos.

VIEJO: Ya vete.

HIJO UNO: ¿Qué te pasó en la mano? Por qué no me dices qué te pasó en la mano.

VIEJO: Estoy cansado. Vete con tus hijos. Ya pagaste por ellos. Reclámalos. A ti te costaron y a nadie más.

HIJO UNO: ¿Por qué no me habías dicho?

VIEJO: ¿Te duele? Está bien que te duela. Deja de decir pendejadas. ¿Te duele? Nadie se ha muerto por cargar con los hijos de otro. ¿Cuánto te costaron? ¿Cuánto pagaste por ellos? ¿Quieres ser justo, pastor? ¿Te duele, pastor?

HIJO UNO: ¿Por qué no dijiste nada?

VIEJO: ¿Qué ibas a hacer? ¿Dejarla? Por lo menos uno tiene que ser tuyo.

HIJO UNO: Debiste haberme dicho.

VIEJO: No tenía por qué hacerlo.

HIJO UNO: Soy tu hijo.

VIEJO: Eso no importa.

HIJO UNO: Los niños preguntaron por ti.

VIEJO: Si no son tus hijos, no pasa nada. Qué importa que pregunten por mí. Lárgate de mi casa, no te invité. ¿Me vas a golpear? ¿Me quieres golpear, pastor? Para qué te iba a decir, qué caso tiene. Pégame pastorcito de mierda. Tómalo como una lección que te quiso dar tu padre. Tienes que aprender más de la vida, de esta vida y no de tu Dios; no todo lo es ese perro con sus sermones idiotas, buenos para darle paz a uno que otro estúpido hombrecillo que sonríe siempre apestando a orines y lleno de miedo, sin importar el polvo que pise, pero siempre feliz. Así eres tú, hijo. Pégame, rómpeme la cara. Hazme mierda. PÉGAME MÁS. ¿Ya te hartaste? ¿Ya te hartaste? Ahora lárgate. Se acabó la función, vete con tus hijos, corre. Después de todo, apuesto que te esperan.

XVI

MUJER: No eres un buen hombre conmigo.

VIEJO: ¿No lo soy?

MUJER: No.

VIEJO: ¿No?

MUJER: Ya lo escuchaste.

VIEJO: ¿Qué soy?

MUJER: Eres un hombre igual a todos y nada más.

VIEJO: Déjame en paz.

MUJER: Piensas lo mismo que todos, que soy una puta interesada. ¿No es así?

VIEJO: No dije eso.

MUJER: No tienes que decirlo. ¿Por qué quisiste estar conmigo? Yo no quería que estuvieras a mi lado. ¿Qué fue lo que te hizo tu mujer? ¿Te engañó? Un hombre como tú sólo puede estar así de jodido si otra lo jodió antes. Es probable, a todos llega alguien y nos jode, pasa, pasa. No debemos avergonzarnos por eso. Nosotros también podemos joder a quien se nos aparezca de frente, es una ley.

VIEJO: Quince.

MUJER: ¿Quince qué?

VIEJO: Los que entran y salían de aquel cuarto de hotel eran quince.

MUJER: ¿Eso qué importa?

VIEJO: Quiero dormir.

MUJER: Nunca me has dicho nada de tus hijos.

VIEJO: Están muertos.

MUJER: ¿Por qué están muertos?

VIEJO: ¿Tienes hijos?

MUJER: Sí.

VIEJO: ¿Dónde están?

MUJER: No están y ya.

VIEJO: ¿Estuviste casada?

MUJER: Lo estuve.

VIEJO: ¿Por qué terminaste en ese lugar?

MUJER: No había ningún otro lado a dónde ir. Ya no tenemos dinero. Tengo hambre.

VIEJO: En la cartera tengo dinero.

MUJER: Está vacía.

VIEJO: Mañana cobro la pensión.

MUJER: Tengo hambre ahora.

VIEJO: No tengo más.

MUJER: Tienes que conseguir algo ahora.

VIEJO: No puedo salir a la calle.

MUJER: Tienes que hacerlo.

VIEJO: ¿Qué quieres que haga?

MUJER: Si no tienes nada para mantenerme ahora, puedes salir y pedir limosna, ya te lo había dicho antes, ya tienes el rostro listo para eso, sólo tienes que salir y hacerlo.

VIEJO: No soy un pordiosero.

MUJER: No te va a costar trabajo. Yo te espero aquí en nuestra casa.

VIEJO: Es la casa de mis hijos.

MUJER: Yo soy tu mujer ahora.

VIEJO: Es la casa de mis hijos.

MUJER: Si quieres me largo.

VIEJO: Mañana salgo y te traigo el dinero.

MUJER: Si mañana no me das nada, te dejo solo.

VIEJO: No me puedes dejar.

MUJER: Si mañana no me pagas, si mañana no traes nada me regreso a trabajar.

VIEJO: No.

MUJER: ¿Qué te pasó, viejo? Cuando te conocí no estabas así de jodido, ahora me das un poco de lástima.

VIEJO: No me estés chingando.

MUJER: Tú no eres mi padrote, pendejo. No me hables así. Si tanto me odias por qué no me corres de tu casa. No puedes, cabrón, porque me necesitas. Mira, recoge esas monedas de allá para que te vayas acostumbrando a ser un buen mendigo. Sal a la calle, tírate al suelo y finge un poco de demencia, verás que en un par de horas me traes lo suficiente como para decirte que te amo. Aquí te espero, no te tardes, cariño.

XVII

HIJO DOS No lo culpo. Te ves mal.

VIEJO: Soy su padre.

HIJO DOS De ninguna manera lo puedo culpar.

VIEJO: ¿Nació bien?

HIJO DOS Bien.

VIEJO: ¿Tú cómo estás?

HIJO DOS Contento. De qué otra manera puedo estar.

VIEJO: Tengo que pedirte un favor.

HIJO DOS Mi mujer preguntó si viniste a ver a la bebé. ¿Quieres ver a tus nietos y la niña?

VIEJO: No puedo.

HIJO DOS De todos modos ya sabes dónde están, papá. Ven cuando quieras. ¿Qué me quieres pedir? ¿Estás bien? Te golpeó

hasta cansarse, verdad... ¿Qué quieres?

VIEJO: Estoy viejo.

HIJO DOS ¿Qué hiciste?

VIEJO: Tengo una mujer...

HIJO DOS Ya era tiempo de que tuvieras un poco de compañía. ¿La quieres?

VIEJO: Vive en la casa... ¿Te molesta?

HIJO DOS ¿Te duelen los golpes?

VIEJO: No.

HIJO DOS No me molesta que viva en la casa contigo.

VIEJO: Estoy contento.

HIJO DOS Pesó cuatro kilos.

VIEJO: Creo que tú pesaste lo mismo.

HIJO DOS ¿Por qué te fuiste?

VIEJO: No quiero hablar de eso.

HIJO DOS Nunca has querido hablar de mi mamá.

VIEJO: No me gusta decir nada de ella. No me fui por culpa de ella. Eso es todo lo que debes saber. Yo nunca les haría daño a ustedes. ¿Lo sabes, verdad?

HIJO DOS Invítame un trago.

VIEJO: Salúdame a tu mujer. Luego te lo invito. ¿Cómo se llama tu bebé?

HIJO DOS Cuando regreses te digo.

VIEJO: Dímelo ahora.

HIJO DOS Se llama Verónica.

VIEJO: Le compré un regalo pero se me olvidó.

HIJO DOS Luego se lo das. ¿Cuándo puedo conocer a tu mujer?

VIEJO: Luego los invito a cenar con nosotros. Les va a caer bien. Me tengo que ir.

HIJO DOS Reconcílate con él.

VIEJO: Es muy necio. Luego nos vemos. Dale un beso a Verónica.

XVIII

UN HOMBRE: Abra los ojos, viejo. No tenga miedo. Abra los ojos.

EL MENSAJERO: ¿Quiere saber? Míreme. ¿Quiere saber? Viejo, levante la cabeza. ¿Le duele? Viejo, levante la cabeza. ¿Le dolió el culatazo? Ve lo que pasa cuando hace promesas que no cumple. No puede andar

por el mundo haciendo promesas, viejo. No se preocupe, ya no tiene que volver a verme, ya terminamos.

VIEJO: ¿Dónde...?

EL MENSAJERO: Todo fue rápido, no se preocupe.

VIEJO: ¿Dónde están?

EL MENSAJERO: Ya no están.

VIEJO: QUIERO VERLOS. DÓNDEESTÁNMIHIJOS.

EL MENSAJERO: Ya no hay nada, viejo. No queda nada de ellos.

VIEJO: ¿DÓNDE ESTÁN?

EL MENSAJERO: Andan muy lejos a estas horas. Lo que queda de ellos está en aquellas bolsas, ¿las ve? Vaya y abrácelas. No lo juzgo si va y lo hace, es lo justo. No trate de pelear, no va a ganar. Todo fue rápido. Me vieron sin decir nada. No se lo esperaban. ¿Se imagina, viejo? Me dejó esa estúpida tarea de tener que explicar las cosas. El más sorprendido fue su hijo tonto. El pastor no dijo nada, ni rezó; el otro sacó estas fotos, ¿las reconoce? ¿Son de la familia? Supongo que ésta era su esposa. No preguntaron por qué, no quisieron saber. Les expliqué paso por paso, se reían. Miraban el piso y luego el techo, no dijeron nada. Nos miraban. No eran unas bestias, no los traté así, primero les di unos tragos. Ya después se tomaron de la mano, así como en esta foto y parecían los niños de esos retratos olvidados. Dos hermanos callados, hermanos al fin y al cabo. Soy un cobrador que tarde o temprano cumple con su trabajo sin importar los costos. Era tan fácil cumplir con su encargo, viejo, ya le reventé la cabeza al idiota del lugar de apuestas. Sin hablar con él, si saber nada, sólo llegué y le di un tiro, no alcanzó ni a dar un rezo. Sus hijos tampoco, pero le aseguro que no sufrieron. De qué le sirvió discutir con su pastor; por lo menos hubiera conocido a su nieta. Ya estamos a mano. Luego nos vemos.

VIEJO: CÁLLATEHIJODETUPUTAMADRE

EL MENSAJERO: Yo no tengo la culpa de nada.

UN HOMBRE: Le regalo la pistola. Quédesela. Aquí se la dejo.

XIX

MUJER: Tienes que poner atención, idiota. Espantas a los clientes si te ven así.

VIEJO: No los espanto.

MUJER: Si no sabes qué decir mejor cállate. Deberías usar esa puta pistola y darte un tiro. ¿Lo has pensado?

VIEJO: Sí.

MUJER: Consígueme clientes. Ve a conseguirme uno por lo menos. Tienes que aprender a hacer lo que te digo, sin preguntar nada. Ya me has probado, sabes todo lo que puedo hacer, así que presúmelo y véndeme.

VIEJO: No— no— no recuerdo a qué sabes.

MUJER: Allá vienen unos. Tráelos.

VIEJO: ¿Quieren divertirse? Yo les puedo conseguir dónde ir. ¿Quieren divertirse? Acá tengo una mujer. Una mujer. Oigan. Acá tengo a la mejor de las putas, una con las piernas largas y un gran culo. Pueden venir y tocar un poco, no se van a arrepentir. ¿Me escuchan, amigos? Acá está lo mejor.

MUJER: Dame esa pistola. Eres un idiota.

VIEJO: Dispárame.

MUJER: ¿Qué?

VIEJO: Dispárame.

MUJER: ¿Quieres que te dispare?

VIEJO: Sí.

MUJER: Puedo hacerlo.

VIEJO: Dispara.

MUJER: Si te quieres morir, jódete tú solo.

VIEJO: Hazme ese favor.

MUJER: ¿A qué hora te volviste esta mierda que eres?

VIEJO: Dispárame tú.

MUJER: Allá vienen otros. Muévete.

VIEJO: ¿Quieren verte el culo a mi mujer? Quieroirme a la casa.

MUJER: Ya no tienes casa.

VIEJO: Es mi casa.

MUJER: Soy tu mujer y ésa, ahora, es mi casa...

VIEJO: Quieroirme.

MUJER: Vete a conseguir qué tragar.

VIEJO: Quieroirme a descansar.

MUJER: Tráeme clientes.

VIEJO: No soy tu perro.

MUJER: ¿Qué no eras mi hombre? Tráelos.

No tienes nada más que hacer.

VIEJO: Quieroirme a mi casa.

MUJER: ¿Cómo vas a entrar? Tienes que terminar la noche, tienes que cuidarme.

VIEJO: Yo no quiero estar aquí.

MUJER: Vete a la otra esquina y cuidame.

VIEJO: No quiero estar contigo.

MUJER: ¿Y cómo me vas a dejar? ¿Ya no me quieres? ¿Ya no me deseas? Te estoy cuidando y no me lo pagas como debes. Estoy frente a ti igual que cuando me encontraste. Me hiciste perder el tiempo y lo mínimo que puedes hacer ahora es cuidarme, ya estoy vieja, me hice vieja a tu lado y no es justo. No puedes dejarme. ¿Y si me dejas a dónde irás? Tienes las puertas cerradas donde quieras y nadie desea estar a tu lado. Ven y dame la mano, cariño. Es tu deber cuidarme, ése fue el trato. Ahí están otros; pero a éstos pídeles algo, creo que esta noche ya no habrá más clientes.

VIEJO: Buenas noches. Disculpen, tendrán algunas monedas... No, no, si lo prefieren les puedo prestar a mi mujer. O tal vez quieran ver cómo no puedo morir... Desde hace tiempo domino un acto maravilloso; me meto la pistola en la boca y nunca se dispara, ¿quieren ver? Miren. ¿Lo ven? ¿Lo ven...? Escojan el trasero de mi mujer o mi vida. ¿Me pueden dar un cigarro...? ¿Alguien? ALGUIEN. QUE NO ME VEN. ESCOJANES-COJAN.

MUJER: Súbete los pantalones, se te están cayendo. Mejor siéntate y estira la mano. Así vas a ganar más. Ni pienses en moverte de este lugar, es un buen sitio para fincar tu nueva casa.

XX

VIEJO: ¿Tú eres mi hijo? No, no lo eres. ¿Me pueden ayudar a buscar a mis hijos? Hace días que no los veo y estoy preocupado. He caminado por muchos lugares pero no logro encontrarlos, corro como un maratonista y los busco pero no hay ningún lugar nuevo donde buscarlos. Corro a gran velocidad, paso por encima de las vallas, por encima de lo que sea, nada me detiene. No estoy perdido, sólo intento encontrarlos. Me ahoga esta ropa, deseo arrancarla. Corro, lo dije... Corro hasta perderme entre el viento como si fuera polvo que luego descansa bajo los árboles. Soy un potro,

señores. Un potro salvaje que huye de los campos, de los establos y que deja sus huellas hundidas en el lodo, que quiebra el asfalto cuando lo pisa, cuando lo hiere, soy esa bestia recia que puede arrancar su sexo para luego devorarlo y guardar silencio por siempre. Pero hoy no puedo galopar más, correr más. Me pesan los brazos, me duelen los ojos de tanto buscar el rostro de mis hijos y lo único que veo son las paredes de los edificios, pardos edificios, llenos de cristales que todo reflejan sin decirme dónde estoy, dónde están, nada más. Me estoy ahogando hundido en esta ropa, necesito desgarrarla, acabar con ella, arrancarla sin miedo para luego prenderle fuego. Quiero ser una madre, tener en mi vientre a mis hijos para no dejarlos escapar de mi lado y cuidarlos, darles de mamar mis pechos, alimentarlos al nacer, que gruñan cuando me vean. Pero no soy una mujer y mi sexo estorba, dice que soy un hombre de carne y hueso que necesita de la vejez para animarse a ser un trozo de carroña, que los demás detesten. Me ahogo, doy bocanadas sin atrapar el aliento. No queda nada de mí... cuando muera, con el último suspiro se borrará mi historia, un hombre más sobre la tierra vuelto polvo o lodo que fácil sacuden de su rostro los demás, ni siquiera un recuerdo.

XXI

UN ANCIANO: Lo conozco.

VIEJO: Nadie me conoce.

UN ANCIANO: ¿Qué le pasó?

VIEJO: Nada... No me pasó nada.

UN ANCIANO: En una ocasión nos vimos en este lugar. Veíamos el juego de mis nietos. Habló poco de usted, casi nada.

VIEJO: No lo recuerdo.

UN ANCIANO: No se preocupe, a veces olvidamos las cosas. ¿Está cargada?

VIEJO: Siempre. ¿Me quiere disparar?

UN ANCIANO: ¿Quiere que le dispare? ¿Por qué quiere que le dispare...?

VIEJO: Le puedo disparar yo, si quiere.

UN ANCIANO: ¿A mí?

VIEJO: No estoy diciendo que lo vaya a hacer.

UN ANCIANO: Dispáreme.

VIEJO: No puedo dispararle.

UN ANCIANO: ¿Por qué no?

VIEJO: Si lo hago no habrá quién me mate a mí. Dispáreme, por favor. Inténtelo. ¿No puede? Deje, le enseñó. No importa cuántas veces me ponga esta mierda en la cabeza, no dispara. ¿Se da cuenta? Se acabó la suerte.



ERNESTO ANAYA O.
Dramaturgo chileno
Actualmente radicado en México D.F.

GENTE DE TEATRO

REPECHAJE

No soy gente de teatro. Soy un recién llegado.

En este momento pre-mundialista puedo decir que clasifiqué en algún repechaje. Tengo cuarenta y un años; los últimos quince, los he vivido en México; los últimos cuatro, los he venido dedicando al teatro, además de una película que terminó en Cannes con mi estómago y con mi matrimonio. En Chile yo era abogado. Me escapé a México, país estupendo para gente que se escapa. Parafraseando a Kundera, se puede decir que en Ciudad de México todo está permitido, porque está, de antemano, perdonado. A mí me perdonaron ser abogado y fui aceptado en el CUEC (bastaría agregarle una *a*, para quedar atrapado en Chile otra vez). El CUEC es el *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* de la Universidad Nacional Autónoma de México. Desglosar el significado y sentido de cada una de esas palabras me tomaría el artículo completo, pues habría que pasar por la revolución y llegar incluso a la conquista. Hay tanto en México que no hay manera de decirlo corto.

BINOMIOS

El teatro en México, al menos el que yo he visto funcionar (y como es el único que he visto, no tengo idea si en Chile es parecido o no), se estructura en diez binomios (aclaro que no siempre se conocen unos a otros los que componen los binomios): jurado/dramaturgo, funcionario/artista, funcionario-artista/ artista ex funcionario, director desamparado/técnico sindicalizado, funcionario desamparado/obrero sindicalizado, estado benefactor/compañía beneficiada, amigo/amigo, capitalista/explotado, consagrado/consagrable, un actor/un espectador.

Sea cual sea la conversación entre dos gentes de teatro, invariablemente quedará atrapada, tendrá sentido, se pondrá en movimiento, gracias a estos motores, suerte de dialécticas que terminan en la misma síntesis, un montaje.

A los diez binomios anteriores habría que agregar: institución cultural local/institución cultural extranjera.

Hijo de la globalización, este binomio ha venido creciendo con los años y así como en Chile *se quiere al amigo cuando es forastero*, también ocurre en México. La gente de teatro está viajando por el mundo y el mundo no desaprovecha ocasión para viajar a México, interacción de la cual están resultando todo tipo de experimentos teatrales, mucho tequila y fiesta cubana de despedida.

INFIERNO

Un infierno es hacer de tu trabajo un asunto de vida o muerte, y en el teatro, las cosas, a veces, parecen de vida o muerte. Dicen por acá *pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos*, pero el infierno está más cerca. Está adentro. Nos quema vivos.

Hay gente a la que le gusta vivir en el infierno (me incluyo en la lista). Si tuviera que hacer un mapa de cómo funciona la cosa por acá, quizás lo que más ayudaría sería ese dibujo del infierno de Dante con forma de cono o embudo de ocho círculos concéntricos. Hay, como en todas partes, teatro para todos los gustos (los ocho círculos, desde Chespirito hasta el teatro Buthó); cada uno tiene sus propias reglas del juego y sus realidades presupuestarias (siempre escasas, cualquiera sea el nivel). En el infierno, la pasión es igual en todos los círculos: rivalidades, solidaridades, desahogos, resentimientos, rupturas, reconciliaciones, arreglos, traiciones, amores, divorcios, egomanías, fiestas y funerales. Hay santos, mártires y demonios. Éstos son los ingredientes. Júntelos como quiera, el caldo siempre será el mismo: un montaje.

ATRAPADOS

Cada vez que se procrea una nueva idea teatral, empieza, por lo general, un largo camino. Tal como el recién nacido que, etapa

por etapa, tendrá que sufrir varias mutaciones hasta llegar a ser el adulto que se supone tiene que llegar a ser (*theatre is a slow machine*). Este viaje hacia las últimas consecuencias tiene que conjugar dos extremos; por un lado, estamos atrapados en los vericuetos de las diversas burocracias culturales que orientan el capital, ya sea en especie, en efectivo o ambas (paréntesis largo; se ha impuesto aquí la cultura del carpetismo: la carpeta del proyecto —suerte de summa hecha de justificaciones, resúmenes, currículum, antecedentes, entrevistas, etcétera—, se convierte en el punto neurálgico de cualquier puesta en escena. Hacer bien una carpeta es todo un arte; de hecho, hay gente de teatro que se gana un buen dinero haciendo carpetas para otra gente de teatro menos hábil con los papeles, las computadoras y los plazos). Por otro lado, estamos atrapados en los vericuetos de nuestros sentimientos, de nuestras fragilidades. Ambos vericuetos, el burócrata y el sentimental, se unen lentamente en una trenza que siempre terminará en el mismo nudo: un montaje.

CINE

Antes que el teatro está la publicidad. Es que así es como sobrevivo. No sólo de teatro vive el hombre y esta frase corrobora que no soy gente de teatro. La gente de teatro es de teatro y punto. Algunos apuntes sobre la gente de teatro:

Para ellos la televisión es lo que para mí la publicidad: una muleta de oro

La gente de teatro no embona con la televisión

Ve con ilusión el cine

Ve con expectativa la publicidad

Ve con veneración el teatro

De la gente que deambula por el teatro, los menos hacen televisión; y los menos de los menos hacen publicidad. La televisión necesita poco al teatro, porque tienen sus propias escuelas de...en fin, muchas de ellas, con no pocos argentinos que hablan como mexicanos, platican, dicen chale y dicen órale. Por otro lado, la gente que hace publicidad no va al teatro, va al cine. Los actores con los que trabajan los publicistas, la mayoría de las veces es gente bonita, naturalita; y aquí otra vez se llena de argentinos que dicen chale y dicen órale. La excepción a todo esto se llama una película. Cuando en los camerinos de los teatros aparece la frase *estoy haciendo una película*, todo queda en suspenso. Lo mismo les sucede a los publicistas. Cuando entre los cubículos de las oficinas o en las casas productoras aparece la frase *estoy haciendo una película*, se detiene el mundo. La publicidad y el teatro sensibilizados por lo mismo. Insólito. Lástima que los publicistas vayan tan poco al teatro; lástima que el teatro no despierte más interés de los publicistas. Tendríamos mejor teatro, tendríamos mejor publicidad. Estoy hablando de publicidad. Pido disculpas. Me interesa poner el tema, porque gasté varios años entre agencias transnacionales, concursos de creatividad y sets cinema-

tográficos. Otro infierno, muy parecido al de Dante y, por lo tanto, muy parecido al del teatro. Los mismos ingredientes (sin embargo, sólo el teatro tiene santos, mártires y demonios. La publicidad no tiene más que trabajólicos). El asunto es que también los publicistas se queman por dentro.

(PARÉNTESIS)

Nos anunciaron el fin del agua en la Ciudad de México durante una semana y al final resultó que la presa que se reparaba abastecía sólo el veinte por ciento de la ciudad. Veinte por ciento de apocalipsis. Menos aun, porque fueron sólo tres días. Doce por ciento de apocalipsis. La mayoría ni siquiera se enteró y se quedó con cantidades de garrafones estorbando la casa. Fue un simulacro de apocalipsis. La autoridad le quiso tomar el pulso a nuestro olfato de fin de mundo; quiso indagar qué nivel de histeria y paranoia podemos alcanzar. Como decía Cantinflas, *una tanteada*. Luego vino la influenza porcina; entonces, las calles quedaron desiertas.

En México, lo apocalíptico es tan ancestral y dramático que me animaría a decir que supera con mucho la tradición judeocristiana. El Apocalipsis de la biblia es un texto recargado de símbolos por descifrar, un escrito intencionalmente oscuro, pasta más para teólogos, filólogos, semiólogos y filósofos, que para el creyente promedio. En cambio, lo apocalíptico-mexicano es algo que además de reiterativo-evento-histórico (es que aquí no sólo ha habido apocalipsis sino que ha sucedido varias veces) es algo con lo que se convive a diario. El mexicano es apocalíptico por definición. ¿O no es de apocalípticos vivir como si nada en una ciudad que tiene un aeropuerto internacional en medio de sus calles? Jugamos todos los días a que no hubo una catástrofe. De vez en cuando se cae uno que otro avión. Con ministros incluidos. La palabra fin aquí equivale a apocalipsis. Así, sin más. Directamente. Se habla del apocalipsis olmeca, del apocalipsis maya, del apocalipsis zapoteca, del apocalipsis tolteca, del apocalipsis xicotencatl, del apocalipsis teotihuacano, del apocalipsis mexica. En Pompeya, el apocalipsis dejó claras huellas; hay un volcán activo y están los cuerpos petrificados. En cambio, los teotihuacanos se hicieron humo.

TREMENDISMO

Aquí se ha inventado un género nuevo: la dramatragedia. Aquí se vive en un registro dramatrágico. Hay una suerte de grandilocuencia del dolor, del desgarró. Si se quiere se le puede llamar tremendismo. ¿Que cómo es eso? Veán las películas de Iñárritu, de Arriaga, de Cuarón, de Del Toro. En México, tanto el cine como el teatro viven bajo la amenaza constante del tremendismo. Los que logran sortear el obstáculo llegan a resultados alucinantes (la película *Temporada de patos*, por ejemplo). A los que nos traga la ola, sólo nos hacen sufrir como bestias. Por ejemplo, yo escribí una película tragicómica y el director la tradujo a una película dramatrágica. El humor

se hizo humo, se apagaron las luces, llegó el invierno, en lugar de orquesta, mejor unas cuerdas quejumbrosas, la densidad, la lentitud, una niña martirizada por una madre loca, tremendo. Así es la dramatragedia.

MAPA

En Ciudad de México, o De Efe, como le dice todo mundo por sus iniciales legales (Distrito Federal), hay seis zonas teatrales que frecuento, no tanto como quisiera. Por supuesto, hay mucho más teatro distribuido en los lugares más insólitos de la ciudad, donde se pueden ver excelentes, y también deplorables obras, pero los teatros que yo frecuento se encuentran dentro de estos seis espacios. Mi mayor felicidad (y comodidad) como espectador es ver coincidir una gran obra en alguno de estos teatros:

El *Centro Cultural Universitario* de la UNAM (tres teatros en Ciudad Universitaria más el Santa Catarina en pleno Coyacán (una especie de arca); los teatros del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) con cinco teatros: *El Granero* (un rodeo cuadrado), *El Julio Castillo* (gigantesco), *El Orientación* (fantasmagórico), *El Galeón* (una explanada techada) y *El Villaurrutia* (no sé por qué le dicen la Villaurrutia; por la Guadalupeana será, ya que por dentro parece bungalow). El Centro Cultural Helénico con dos teatros: *El Helénico* (enorme, tradicional) y *La Gruta* (diminuto, experimental).

Incorporo, además, dos teatros, más bien solitarios: *El Milán* (como ir a un gimnasio) y *El Foro Shakespeare* (casero).

Dejo para el último lugar los teatros del CNA (Centro Nacional de las Artes), a los que voy poco. Ellos están atrapados en una estructura demasiado monumental para algo tan íntimo como una obra de teatro; además, están entre Churubusco y Tlalpan, ejes viales de terror.

MAPA 2

Nota aparte respecto de los teatros del INBA. Ellos ofrecen un perturbador contraste al haber quedado atrapados entre el *Auditorio Nacional* (antro megalómano en donde se presentan los espectáculos más aparatosos y grupos de calibre internacional) y el *Campo Marte*, recinto de las fuerzas armadas en donde se hacen desfiles y ceremonias rimbombantes, alrededor de una bandera mexicana grande como un edificio. Como sea, todo es teatro o fenómeno parateatral, con ciertas particularidades:

Cuando los militares tienen función cierran todas las calles y hay que cerrar el teatro.

Cuando el *Auditorio Nacional* tiene función, el precio es un caos vial de proporciones.

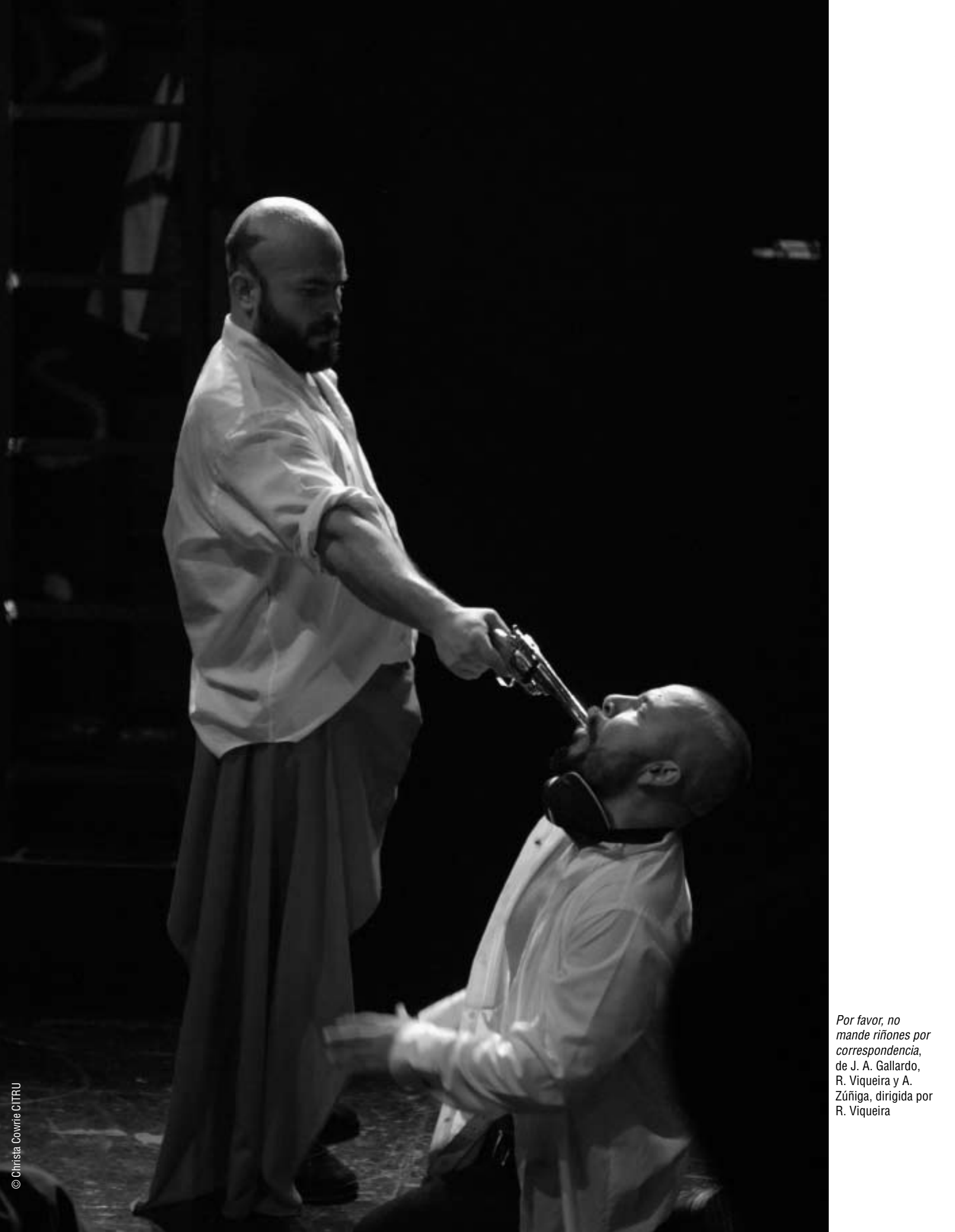
Cuando los teatros del INBA tienen función, no pasa nada.

KAFKIADA

Creo que me estoy convirtiendo en gente de teatro.



Croll de Ernesto Anaya, dirigida por José Antonio Cordero



*Por favor, no
mande riñones por
correspondencia,
de J. A. Gallardo,
R. Viqueira y A.
Zúñiga, dirigida por
R. Viqueira*

MUTACIÓN, SUPERVIVENCIA Y SELECCIÓN NATURAL

Una mirada al estado de cosas en el teatro mexicano

(...) ya hemos visto que la selección natural ocasiona extinción, y la Geología manifiesta claramente el importante papel que ha desempeñado la extinción en la historia del mundo.

Charles Darwin; *El origen de las especies por medio de la selección natural*; capítulo IV, *Selección natural, o la supervivencia de los más adecuados.*

El llamado cambio climático ha propiciado la adaptación de las especies a condiciones extremas. La agresiva mutación del medio ambiente ha generado cambios genéticos y, sobre todo, conductuales, en un afán de supervivencia, en la lucha por la vida, que se halla, en esta situación, seriamente comprometida; la considerable extinción numérica de ciertas especies da cuenta de ello. Ante esto, hace su aparición el desarrollo de la eficacia de los mecanismos de selección natural; la perfección del sigilo en el acecho, o la certeza del golpe mortal en el ataque de los depredadores, y una mayor sutileza en el mimetismo del siguiente eslabón de la cadena alimenticia, hacen pensar en un momento crítico en el que una especie particularmente vulnerable, y no obstante letal, procura idearse mediante estadística y algoritmos de orden superior, la mejor vía para su supervivencia.

Por su parte, la ciencia se afana en la intervención del mapa genómico, y hoy en día es posible suponer la convivencia con superhombres, intervenidos genéticamente, desde antes de su nacimiento, cosa que en el mejor y en el más optimista de los casos, contribuye a la supervivencia de la especie humana.

Something is rotten in this age of hope, parafraseaba a Shakespeare a o Hamlet, Heiner Müller en 1977; y hoy, cuando nuestra era se ha revestido de desencanto y terminan por derrumbarse ante nuestros ojos las últimas teorías que alentaban nuestra esperanza, algunas voces se hacen oír en susurros, recuperando de lo podrido, ciertos escombros de humanidad. Entonces, ese ser vulnerable que es el teatro, respira ahora en

los callejones, en las bodegas y en los foros alternativos; prescinde de los supuestos tradicionales de producción y montaje, y halla su vida en imprevisibles caminos para manifestarse. Es ésta, la reflexión que quiero hacer sobre el estado de cosas del teatro en México.

Antes del cambio climático real, y del otro cambio climático que ha supuesto la irrupción de la derecha al poder político de nuestro país –en caso de que sea posible distinguir aún entre derecha e izquierda–, había perdurado un modelo de subvención artística para el Teatro Nacional, al que, en mayor o menor medida, aspiraban artistas consagrados y emergentes, en una dinámica de auténtica selección natural o supervivencia de los más aptos. El Estado dirigido por el Partido Revolucionario Institucional, proveía la producción artística, mediante distintos programas. Básicamente, producción estatal: INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura); UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México); SEP (Secretaría de Educación Pública) e Institutos Estatales de Cultura); coproducción estatal: coinversiones FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes); y apoyos a la creación artística (becas del FONCA: jóvenes creadores, intérpretes, residencias artísticas, estudios en el extranjero, sistema nacional de creadores). Esto se financiaba con una bolsa que se vio incrementada con la aparición, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, del mencionado CONACULTA, pero que, sin embargo, otorgaba los apoyos –sobre todo los de producción estatal– de forma discrecional. Esto contrajo prácticas nocivas para el teatro, pues los artistas veían de soslayo a los espectadores –en tanto no dependían de la magnitud de su afluencia, sino de las bondades del Estado–; se tejieron redes de complicidad para el otorgamiento de la subvención, y sobre todo, se dio paso al canibalismo, en el que la lucha por la supervivencia conllevó prácticas desleales como la formación de grupúsculos de poder, ajenos a tendencias estéticas y cer-

canos sólo en cuanto a la propia conveniencia. Este sistema –que perdura en la actualidad– comenzó a denotar su crisis ya desde su aparición, pero de manera mayúscula a partir del cambio climático-político de la irrupción panista.

La mala costumbre del eterno modelo de subvención, daría muy pronto muestras de su debilidad. La bolsa no alcanza para todos, hecho que guarda un grave trasfondo. Desde la concepción del modelo subvencionista (surgido en los gobiernos priístas con la creación del INBA y su afluente Departamento de Teatro, hoy Coordinación Nacional de Teatro), nunca se previó la inclusión social de los artistas y hacedores de teatro, salvo los del área técnica (los técnicos del INBA y de la UNAM cuentan con un sindicato, sistema de contratación, etcétera). Así, directores de escena, dramaturgos, actores, escenógrafos, diseñadores y realizadores de vestuario, diseñadores de iluminación, diseñadores y realizadores de utilería, compositores y músicos, no fueron contemplados en la estructura social, pues no se privilegiaron redes de desarrollo profesional; no se proveyó de un sistema de seguridad social y nunca se diseñó un sistema económico sustentable para la actividad teatral en el país.

El advenimiento panista al poder consiguió, por lo menos, hacer tocar fondo al modelo y develar sus grandes carencias. Desde el gobierno de Vicente Fox, la política de Estado en materia de educación, y específicamente, en lo referente al arte y la cultura, fue contundente en cuanto a su nulidad; sistemáticamente, desde entonces a la fecha, los rubros de educación, arte y cultura se han visto seriamente mermados en sus recursos, y no ha existido, en ninguno de los dos sexenios panistas (Fox y Calderón, 2000 a 2009), un plan nacional de cultura consistente. En el ámbito teatral, la estructura continuó más o menos igual, aunque hay que destacar la emergencia de formas alternativas, algunas de ellas nocivas. Entre los egresados de las escuelas profesionales de teatro, las opciones van reduciéndose cada vez más en función de una desproporción simple: los programas y apoyos continúan siendo más o menos los mismos; los artistas, sin embargo, cada año, más. De este modo, una opción de empleo para ellos es la inserción en una de las mafias más desleales y nocivas de la actividad escénica; pseudoempresarios mezquinos yseudopromotores que producen obras de ínfima calidad, que presentan en maratónicas secuencias de funciones para incautos estudiantes, con cuyos profesores han llevado a cabo un acuerdo de ganancia porcentual sobre el boleto de cada alumno, a cambio de obligarlos a asistir. Las ganancias, huelga decir, suelen ser muy considerables. No obstante, en un cierto sector, el proceso de supervivencia de los más aptos y de selección natural, comienza a ser superado, o por lo menos, da señales de hallar vías auténticamente alternativas. Son grupos de artistas que desconocen el estado de cosas dado y pasan de largo frente a la anquilosada estructura del Estado, pues, en consecuencia a la naturaleza vital de nuestro arte, son capaces de dar muestras de saltos evolutivos, y en medio del cambio climático abrupto

que atravesamos sin cesar, desconocen las darwinianas nociones de la depredación como vehículo de supervivencia y lanzan sus impulsos creativos más en el sentido de la mutación.

Hoy, al teatro mexicano, le urge la mutación genética de la estructura cultural, y en particular, de la concepción de sus mecanismos de producción y, sobre todo, de la inserción social de su actividad. Me refiero a la propuesta que, desde hace unos meses, impulsan el movimiento autodenominado FOCRESI (Foro de Creadores Escénicos Independientes) y otros grupos de forma aislada, o sumados al mencionado. Incluyen diferenciación fiscal y legal para el teatro, seguridad social para sus creadores, apoyo gubernamental para la difusión masiva del arte; en síntesis, políticas de creación y sustentabilidad de empresas culturales, que renuncian al modelo subvencionista, y que en general, impulsan la creación de una Ley Nacional de Cultura.

La mutación se reproduce en grupos de teatro que han renunciado a los modelos tradicionales de producción, y también, en muchos casos, a los espacios tradicionales de trabajo, grupos cuyo fin está en la interlocución con nuevos públicos y que sí desean depender de la afluencia–impacto de sus puestas en escena; grupos, que finalmente y frente al cambio climático, dan cuenta de la renovación de sus concepciones estéticas, como una consecuencia de la inevitable mutación social que vivimos; por esto, se arrojan al descubrimiento, o al menos a la pregunta, sobre la naturaleza de ese lenguaje que conforma lo que llamamos teatro y que, hoy, ha mutado.



3-2-1-0, escrita y dirigida por Ernesto Anaya

CABARET, REALITY SHOW

En un país en medio de una guerra frontal contra el narcotráfico, en el que se recorta el presupuesto para la educación y se invierte en armas, en el que la corrupción y la ambición son factores comunes y cotidianos en las cámaras y en los partidos políticos, en un país que está en remate para las empresas multinacionales y cuya población acude al televisor como fuente casi exclusiva de entretenimiento y conocimiento, dedicarse a cualquier forma de arte parecería estar en una línea entre la necesidad y el heroísmo.

Los reality shows han contribuido enormemente a que muchísimas personas compren el sueño de ser famosos, de encontrar una vía rápida para trascender y superar la falta de oportunidades a la que estamos casi predestinados. De este modo, las listas de candidatos a actores se engrosan cada día más y, como la mayoría no encaja con los estereotipos televisivos, las escuelas de teatro se abarrotan, en sus períodos de admisión, de jóvenes con ansiedad de futuro, de futuros desempleados.

Los egresados de las escuelas, llenos de ilusiones, se enfrentan a un panorama, a primera vista, esperanzador, pues hay una enorme oferta cultural en nuestro país; sin embargo, hay otro lado, el de la realidad que muestra una demanda que va de escasa a nula. Existen muchísimos artistas para una población que no está interesada en el arte, y por debajo, hay un sistema que, de entrada, los excluirá, ya que como en casi cualquier ámbito laboral, el campo es estrecho y las plazas están ocupadas por gremios; los presupuestos institucionales —salvo honrosas excepciones—, están ya repartidos y los privados, interesados en otros quehaceres. Sin embargo, esto no puede considerarse del todo un mal panorama si obliga —a los que insisten en permanecer— justamente a buscar con creatividad sus propios espacios. Así, el teatro-cabaret se ha vuelto un espacio de reflexión crítica y activa sobre la realidad, al que recurren muchos creadores jóvenes, para generar su propio trabajo,

como respuesta a la marginación social (no sólo artística) y a la falta de oportunidades.

Así, entonces, a partir de la década de los ochenta, con Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe y Tito Vasconcelos, reaparece en México el cabaret, heredero de la carpa y la revista, como un movimiento cultural que se opone a los dogmatismos y a las estructuras anquilosadas del poder y el saber. Posteriormente, con el trabajo sistemático y generoso de *Las Reinas Chulas*, es que generaciones más jóvenes han ido volcando sus esfuerzos e inquietudes a este género.

En mi caso, cuando recién egresé de la ENAT (Escuela Nacional de Arte Teatral) del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura) trabajé como actriz en montajes que iban de lo infantil a lo experimental, pasando por lo corporal y el verso. Al mismo tiempo, chambeaba como asistente, realizadora de utilería y productora ejecutiva. Desde luego que esto ayudó a que aprendiera a trabajar y a respetar a cada una de las personas detrás del hecho escénico, pero también, era navegar, sin rumbo, en un mar oscuro. Por ello, el encuentro con el teatro-cabaret como espacio de trabajo y de expresión, fue muy importante, en términos personales y profesionales. Me hizo mirar alrededor con los ojos más abiertos, me enseñó a reírme de mis propias desdichas, me obligó a hablar y a reconocer que sólo así, enunciando el daño, es posible erradicarlo. La verdad es que no lo he conseguido. No he cambiado el mundo y tampoco he encontrado respuestas. Sólo persiste una cierta testarudez por hacerme preguntas y una predilección por buscar, a través del humor y de la risa, un acercamiento a la sensibilidad de otras personas.

En este tránsito, me he ido encontrando con personas y equipos valiosísimos, comenzando por mis maestras, *Las Reinas Chulas*, y mis primeros compañeros —inevitablemente también mis maestros—, Teresina Bueno, Alberto Domínguez, Minerva



© fotos José Jorge Carreón
Cabaret noir de P. Izquierdo y R. León, dirigida por R. León



De príncipes, princesas y otros bichos de P. Izquierdo, dirigida por R. León



Tres veces te engañé, creación colectiva de M. Valenzuela, N. Espinosa y P. Izquierdo, dirigida por R. León

Valenzuela y Óscar Olivier, hasta lograr conformar el equipo con el que ahora trabajo, *Género Menor, la compañía*, dirigida por Roam León, con un elenco estable (León, Isabel Almeida, Gustavo Proal, Daniel Rosas, Axel Tamayo) y con quienes llevo ya cuatro espectáculos (en cuatro años), que desde sus estrenos, no han dejado de dar funciones.

Las coincidencias dentro de este grupo de trabajo han sido tanto políticas como estilísticas y técnicas. En la exploración de rutas para solventar nuestras necesidades discursivas y de resolución escénica, hemos encontrado una veta fértil en el uso de elementos de la técnica clown y en la construcción de códigos específicos de gestos vocales, corporales y rítmicos para los personajes, además de una detallada investigación bibliográfica y hemerográfica, y un dedicado trabajo musical y dramático en cada oportunidad.

En la creación de los distintos espectáculos que hemos generado y producido, hemos procurado mantener este rigor técnico, lo que ha ido perfilando un lenguaje particular de creación, que es, precisamente, el distintivo que ha permitido que las diferentes obras hayan sobrevivido a través del tiempo. Más aún, que se hayan ido depurando y renovando, y de este modo, logrando una acogida cada vez más significativa por parte del público. El trabajo de buscar espacios ha ido de la mano con el de afinar y pulir los espectáculos, lo que demanda, desde luego, perfeccionamiento y entrenamiento continuo y constante por parte de todos.

Ahí estamos, buscando entretener con nuestro trabajo. Muy probablemente, no lo conseguimos en el sentido más brechtiano del término (*promover una actitud crítica sobre las acciones de los hombres, para permitirles divertirse útilmente con sus grandes problemas*), pero sí lo procuramos del modo más honesto que podemos.

Personalmente, quisiera confiar en que la búsqueda del arte es también la búsqueda de una vía de crecimiento humano y un posible espacio de resistencia a la dominación del pensamiento en estos tiempos de presupuestos recortados e intereses corporativos, pues mientras el arte exista, lo más íntimo de nosotros no podrá ser sometido ni callado.

Bibliografía

Alzate, Gastón A. 2007. *Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico*. Archivo virtual Artes Escénicas. Universidad de Castilla-La Mancha.

Brecht, Bertolt. 1963. *Pequeño organon para el teatro*, Buenos Aires: La Rosa Blindada

TEATRO E IDENTIDAD EN MÉXICO

1

Abordar el tema de la identidad en el teatro mexicano nos lleva a preguntar qué define a un teatro nacional y, en el intento de respuesta, a perdernos en el discurso ideológico. *La nación y los nacionalismos* —escribe José Ramón Enríquez— *son conceptos de la modernidad que se han sabido vender muy bien (...) al grado de hacer que países premodernos se lancen a la búsqueda, muchas veces salvaje, de su imposible ser nacional*, eclipsando con ello la defensa de los derechos individuales y de los grupos minoritarios. Desde esta perspectiva, meternos en dicha discusión puede redundar en un juego de generalizaciones que postergaría la indagación de los fenómenos particulares que son, a fin de cuentas, los que propician las experiencias vitales y transformadoras.

Pero, por otro lado, comprendemos que los teatros nacionales o regionales constituyen demarcaciones simbólicas para entender actitudes y posturas que marchan a contracorriente del fenómeno globalizador, o bien, para descubrir la apropiación de hábitos y discursos propios del mundo contemporáneo, por no hablar de su función más esencial como simple espejo del comportamiento humano.

En cualquier caso, estamos frente al dilema de hablar de la identidad del teatro mexicano sin tener la capacidad de respondernos sobre la del México actual. En las últimas dos décadas, se ha iniciado, en nuestro país, un lento proceso de transformación que, sin duda, está modificando nuestros valores culturales; no obstante, son tantas las puertas abiertas en este proceso, y tantas otras las que faltan por abrirse, que hoy resulta azaroso identificar un ser nacional que no sea faccioso e inmediateista. *¿Qué decir de la bien intencionada idea de proporcionar a los alemanes un teatro nacional* —manifiesta Lessing en 1768—, *cuando los alemanes no somos todavía una nación? Y no hablo de la constitución política, sino sencillamente del carácter moral*. En los mismos términos, se expresa Usigli a mediados del siglo pasado cuando sentencia que *para que*

México siga al teatro en su estado de cristalización definitiva, el teatro necesita primeramente seguir a México en su evolución. Si seguimos ambos pensamientos, tendríamos que entender primero el sentido de lo nacional, y desentrañarlo tanto en su aspecto moral como en el de sus acuerdos de convivencia, conceptos ambos que están muy lejos de constituir hoy en día consensos definitivos en nuestro país.

Aceptemos, en todo caso, invertir el orden y explorar la forma en la que el teatro está contribuyendo a moldear (todavía en plural) dichas identidades, o por lo menos, distinguir en sus proposiciones artísticas aquellos fundamentos de valor en los que diversos grupos o comunidades nos podemos reconocer, como también las diferencias que somos capaces de aceptar e integrar al bien común.

Pero antes de entrar en materia, advirtamos todavía sobre la identidad del teatro actual, un arte que marcha en sentido contrario a la rueda de la historia, por su incapacidad de reproducción mecánica y masiva, por esa obligada marginalidad que le confiere, quiérase o no, la impronta de arte de minorías. En este sentido, Jorge Dubatti (2003) propone una redefinición de la teatralidad desde el concepto del *convivio*. Más cercano para él a las experiencias del rito y de la cultura oral, *el acontecimiento convivial es experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímero y necesariamente minoritario*. Por ello, el convivio teatral constituye, entre otras cosas, una manifestación de resistencia contra la desterritorialización que promueven las nuevas redes comunicacionales: *el teatro exige territorialidad, la reunión en un espacio geográfico real que preserva lo socioespacial contra lo sociocomunicacional*. Dubatti destaca del convivio teatral la permanencia, el contacto inmediato con el otro en contra de las intermediaciones técnicas; la conformación de grupos de identidad determinada, el regreso al uno mismo, a la tribu; expresa la necesidad de construir sentido y pensamiento; es una

invitación a la multiplicidad de enfoques y a la práctica comunitaria porque, a fin de cuentas, no se va al teatro para estar solo. En consecuencia, el convivio teatral es también una manifestación de resiliencia, es decir, que tiene la capacidad de revertir sus aparentes debilidades, adversidades o pobreza para, a partir de esta inevitable condición, fortalecer su identidad y la de los grupos participantes en él.

Dicho lo anterior, en las siguientes páginas iniciaremos un primer ejercicio de apreciación de identidades teatrales, tomando en cuenta las herramientas de análisis propuestas en el concepto convivial.

2

Buena parte de la cultura mexicana del siglo XX cobró forma al amparo de la revolución institucionalizada, un sistema de gobierno con fachada democrática y estructura vertical, al que Vargas Llosa llamó la *dictadura perfecta* por su capacidad para renovarse periódicamente y así mantener el orden, el progreso y la hegemonía. Incluso en los setenta, cuando inicia la debacle económica, la clase gobernante conservó el control político gracias, sobre todo, a la falta de contrapesos organizados. Sin embargo, a mediados de los ochenta, un terremoto de ocho grados en la escala de Richter cimbró las estructuras y despertó a una sociedad civil que, desde entonces y con desigual fortuna, ha propiciado un cambio paulatino e irreversible en las formas de organización y convivencia. Estos cambios han tenido su consecuencia más visible en el aspecto electoral, pero sus implicaciones son mucho más amplias, aunque nadie pueda determinarlas, sobre todo considerando que el movimiento no ha sido producto de acuerdos mayoritarios, sino del empuje caótico de una sociedad que desea cristalizar una reforma profunda, pero que aún no sabe cómo construir un consenso.

En el campo del teatro, este proceso ha tenido también sus resonancias, primeramente en los aspectos de producción, pero también en la forma de abordar sus contenidos y en la de establecer contacto con su público. Si durante décadas el Estado asumió el patrocinio de las artes como un ogro filantrópico que por igual golpeaba, premiaba y terminaba devorando a sus propios hijos, en la década del ochenta comenzó a operar el cambio en sus políticas culturales. Con la creación en 1988 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (una estructura virtual que se impuso sobre las instituciones emanadas de la postrevolución), el Estado dio un golpe de timón y estableció una política de apoyo directo y sin cortapisas a los artistas, pero responsabilizando a éstos de la conclusión y éxito de los proyectos. Con esta medida, se democratizaba y transparentaba el acceso a los espacios públicos (cualquier grupo artístico de cualquier procedencia tiene derecho a ser apoyado por el Estado y, además, es evaluado por un consejo de pares), pero también se establecía tácitamente que no había más política que la dictada por el mercado... cultural.

El asunto tiene demasiadas aristas y es difícil de valorar; en principio, deja una impresión de apertura, de vitalidad, pero, por otro lado, resulta que nadie estaba preparado para mantener una relación directa con el público; el primer interlocutor del teatro siempre había sido el Estado, aunque no fuera más que para criticarlo; el teatro se hacía por obra y para gracia del Estado y su élite intelectual. La nueva formulación de política cultural, con todas sus implicaciones, condicionaba su apoyo a la capacidad del artista para crear su público. ¿Cómo proceder, entonces? Ahora, el proyecto artístico debía girar en torno a una estructura de gestión que pudiese despertar el interés del espectador y, al mismo tiempo, de nuestros pares artistas, de las instituciones públicas, las asociaciones civiles y de la iniciativa privada.

Sostenido lo anterior, me atrevo a afirmar que un primer rasgo de identidad del teatro mexicano actual es que sigue a la búsqueda de su público, de uno real que interactúe con él, lo retroalimente y le dé sentido.

En este contexto, se han formado innumerables agrupaciones que desarrollan líneas de trabajo artístico para un interlocutor preciso; algunas son evidentes, como, por ejemplo, la del teatro para niños, para sordos, para homosexuales, para mujeres, para convictos, para fiestas cívicas y religiosas. Pero, en otro nivel de elaboración, existen discursos o micropoéticas mucho menos tangibles que, sin embargo, han cambiado el rostro del teatro nacional en los últimos veinte años. Tan sólo en la Ciudad de México es posible encontrar en un mismo fin de semana experiencias escénicas que se desarrollan en foros, bares, plazas, casas, bodegas y hasta en vehículos automotores; espectáculos de estructura cerrada, abierta, improvisada, participativa o performática, que atraen, en cada caso, a públicos muy específicos. Veamos tan sólo cuatro ejemplos.

ROBERTO JAVIER HERNÁNDEZ Y EL TEATRO EN VECINDADES

Esta compañía, fundada a fines de los ochenta, por estudiantes y egresados de la UNAM, tuvo el propósito de parafrasear al teatro clásico con elementos de la cultura popular urbana y llevar sus escenificaciones a zonas marginadas de la ciudad. En la mayoría de sus trabajos, se apropiaban de espacios habitacionales muy populares, conocidos como vecindades y, sin modificar mayormente la rutina de sus pobladores, representaban su espectáculo asumiendo el entorno como escenografía y a los transeúntes como comparsas de la representación. Su primer espectáculo, *Pareces un Otelo* (1988), se presentó por primera vez en una vecindad de la populosa colonia San Rafael, constituyendo una experiencia alucinante para quienes tuvimos oportunidad de estar presentes. Aunque el recién casado Otelo es nuevo en la vecindad, se le ha encomendado la administración del *multifamiliar*; pero su elección causa tal resquemor entre los vecinos tradicionales, que éstos tejen

una intriga para deshacerse de él. La escena culminante se desarrolla en medio de una fiesta a la que son invitados todos los vecinos del lugar. Algunos de ellos miran desde sus ventanas; alguien más sale y baila un danzón antes de marcharse a comprar el pan con el que regresará diez minutos más tarde, para compartir con alguno de los actores. En ese contexto, el crimen pasional adquiere sensuales tintes de nota roja. Los espectadores hemos asistido a un convivio en el que la ficción se entremezcla con el ambiente cotidiano de la ciudad.

La resonancia que el grupo tuvo, en sus primeros años de existencia, le ha permitido trabajar en cárceles, centros de rehabilitación contra las adicciones, organizaciones comunitarias y colectivos artísticos de acción urbana. De hecho, la compañía funciona más bien como una coordinación, pues gracias a los cursos y talleres que organiza, se han conjuntado a su alrededor grupos de aficionados que presentan casi siempre adaptaciones de textos de Shakespeare o de la tradición española.

RAÚL PARRAO Y LA DANZA BIZARRA

Desde hace por lo menos dos décadas, la danza en México desarrolla una incesante experimentación con técnicas, recursos y lenguajes que la incrustan a veces en el terreno del teatro, otras, en el de la performance, en el video, e incluso en la publicidad. Tal ocurre, por ejemplo, con las obras de *UX Onodanza*, de Raúl Parrao, que inundan de gozo a sus espectadores. Desde el juego provocador hasta el deleite visual y sonoro, su danza bizarra se ha significado como una de las más representativas de la última década. *Picnic* (1998) es un ejemplo de aquellos espectáculos a los que no se puede llegar con ideas preconcebidas. De entrada, nos encontramos con un planteamiento dramático que indica algún tipo de desarrollo teatral: *un sujeto que habita un cuarto de hotel, cansado de estar inmerso en una época que tiende a convertir a hombres y mujeres en replicantes programados, proyecta un viaje interno con la idea de reencontrar el objetivo de su travesía por esta tierra extraña*. Entonces, se sumerge en el sueño y comienza un viaje que lo situará en medio de persecuciones policiacas y galerías laberínticas, para llegar, finalmente, al encuentro consigo mismo en un picnic al que asisten todos los personajes de su fijación. Sin mensajes ni discursos ideológicos (sólo ludismo y liberación), *UX Unodanza* se ha convertido en uno de los principales exponentes del arte de la *generación X* y es uno de los escasos grupos que ha logrado trascender el consumo endogámico que agobia a prácticamente todas las compañías dancísticas de nuestro país. Sus espectáculos permanecen durante meses en temporada y se sostienen gracias a la asistencia de legiones de estudiantes y jóvenes del *underground* citadino que, sin ser adeptos a la danza, se dejan atrapar por los delirios escénicos de este grupo.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO Y LA HISTORIA COMO TRAGICOMEDIA

Continuador de una corriente de teatro que ve la historia nacional como un gran guiñol (entre sus antecesores se cuentan Usigli, Ibarguengoitia y Juan Tovar), González Mello sitúa su obra *1822* (2002) en un año clave de la historia nacional, aquél en que la patria debe definir su sistema de gobierno y, en su acción dramática, logra sintetizar pasado y presente en un fresco por el que desfilan las miserias de una clase política que no sabe a dónde dirigir los destinos de la nación. En palabras de Roger Bartra, *ésta es una obra muy divertida, pero no es una broma. La tragicómica representación de los acontecimientos de 1822 en México constituye un impetuoso flujo dramático de tal calidad que nos deja sin aliento, pues la impecable sátira del autor no deja, en ningún momento, de azotar a los héroes fundadores de la patria*. La puesta en escena que seguía presentándose dos años después de su estreno, logró imponer marcas de asistencia para el teatro universitario y, sobre todo, se convirtió en referente para miles de estudiantes que aprendieron a mirar la historia desde un ángulo que los libros educativos suelen pasar por alto. En ese sentido, el teatro de González Mello, con agudo sentido crítico, pero, sobre todo, con un despiadado humor, constituye hoy en día el mejor recordatorio de un proyecto inacabado de nación que se tambalea a merced de los intereses particulares.

GERARDO TEJOLUNA Y LA RITUALIZACIÓN DEL TEATRO

Alrededor de este artista, se teje la investigación de un colectivo llamado *Gomer, caracol exploratorio*, que tiene como premisa colocar al actor en el centro de la creación teatral y redescubrir sus posibilidades como oficiante del convivio escénico. Entre sus espectáculos —o performances—, hay una marcada ruptura con las estructuras aristotélicas o, más propiamente, con la definición clásica que coloca al actor como el encargado de poner en práctica la fábula, lo que podría situarlos dentro de la corriente denominada postdramática. La anécdota es un elemento accesorio de su exploración, pues la meta se enfoca más bien a la conjunción de un momento de comunión y reconocimiento con el espectador. Lo anterior queda claramente expresado en *Autoconfesión* (2003), unipersonal basado en *Selbstbeziehung*, de Peter Handke, que representa el inicio de un viaje indagador y vocacional que, por lo pronto, ha cambiado a un actor en su persona y lo está cambiando en su apreciación y expresión artísticas. Asistimos al rito iniciático de un nuevo actor —que no por coincidencia comienza confesando sus culpas culturales—, y con ello somos testigos de la elección de una nueva piel y de un nuevo impulso creador. No estamos hablando de un proyecto que lanza disparos al aire, para encontrar a su interlocutor, sino de uno que poco a poco, recurriendo más

bien a la transmisión oral y casi epidérmica, ha convocado a grupos reducidos, pero convencidos, de que por este camino se puede acceder a un renovado ritual en el que también el espectador modificará su actitud frente al hecho escénico.

En los ejemplos anteriores, queda de manifiesto la pluralidad de enfoques e identidades, así como la ausencia de una línea predominante de expresión teatral. Sin embargo, habrá que establecer que éstos surgen del feroz dinamismo de la megalópolis, una ciudad capital de más de veinte millones de habitantes que, por lo menos hasta el momento, no ha establecido entre sus prioridades la definición de su identidad comunitaria sino que, al contrario, se reconoce como tierra de todos y de nadie. Curiosamente, en este lugar se concentra alrededor del 80 % de la actividad teatral profesional, lo que también representa uno de los puntos más polémicos al hablar de la identidad nacional.

3

Si observamos el mapa nacional, descubriremos a México D.F. como una mancha imperceptible que durante seis siglos ha concentrado el poder político, económico y cultural del país. No obstante, uno de los procesos más interesantes de la actualidad apunta a una apertura auténticamente federalista, si bien su consolidación parezca aún lejana. Este proceso se refleja ya en múltiples manifestaciones de la vida cultural: en su lenguaje, su música, su literatura y su teatro. Nosotros nos referiremos, específicamente, a la actividad teatral y, para ello, vale la pena destacar algunos antecedentes.

Durante más de tres siglos, el teatro mexicano fue esencialmente español; las obras, los actores y los estilos de representación eran los dictados por la tradición ibérica. Todavía a principios del siglo XX (cien años después de consumada nuestra independencia política) era común escuchar a los actores mexicanos acentuar sus palabras como los españoles. La producción teatral se concentraba en la Ciudad de México (manejada por empresarios españoles), y desde allí se organizaban giras a la mayor parte del país, lo que sugiere que la infraestructura teatral del siglo XIX y la primera mitad del XX funcionaba como receptora de compañías en gira y sólo eventualmente, para presentar a grupos no profesionales de la entidad; es decir, los teatros del interior del país no generaban sus propias experiencias escénicas.

Esta tendencia comenzó a revertirse durante la segunda mitad del siglo pasado, gracias a la apertura de escuelas y talleres de teatro a lo largo y ancho del país. Junto a esto, en el DF se organizaron los primeros festivales nacionales de teatro, lo que estimuló la creación de grupos independientes, afiliados, muchos de ellos, a las universidades locales. En suma, éstas y otras iniciativas despertaron el interés por el teatro como actividad profesional, de tal forma que hoy en día se aprecian los primeros resultados de medio siglo de trabajo escénico continuado.

Vale la pena destacar, en este desarrollo, el fenómeno teatral surgido en el norte del país, en los últimos veinticinco años. Aquí asoma un líder creador y espiritual, Óscar Liera, quien propuso y realizó un teatro de resistencia social que hablaba de historias y problemas locales y que, sin embargo, rompía con la tradición costumbrista de la provincia mexicana. A su vera, se formaron más de un puñado de dramaturgos y directores que han hecho del teatro un instrumento claro y definitivo de las expresiones regionales y hoy día disputan al centro la representatividad cultural.

Uno de los factores que fortalecen esta independencia ha sido la propia hegemonía económica de esa región del país, así como su cercanía territorial con los Estados Unidos. No hace mucho escuché a un músico de la fronteriza Tijuana afirmar que, debido a la distancia, sus interlocutores más inmediatos estaban en Los Ángeles, California, y no en el DF; es decir, que a la hora de crear sus obras, miraba más al norte que al sur del país. En el caso del teatro del norte, sin embargo, no se hace tan evidente este hecho, aunque de igual forma refleja una inquietud prioritaria por los temas fronterizos.

Otros asuntos que asoman en este desarrollo son el narcotráfico, la justicia social, la modernidad ansiada, o bien, la recuperación de su microhistoria. Lo que es un hecho es que el teatro ha caminado a la par que la región, o como afirma Enrique Mijares (2003): *Es dentro del despegue regional del país (...) donde paulatinamente ha venido cobrando coherencia el teatro del norte*. Veamos a continuación tres casos que nos muestran algunas de estas tendencias.

SERGIO GALINDO Y EL TEATRO-BAR COSTUMBRISTA

A principios de la década del noventa, la actividad teatral en Sonora menguaba sin remedio por falta de espacios y recursos económicos. Los profesionales de esta disciplina parecían llegar muy pronto a un tope en sus expectativas de desarrollo y, además, debían compartir los foros con nuevos aspirantes que deseaban ocupar su propio sitio. En ese contexto, el ya experimentado director y dramaturgo Sergio Galindo ideó un espectáculo de títeres y actores, para presentarse en un bar céntrico de Hermosillo, con tal suerte, que detonó un fenómeno escénico que en los siguientes años se convertiría en la principal herramienta expresiva y laboral de los teatreros sonorenses. *Güevos rancheros* (1995) es una farsa costumbrista que sucede en la más apartada sierra del estado y recrea con enorme riqueza el calor propio de la región. Por la concepción del tiempo en sus personajes, sus preocupaciones filosóficas y la mezquina lucha cotidiana que representa, esta obra despertó una inusitada identificación entre los sonorenses, que se tradujo en casi una década de representaciones y giras por todos los rincones del estado. Asimismo, significó un desplazamiento de la actividad teatral a los bares de la ciudad, dejando los espacios teatrales tradicionales para los estudiantes. Por un lado, pues, observamos la explosión de un teatro que ha descubierto

la posibilidad de hablar de los temas más actuales de la localidad y, aun mejor, que ha encontrado a sus tipos o personajes populares; es como si los sonorenses hubiesen encontrado su provincia interior y en ella depositaran sus rasgos de identidad más primarios. Pero, por otra parte, el propio Sergio Galindo ha logrado trasladar esos valores al género dramático y con ellos ha tejido, en la última década, un fresco singular que retrata la contradictoria relación que los sonorenses tienen con el desierto y con el agua. Esta serie de obras, sin embargo, merecen otro espacio de análisis.

ÁNGEL NORZAGARAY Y SU MEXICALI A SECAS

Mexicali es una ciudad infernal por su temperatura, pero aquello no impide que sea, desde hace más de una década, sede del grupo más importante de Baja California. *Mexicali a secas* se ha caracterizado por un fuerte sentido de espectacularidad y por el manejo de estructuras abiertas que denotan una pre-ocupación palpable por el desarrollo de temas más que por el relato de ficciones. Así se aprecia en su larga trayectoria con obras como *Una isla llamada California* (1992), *El velorio de los mangos* (1993), *¿Tú también, Macbeth?* (1995) y, más recientemente, *Cartas al pie de un árbol* (2001). En esta última, particularmente, observamos una estructura fragmentada y repetitiva, fraguada por pequeños testimonios, diálogos y canciones, que representan el ciclo de la migración y el drama de los que esperan. El énfasis está puesto en la ruptura de los núcleos familiares separados por un muro fronterizo que se levanta, entre otras, con las cruces que simbolizan a cada migrante muerto en el intento de pasar al otro lado. *Cartas al pie de un árbol* ha significado para el grupo la consolidación de un trabajo de territorialidad en el que se le reconoce como una de las voces representativas del Estado. Aunado a esto se debe valorar, así sea un rasgo extrateatral, la combatividad y capacidad de gestión del grupo y su director, quienes desde distintas tribunas se han enfrentado a la administración central y han conseguido mantener espacios teatrales y, aun más, dinamizar con encuentros y festivales la de por sí rica actividad teatral de aquel Estado, muy probablemente, el más importante en este rubro después del Distrito Federal.

PILO GALINDO Y EL DESTAPE DE LA CLOACA

En Chihuahua también hace aire y su relación con la frontera es una de las más complejas del país, sobre todo en los últimos años, merced al aberrante caso de las muertas de Ciudad Juárez, que sin duda ha acaparado la atención dentro y fuera de nuestro territorio. Hay que recordar que más de trescientos asesinatos y desapariciones de mujeres jóvenes, muchas de ellas trabajadoras de la industria maquiladora, siguen sin resolverse después de diez años de haber iniciado esta cruenta ola de violencia, una de cuyas líneas de investigación se dirige, precisamente, al otro lado de la frontera. El asunto se ha convertido no sólo en tema de tribunas sociales y mediáticas, sino en inspiración de innumerables obras literarias, musicales

y teatrales. En este terreno ha habido de todo, buenas y malas creaciones que aprovechan un tema de suyo epidérmico para la sociedad chihuahuense. Pero entre ellas cabe destacar *Lomas de Poleo*, de Pilo Galindo, que debe su nombre al lugar inhóspito donde han sido perpetrados buena parte de los crímenes. En esta obra se da vuelta al conflicto recreando un espacio imaginario al que llegan las víctimas y en el que poco a poco descubren que ya es imposible volver a casa. Un relato de por sí estrujante se ve potenciado por el hábil entramado dramático que Galindo desgrana en cada escena, dándole a la historia un trasunto fantasmal y pesadillesco. Con la multiplicación escénica de este tema, Pilo Galindo y otros autores han contribuido a colocar los temas de justicia e impunidad en el centro del debate estatal y nacional, aunque está claro que todavía queda mucho por decir y lograr en esa materia.

Con sólo estos tres ejemplos, podemos apreciar cómo el teatro del norte del país manifiesta una inquietud mayor por conectar su expresión con la de su comunidad específica, quizás como parte de un proceso de construcción de identidades que les dote de especificidad en el concierto nacional. En este ánimo de formación de culturas emergentes, Mijares sostiene que *la cacareada globalización, que merced a sus hegemónicas relaciones económicas y políticas pretende uniformar el mundo y cosificar a los seres humanos, no tiene más remedio que ceder ante una realidad universalizadora que reconoce la heterogeneidad y aun privilegia lo diverso, esto es, la expresión particular, la emergencia de lo regional, de lo propio*. Siguiendo el mismo espíritu diversificador, habrá que advertir que la identidad nacional es un prisma multiforme del que apenas mostramos un botón.

4

Desde las primeras expresiones rituales en el mundo prehistórico, hasta nuestros días, podríamos presumir una tradición teatral milenaria. Sin embargo, la identidad del teatro es otra cosa y ésta continúa en proceso de definición. Usigli afirma que, antes de hacer el recuento de nombres y de obras hechas en nuestro territorio, se vuelve necesario identificar el paso de México por la dimensión del teatro. En esa perspectiva, debemos volver a la pregunta inicial y dilucidar dónde está el teatro mexicano y por qué. Mi conclusión sería que el teatro mexicano es aquél que pertenece a su público, aquél que dialoga y se retroalimenta con un interlocutor que ha decidido hacerlo suyo.

Por otro lado, hemos visto que la creación de una identidad teatral es un reto mayúsculo para un país que reduce su actividad escénica a unas cuantas ciudades. No obstante, el fenómeno se propaga con vigor en las últimas décadas. Para decirlo en otros términos, podríamos afirmar que una de las funciones vitales del teatro actual tiene que ver con su capacidad de expandirse como hormiga y de testimoniar el paso por el mundo de una comunidad determinada; es su forma de historiarse y de hacer memoria, creando, entonces, una colectividad. En



Nueve días de guerra en facebook de Luis Mario Moncada, dirigida por Martín Acosta

ese sentido, el teatro tiene entre sus prioridades actuales el ser útil a este propósito. Peligroso término, es verdad, si lo interpretamos de manera literal, o si lo entendemos desde su perspectiva didáctica. Sin embargo, asumamos que más allá de sus temas, lenguaje o ubicación geográfica, el teatro debe ofrecer a su público un algo que le haga sentir la pertenencia a una demarcación —real o imaginaria—, en la que habitan tanto el que hace la obra como el que la ve.

La tesis de *pinta tu aldea y pintarás el mundo* parece contradecir aquella muy en boga hace un par de décadas atrás, según la cual el teatro debía romper la barrera del idioma con el empleo del gesto y la imagen. En este caso, creo que la discusión no tiene por qué llegar a posturas radicales, sino al contrario, incorporar todas ellas a la construcción de un teatro que surja del espacio íntimo de pertenencia y de ahí salte en busca de la identificación global.

De esta manera, llegamos aquí, finalmente, al punto que motivó la presente reflexión: ¿tiene el teatro mexicano una identidad palpable en el extranjero? La respuesta más pro-

bable (y generalista) es que no; y es así, entre otras cosas, porque si no ha terminado de establecer un interlocutor preciso en su propio territorio, es porque no cuenta con pasaporte de identidad, cosa que, a mi juicio, es el problema medular. Entonces, tal vez la prioridad de nuestro teatro esté en alcanzar su dimensión nacional antes que en conquistar otros territorios.

Pero, por otro lado, también es cierto que para cumplir estas metas es importante la experiencia que da trascender las fronteras. Fomentar entre los artistas teatrales el contacto, el intercambio y el aprendizaje de otros países resulta estratégico para pulir las herramientas y las ideas que habrán de abocarse a la construcción de una nación teatral. Sin embargo, el trabajo está en casa y es absolutamente coyuntural: ayudar desde el teatro a construir esa nación plural, descentralizada y consensada que todos anhelamos. Tal vez esto sea posible en el mediano plazo porque, entre otras cosas, un sinnúmero de teatros regionales y municipales, habrán calado hondo en la conciencia colectiva.

LA PUESTA EN ESCENA EN MÉXICO

Extrañamente, siendo la puesta en escena el elemento de mayor evolución en el teatro mexicano durante el último tercio del siglo XX, hoy día puede considerarse el más retardatario de sus componentes. Como el régimen autoritario (setenta años de gobierno de un solo partido), los directores de escena tomaron el poder y gestaron, al mismo tiempo, los grandes momentos de su teatro y los vicios que terminarían por sepultarlo. Luego de alcanzar un alto nivel de realización escénica, en todos sus rubros, el teatro mexicano de hoy se caracteriza por la ausencia de propósitos más allá del montaje rutinario de obras sin relación unas con otras; por el predominio de una imagen escenográfica que suele ocultar los vacíos conceptuales en la dirección; por el desprecio literario que se manifiesta en la elección de textos meramente circunstanciales o la lectura acrítica de obras canónicas; y, sobre todo, por la desaparición paulatina del arte del actor.

La ausencia de propósitos que se manifiesta, desde los años noventa, en pérdida de identidades artísticas, fue acelerada por una crisis económica que se encargó de desaparecer cualquier esfuerzo de teatro independiente, y por una crisis moral que llevó a los creadores a correr de un sitio a otro en busca del mejor postor, por lo regular, una televisión omnívora que fue la antítesis ética y estética del mejor teatro mexicano de la segunda mitad del siglo pasado. Al confundir la democracia con la demagogia, las instituciones culturales de México —envidia de muchos otros países, ciertamente— han contribuido de forma definitiva a la promiscuidad en que se realiza la mayor parte del teatro en la Ciudad de México, y a su dispersión en el resto del país. Los esfuerzos de una *Compañía Nacional de Teatro*, refundada recientemente con un presupuesto millonario (alrededor de dos millones de dólares por año), no son sino el vano intento de retomar la pretendida unidad cultural de un régimen con tardías aspiraciones totalitarias.

La crisis moral y la ausencia de criterios literarios (en un teatro que aun en sus mejores momentos ha sido siempre primor-

dialmente textual-interpretativo y, a pesar de todas las evidencias, realista), se manifiesta en la elección de un repertorio que depende más de la bolsa económica que arrastra (neocolonialismos, celebraciones históricas y predilecciones políticas), que de sus valores artísticos o —mucho menos— de una lectura de la realidad que determine su necesidad y pertinencia. La demagogia de promoción de los nuevos autores mexicanos, se practica tanto desde las instituciones culturales como desde los propios directores que no han leído ni son capaces de repensar la dramaturgia mexicana (o no) de otros momentos. Pero como bien dice el refrán, *más tiene el rico cuando empobrece que el pobre cuando enriquece*, así los escenógrafos, vestuaristas e iluminadores mexicanos conquistan premios y reconocimientos internacionales, pues sus diseños de producción —sin menoscabo de sus valores plásticos— son juzgados fuera del contexto escénico y su esencial dimensión como experiencia.

Finalmente, el autoritarismo de los directores de escena (en sus vertientes directas o en el típicamente colonizado paternalismo) que distinguió al teatro mexicano de los teatros del resto de América Latina, repercute hoy en la imposibilidad de continuidad de grupos y, por ende, de lenguajes artísticos, así como en la supresión de un actor incapaz de llenar los huecos dejados por un director en franca retirada, luego de tantos años de habitar las tablas domesticado. Pese a ello, los brotes de vitalidad y la variedad que distinguen la geografía del país, tienen su equivalente en la continua aparición de jóvenes talentos cuya falta de oficio se compensa con el entusiasmo de su expresión escénica; entre ellos, Richard Viqueira, autor, director e intérprete de *Vencer al Sensei*, una divertida y exigente pieza, representación casi coreográfica del manga, donde se oscila permanentemente entre el misticismo oriental, el rigor de las artes marciales y la parodia deliberada de ambas; o Gabino Rodríguez, director del grupo *Lagartijas tiradas al sol*,

cuyos espectáculos proponen la desaparición de la representación y el trabajo con las inquietudes inmediatas de su grupo de jóvenes actores.

Del mismo modo, la gran extensión territorial de México, su ancestral centralismo y la enorme diversidad de prácticas y experiencias escénicas que caracterizan hoy su teatro, tienden a empañar la visibilidad de algunas de ellas, las que mejor conviven —independientemente de su grado de desarrollo estético— con las comunidades a las que están dirigidas. El trabajo de algunos directores en lenguas indias suele ofrecer deliciosos frutos de temporal como la reciente *Ma' Tinaati Kech* (No te entiendo) de Juan de la Rosa, donde una actriz profesional bilingüe (maya/castellano) comparte la escena con dos actores aficionados que hacen palpable la dimensión sensorial de las lenguas y la confrontación de imaginarios que implica su convivencia. En el mismo marco de un teatro arraigado en el trabajo comunitario, directores como Gerardo Moscoso, y particularmente Marco Petriz, han desarrollado un elaborado lenguaje artístico a partir de elementos temáticos y estéticos regionales (la zona sur de Oaxaca para Petriz) y las peculiaridades idiosincrásicas de sus actores.

Entre los directores que, sin contrariar los enfoques tradicionales de la puesta en escena mexicana de los últimos años, han alcanzado la madurez en plena crisis de la dirección, una crisis caracterizada por la muerte de sus más grandes exponentes y por el hecho de que sus viejos maestros hagan cada vez menos bien lo que ya hacían hace veinte o treinta años, se encuentran Mauricio Jiménez, David Olguín, David Hevia y Mario Espinosa. Ligados los dos primeros a los valores literarios y el desarrollo plástico del Teatro Universitario de los años ochenta (un teatro por momentos a la altura de los mejores teatros del mundo), han sabido mantener su rigor en la interpretación de textos propios o de otros autores. Mientras Hevia revisita el repertorio con el rigor intelectual y la libertad imaginativa cultivadas durante su larga estancia en el teatro alemán, en el caso de Espinosa, su desarrollo del oficio y una capacidad para obtener muy buenos resultados con actores de experiencia, han sido capitalizados hacia textos de amplia aceptación garantizada por los públicos del teatro internacional (*Arte* de Jazmina Reza, *Copenhague* de Michel Frynn) o a la exigente organización de la puesta en escena operística.

Junto con Olguín, que sostiene una sociedad de producción, una hermosa editorial especializada y su propio teatro (*El Milagro*), están Claudio Valdez Kuri (*Teatro de ciertos habitantes*), Juliana Faesler (*La máquina del teatro*) y Jorge Vargas (*Teatro Línea de Sombra*), directores que logran concebir su labor en la continuidad de un discurso estético que dé cuenta de su visión del mundo. Capaces de pensar el teatro como algo más que la sucesión de puestas en escena y de generar las condiciones de producción para ello, no es de extrañar que sus espectáculos estén entre los más atractivos del teatro mexicano actual.

El caso de Valdez Kuri es el más conocido internacionalmente pues, desde sus inicios, se ha planteado un teatro acorde a las preocupaciones de los grandes circuitos (multiculturalidad, multidisciplinariedad y otras novedades) y ha logrado penetrar en ellos. Ahí quizás su mayor debilidad —persecución de las modas—, junto con cierto convencionalismo que aflora, finalmente, al enfrentar las tradicionales situaciones dramáticas (*Beckett o el honor de Dios, Dónde estará esta noche*). Sin embargo, hay que reconocer en él una capacidad de producción que rompe los tiempos y condiciones habituales del teatro mexicano y sus puntos de partida que resultan siempre altamente propositivos: la presencia de un cantante cuyo funcionamiento hormonal le ha otorgado una voz de castrato (*De monstruos y prodigios*), el doblaje en vivo al estilo japonés de la primera cinta del cine mudo mexicano (*La banda del automóvil gris*).

Menos logrados a la fecha, pero con mayor perspectiva al futuro, las realizaciones de Juliana Faesler se adentran en los más variados territorios (la ciencia, el empleo de la tecnología en escena, la historia) siempre desde una perspectiva dialéctica. Así, la vida del rey poeta Nezahualcoyotl se yuxtapone a la ciudad marginal que hoy día lleva su nombre, en su más reciente realización. O las obras de Mary Shelly (*Frankenstein o el moderno prometeo*) y Villiers D'Isle-Adam (*La Eva futura*) se mezclan con informaciones científicas actuales y una muy vigente discusión bioética. En estas dos obras, además, aparece la característica más interesante de Faesler: su proposición de analizar en todas sus obras (*Alicia en la cama de Sontag*) la condición particular de la mujer en el mundo contemporáneo.

Director de un festival internacional de nuevas tendencias escénicas, animador de un taller de trabajo corporal de donde proviene, Jorge Arturo Vargas combina la puesta en escena de una intensa dramaturgia de nuestros días (*El censor* de Anthony Nelson, varias obras de Lars Noren, *La mujer de antes* de Ronald Schimelpfenning) con espectáculos de creación propia (*Galería de moribundos*, ensayo sobre las criaturas beckettianas; *La oscura raíz* y coproducciones internacionales con el grupo ruso *Akhe* o con el canadiense *Omnibus Amarillo*), donde ensaya las potencialidades de la imagen desde el rigor de una construcción corporal equivalente, en sus acercamientos dramáticos, a los tormentos interiores de sus protagonistas.

Finalmente, hay que destacar en la escena mexicana de hoy la presencia de algunos directores que abren perspectivas muy a contracorriente de las tendencias predominantes y las escuelas tradicionales de México. En primer lugar, ha sido Ricardo Díaz quien ha abierto el camino hacia un teatro deconstructivista (*El veneno que duerme* a partir de fragmentos de *La vida es sueño, El viaje sobre el océano* en torno a Brecht, *No ser Hamlet*) pleno de imágenes, que en su sencillez sintetizan formidablemente los conflictos diluidos en la narración dramática. Otro tanto han hecho directores como Armando Holtzer y José Antonio Cordero, que oscilan entre el teatro cabaret donde se mezclan la provocación sexual y el humor político y un teatro atravesado

por los lenguajes de la danza o el cine (*Hipnódromo de Cordero*, donde la representación de *Casa de muñecas* tiene su correlato en un set televisivo paralelo al escenario que termina por devorarlo).

Tras la idea de eliminar la representación, dos jóvenes directores han hecho las propuestas más radicales del teatro mexicano de hoy. Rubén Ortiz, luego de algunos ejercicios con el actor Gerardo Trejo Luna, ha reunido a un joven grupo de actores para adentrarse por medio de estrategias performativas en los territorios de la medicina (*La clínica*) y la crítica que de ella ha hecho Foucault. Al centro de acciones que implican con frecuencia violencia al cuerpo de sus intérpretes, aparece un grupo de personas con diversos trastornos físicos o mentales que relativizan la tradicional división de la salud y la enfermedad y alcanzan grados de expresión poética ausentes en casi todos los escenarios del mundo.

Del mismo modo, Héctor Bourges ha transitado del teatro deconstructivo (*Salomé*, donde el texto de Wilde sirve para una reflexión sobre la mirada en escena que culmina con la proyección de un video donde la mantis devora la cabeza del macho durante la cópula) hacia las acciones e intervenciones públicas (diversas estrategias escénicas para conmemorar los cuarenta años de la matanza de Tlatelolco) o el rescate de la experiencia como eje central del arte escénico. En sus *Visitas guiadas* al abandonado edificio del ministerio del exterior de México, los cuatro o cinco invitados de cada tarde encontraban los materiales reales (cartas, documentos, grabaciones y objetos todos hallados in situ) con los que se reconstruye y comenta la memoria privada, política, arquitectónica de un edificio con fuertes implicaciones en la vida de México (pasados prehispánico y colonial, huellas del régimen priísta y de su fractura en el asesinato de estudiantes de 1968).

En tiempos de saturación de ficciones y representaciones, donde la espectacularidad ha sido transferida a todas las esferas de la vida pública y las imágenes asfixian los espacios privados, estas estrategias devuelven a la escena mexicana una capacidad de reacción que urge contagiar a un teatro dormido en sus viejos laureles, ajeno al devenir de su inevitable interlocutor, un teatro mayoritariamente rutinario.

Publicado originalmente en *El Apuntador*, revista ecuatoriana de artes escénicas, marzo de 2009.

Clavijo depredador de Goethe y Hammerthaler, dirigida por D. Hevia



© J. L. Domínguez CINTRU



En la meta de Thomas Bernhard, dirigida por D. Hevia



El proceso,
basada en la
obra de Kafka,
dirigida por M.
Jiménez



Otra vuelta de tuerca
de Henry James,
dirigida por M. Jiménez

