

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras



Nombre de la tesis:

El taller de teatro del Colegio de Ciencias y Humanidades-Plantel Oriente de 1976 a 1991 que para obtener el título de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Silvia Guadalupe Corona Piña

Director de tesis

Maestro Armando Partida Tayzán

México 1993

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

<i>Prólogo</i>	1
I. El taller de teatro en el CCH-Oriente	3
1. Antecedentes	3
2. Pantomima	8
2.1 Música	16
2.2 Objetos	17
2.3 La palabra	19
3. Representaciones con textos dramáticos	23
3.1 <i>Réquiem para el colonialismo</i> . Collage de poesía cubana (1977)	23
3.2 <i>El soldado fanfarrón</i> de Plauto (1982)	25
3.3 <i>Al oriente del D.F.</i> . Creación colectiva (1983)	30
II. Grupo operativo de creatividad teatral	41
1. Método de trabajo	49
1.1 Pretarea. Inscripciones	49
1.2 Tema. Entrenamiento verbal y no verbal (corporal y emocional)	61
1.3 Creación del espectáculo.	67
Obras producidas:	
1.3.1 <i>Ojos que no ven...</i> (1984)	
1.3.2 <i>T 136 a escena</i> (1985)	
1.3.3 <i>Línea, Infinito, Imaginación, Fantasía</i> (1986)	
1,3.4 <i>Sex CH</i> (1987)	
1.3.5 <i>Que veinte años no es nada</i> (1988)	
1.3.6 <i>Como una madrina de perro</i> (1989)	
1.3.7 <i>Umbral</i> (1990)	
1.3.8 <i>Antes de mí</i> (1991)	
1.4 Montaje y realización	70
2. Grupo operativo de creatividad teatral, dos ejemplos:	
2.1 <i>Ojos que no ven...</i> (1984)	74
2.2 <i>Sex CH</i> (1987)	103
Conclusiones	146
Bibliografía	150

El taller de teatro del CCH-Oriente

Prólogo

El motivo principal que me impulsa a hacer esta tesis, es el de rescatar los trabajos teatrales realizados en un lapso de quince años (1976-1991) por distintas generaciones en el Taller de Teatro del Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Oriente (CCH-OTE). Me parece sobresaliente, la dedicación y el esfuerzo que desde el inicio del taller en 1976 realizaron sus integrantes con su original forma de expresarse, en momentos en que la juventud se reponía de cruentos golpes que continuaban reprimiendo los deseos más puros de su expresión.

¿Cómo lo hicieron? ¿Cómo manifestaron su inquietud, sus necesidades? ¿Qué elementos tuvieron para hacerlo? es materia de este estudio.

Algunos teatrístas mexicanos, dicen que el Teatro es efímero, aún los que tienen todos los medios económicos y tecnológicos para hacerlo. En esta época que vivimos, decir eso, demuestra cinismo, frustración, impotencia y la poca y triste importancia que se le da a este arte. Sin embargo, ha habido y hay un movimiento teatral tan efervescente, que en mucho rebasa a los estudiosos encargados de recopilar, criticar, analizar, publicar y grabar este fenómeno.

En el teatro estudiantil esta situación se torna inquietante, es hablar del colmo de lo efímero, cuando debería ser un tema al cual se le prestara la mayor atención, puesto que el teatro refleja muchas cosas, y el hecho por jóvenes con mayor razón pues es la esencia fuerte y vigorosa de nuestra calidad de ser humanos.

Sabemos y esto nos alienta, que hay alguien que no olvida el hecho teatral y ese resulta ser aquél que lo ha vivido, que lo ha experimentado y que de alguna manera forma parte ya de su desarrollo integral.

Por este taller han desfilado grupos que no tenían conocimiento alguno del teatro, o que tenían una idea vaga del mismo. Fue un logro para todos crear un espectáculo teatral, que cumpliera con los objetivos formativos de la enseñanza y que a la vez poseyera calidad estética. Con esto se demuestra que no sólo los artistas son seres dotados, sino que todos guardamos una carga emocional y vivencial que se puede transformar en arte.

I. El taller de teatro en el CCH-Oriente.

I. Antecedentes.

“No se trata de ser misionero o artista original, se trata de ser realista. Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos y de este modo cambiar la sociedad. No hace falta preguntar: ¿qué significa el teatro para el pueblo? Es una pregunta demagógica y estéril.

“Más bien: ¿qué significa el teatro para mi? La respuesta, convertida en acción sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el teatro”. Eugenio Barba 1

La enseñanza del teatro en el CCH-Ote. no es asunto fácil, y más difícil se vuelve cuando esta enseñanza no cuenta con el apoyo institucional suficiente para desarrollarla, lo cual en lugar de deprimir obliga al profesor de teatro a tratar de sobrevivir anímica y físicamente.

Existe una serie de irregularidades de tipo laboral que no tiene caso contar, creo que todos los que dedican su vida al teatro estudiantil, las conocen. Sin embargo, una de las ventajas a que este abandono conduce, es a sentir la libertad de cátedra, aspecto fundamental para el desarrollo intelectual y físico del adolescente. Esta situación despierta la imaginación del profesor, la invención de nuevas formas de trabajo orientadas a un pequeño grupo de estudiantes cuyas edades oscilan entre 15 y 19 años que, en desventaja con otros grupos de diferente clase social, tienen que trabajar o realizar quehaceres domésticos; la mayoría habita en el sector oriental del D.F. y son hijos de obreros y comerciantes.

"El bachillerato del CCH nació en 1971 con unas cuantas ideas claras y en un acto de fe o confianza en los universitarios (los más de ellos muy jóvenes entonces) que en aquel momento y en grupo de cerca de 400 asumen la tarea de realizarlo con profesores. A partir de ese momento, la institución creció aceleradamente durante 11 años hasta alcanzar 75 mil alumnos, 2 mil profesores y 2 mil empleados administrativos en 5 planteles, sin contar las instituciones particulares que han incorporado sus estudios a este sistema..."

Desde entonces, ha sido indispensable un proceso de reflexión, de autocomprensión crítica, proceso que no ha sido ajeno, en la forma y aun en las vicisitudes, al que nuestros estudiantes adolescentes viven en la búsqueda de autoconciencia".²

El CCH cuenta con cinco planteles: Sur, Naucalpan, Azcapozalco, Vallejo y Oriente, distantes uno de otro, puntos estratégicos de la incomunicación, extremos de esta gran ciudad, en donde también se encuentra un público olvidado y deseoso de recibir mensajes.

Cuando se inicia un curso de teatro, siempre surge una serie de preguntas: ¿A quién lo vamos a dirigir? ¿En dónde? ¿Cómo? ¿Porqué? ¿Con qué fin? Para los maestros de teatro estudiantil, no es lo mismo dar clases en el Colegio Madrid, que en el CCH-Ote, o en el plantel Sur del mismo CCH, cada lugar tiene sus propias características sociales y culturales, así como cada profesor posee una formación educativa y teatral que le son propias.

"Es preciso instituir un teatro con un fin determinado, es decir, hay que saber para quién y cómo se quiere

hacer teatro, y en vista de eso conferirle cierta singularidad y cierta especificidad. La viabilidad futura de nuestro teatro reside en poner en evidencia ciertas relaciones socioeconómicas por medio de técnicas y métodos de trabajo apropiados para el teatro universitario".³

Con esto queremos decir que el taller de teatro del CCH-Ote. ha creado su propio método de trabajo atendiendo a los requerimientos del contexto social y que esta crisis general que nos afecta, ha servido para buscar nuevas formas de expresión colectiva, con las que profesor y alumnos han visto realizados, de modo placentero, sus objetivos educativos.

Antes de pasar a otro tema, creo de suma importancia dar a conocer un fragmento del documento que define las funciones y objetivos de los profesores de teatro, presentado por la Dirección de la Unidad Académica Ciclo Bachillerato del CCH en octubre de 1990 en el *Seminario de Difusión Cultural en el Colegio de Ciencias y Humanidades*, como punto de partida para mostrar a ustedes el método de trabajo que el taller de teatro del CCH-Oriente siguió en un intento por ajustarse a estos objetivos, a pesar de las limitaciones (falta de un salón de clase, presupuesto, espacio teatral, huelgas, paros, exámenes, pobreza), enfermedades todas ellas, que retrasaban el proceso educativo general.

"Con el objetivo de llegar a acuerdos respecto al trabajo de Difusión Cultural en lo que sería la definición de sus funciones o políticas generales de acción, la estructura administrativa que se requiere para las actuales condiciones y necesidades

organizativas y la elaboración de un proyecto anual de actividades, se plantea la realización de un Seminario los días 3, 4 y 5 de octubre de 1990, con la participación de las distintas áreas involucradas en el trabajo de Difusión Cultural en la DUACB y los responsables de cada plantel.

Primer seminario de Difusión Cultural del Colegio de Ciencias y Humanidades.

Mesa II: Reorganización de los talleres de Educación Artística.

Desde el punto de vista formativo los objetivos que cubren los talleres de expresión artística dependientes del Departamento de Educación y Actividades Artísticas son:

a) Rebasar el ámbito meramente recreativo del tiempo libre del alumno mediante el desarrollo gradual y sistematizado de la sensibilidad estética.

b) Abrir un espacio creativo que desarrolle las capacidades del alumno sea cual fuere el área vocacional que elija.

c) Capacitar a los alumnos a incidir crítica y productivamente en nuestra realidad social a través de las distintas manifestaciones artísticas que se manejan en los talleres.

d) Proporcionar al alumno una visión totalizadora de la disciplina que practica (información teórico-práctica).

e) Auspiciar el trabajo en equipo.

En base a la experiencia emanada del trabajo de los talleres artísticos se ha visto que se ha cumplido con dos objetivos más, no contemplados en los anteriores mencionados:

1.- Han suplido en lo posible la inexistencia de un bachillerato de arte, esto es los talleres de expresión artística han servido para proporcionar a los alumnos elementos necesarios para orientar su vocación hacia carreras artísticas de las impartidas por la UNAM.

2.- El resultado del esfuerzo desarrollado por los integrantes de los talleres artísticos concluye con la presentación del producto logrado para lo cual se realizan muestras de las diferentes disciplinas artísticas que existen en el Colegio.

La necesidad de sistematizar un programa educativo para organizar los talleres de duración artística impartidos en el Colegio; posibilitará al estudiante que asista a ellos, una formación coherente en relación al área o especialidad del taller que se trate; por lo que es necesario revisar y hacer un estudio profundo sobre el tipo de taller que deben apoyar dentro de los programas de educación cultural dirigido a la comunidad estudiantil, en base a un programa cultural general del Colegio, y en particular a la función educativa y formativa ya expresada en la filosofía del mismo, donde por un lado reforzará su formación con un espíritu creativo y científico y por el otro formará individuos; críticos que puedan deslindar y apreciar las

manifestaciones culturales tanto universales como nacionales; de las expresiones comerciales o de moda que cotidianamente se difunden".⁴

2. Pantomima.

"Hablar de pantomima, darle una definición, es una tarea casi imposible. Decir al igual que los diccionarios que es la acción de imitar resulta de cierta manera limitado; decir que es teatro sin palabras es reducirla al estado de un infante que aún no sabe escribir; decir que es el arte de recolectar flores sin flores, de subir escaleras sin escalones, es confinarla a un juego de adivinanzas. Decir... se dicen tantas cosas de la pantomima".

Dominique Bourquin⁵

No obstante lo anteriormente expuesto, el CCH se ha caracterizado por contar siempre con un prolífero ambiente teatral, por un lado, los profesores de talleres de redacción ilustran sus programas de trabajo con escenificaciones de autores reconocidos en la literatura dramática universal, por otro, los estudiantes forman grupos de teatro independientes y con una empírica formación teatral, hacen montajes deliciosos de gran sencillez y creatividad.

En medio de gran número de grupos teatrales, surge el taller de teatro del CCH-Ote. en 1976, con el objetivo principal de llevar a la práctica las enseñanzas de Etienne Decroux y Jacques Lecoq. La idea de inaugurar un taller de pantomima en el CCH resultaba sumamente atractiva, cosa importante por aquel tiempo, ya que no había lugar en donde estas técnicas se pudieran aprender.

El contacto directo con los estudiantes, las condiciones socioeconómicas del entorno y problemas tales como drogadicción,

alcoholismo, violencia, descomposición familiar, hicieron cambiar el rumbo a la intención de formar mimos a la francesa. En aquel tiempo era difícil conseguir material informativo sobre pantomima, salvo de algunos libros sin traducir, de dos o tres películas o de grupos extranjeros de visita en México. No había memoria de lo que se podía representar, de la literatura dramática sí guardamos un registro. A pesar de esto, durante 5 años se hicieron espectáculos en interiores o al aire libre, utilizando una serie de técnicas o formas de actuar (Decroux, Lecoq, Marceau, Chaplin, Keaton), pero agregando un toque particular en la creación. Se abordaron temas que se relacionaran directamente con ellos, a fin de integrarlos en un trabajo grupal que les hiciera descubrir sus posibilidades de expresión y los desenajenara de las tensiones constantes propias del medio. Los resultados no se hicieron esperar, empezaron a surgir espectáculos creativos en los que se incorporaban sus vivencias. Para poner ejemplos: el primer espectáculo que se hizo se llamaba *El jardín de las delicias* (1976) tomado del título de un cuadro del Bosco, pero cuya forma y contenido recordaban el espectáculo de expresión corporal puesto en escena por Maximilian Decroux en 1970 en L'Université Internationale du Théâtre en París; cuyo tema hablaba de los sucesos de mayo del 68 en Francia. En el caso del taller de teatro del CCH-Ote. hablamos del 68 en México, cabe decir que a lo largo de quince años de trabajo, este tema ha sido tratado de manera recurrente en varios espectáculos, pues es la historia inmediata que marcó la niñez de sus miembros, el contexto mundial que generó cambios importantes en la educación, participación, toma de decisiones, conducta, formas de gobierno, etcétera. Como se percibe en este espectáculo no había nada de delicias, ni tampoco se representaba a los seres fantásticos del Bosco, sino a los protagonistas

de la masacre en la plaza de las Tres Culturas, se planteaba un mundo de represión continua, noticias alarmantes sobre la guerra en otros países, la revolución cubana y Vietnam estaban presentes ¿con qué espíritu se reveló nuestra juventud, ante la existencia de armas químicas como las bombas de *napalm*? y aquí en México, el temor de las autoridades a un nuevo brote de descontento hacía que se organizaran constantes redadas.

En el libro *Pandillerismo en el estallido urbano* se dice que... *“Después del 2 de octubre parece incrementarse el problema de la droga entre los jóvenes, lo que se ha visto como una consecuencia de la represión”* y Francisco Gomezjara, al referirse al hecho que significó el festival de Avándaro en 1971 dice:... *“se les orilla a evadirse de la realidad para que no la transformen y luego, el escándalo, la ‘vergüenza nacional’, la corrupción de los jóvenes”*.⁶

En este trabajo y ante la presión cotidiana, los componentes del taller tuvieron el valor de rescatar su niñez, abrieron las puertas de la imaginación y rechazaron el sueño de opio, o más bien de mariguana, el “alucine” (término con el que se llamaba al efecto que producía el LSD, la mariguana y los hongos) en que querían que cayera su juventud.

El tema del espectáculo giraba en torno a la felicidad presente que se siente amenazada por un pasado convulsivo y un futuro incierto, la música grabada era de Pierre Henry y Pink Floyd; no tenía nada que ver con el mimo corporal de Etienne Decroux, ni tampoco con los cuerpos saludables y bien proporcionados de los mimos franceses, aunque sí un poco con el estilo de Maximilian Decroux y su modo de transgredir la corriente artística y pura de su padre.

Otro de los espectáculos de pantomima presentados por el taller que muestran hasta qué punto la intención inicial se transformaba, dando

lugar a resultados inesperados fue el de *El circo*, esta vez basado en Alexander Calder (gran escultor americano creador de las esculturas móviles) y en la música de Dmitri Shostakovich (*Ballet Suites números 1, 2, 3 1949-52*).

“Durante los primeros años de este siglo, en todo el mundo, los artistas se interesaban en el circo, como arte popular”.⁷ Calder creó su propio circo con desperdicios de materiales tales como pedrería de fantasía, madera, alambre, telas, etcétera y con gran habilidad y sentido del humor nos dejó un pequeño mundo lleno de leones, equilibristas, acróbatas, bailarinas de la danza del vientre, traga puñales, levantadores de pesas, maestros de ceremonia, banderines, caballos, payasos, elefantes, carpas. Utilizaba todo tipo de material para dar vida a un mundo fantástico, creado con un sólo deseo, divertir a los niños y a los amigos, semejante al que motivaba a los miembros del taller a hacer teatro.

En *El circo* —si bien estaba inspirado en Calder y en los ejercicios acrobáticos de Lecoq—, salió a relucir la improvisación con toda libertad. Cabe decir que el inicio de estos actos sin palabras, partía del juego, la imaginación del momento, no había una norma para improvisar, la situación era seleccionada por la profesora, que al nombrar algunos personajes como punto de partida, curiosamente nos remontaba a la Comedia dell’Arte, pasaba por los entremeses del siglo de oro, llevándonos placenteramente en un hilo conductor de tiempo, lugar y espacio, a través de los “lazzi” o chistes que los miembros del taller inventaban, a la frescura de la tradición carpera, la picardía del merolífico y los payasos populares. La cara pintada de blanco de los actores, les permitía dar mayor expresividad a su rostro y venía a substituir a la máscara de los antiguos comediantes.

Todo esto integró poco a poco las ideas colectivas. Inicialmente las ideas, la estructura, los temas y la dirección corrían exclusivamente a mi cargo, paulatinamente, en el transcurso de los años, esta situación fue transformándose. La participación fue cada vez más activa por parte de los estudiantes. Vieron en el taller de teatro un medio de expresión propia, que les redituaba resultados concretos y muy satisfactorios, donde podían vertir una serie de experiencias e integrarse a un grupo creativo. Todo esto en beneficio de un teatro que no se desligaba de su formación integral.

A continuación menciono algunos de los temas y sugestivos títulos de las pantomimas creadas por el taller de teatro del CCH-Ote. de 1976 a 1980. El ordenamiento es meramente práctico.

Pantomimas transmitidas por tradición oral, algunas de ellas basadas en Marcel Marceau, pero con características propias de los miembros del taller. Esto quiere decir que el humor nunca faltaba y cada una poseía un toque popular en su forma y contenido. Son las siguientes:

- El escultor
- El cirujano
- Niñez, adolescencia, vejez y muerte.
- David y Goliat
- La cuerda
- El cazador de mariposas
- Western
- Dr. Jeckyll
- La máscara
- La necesidad
- Ladrón que roba a ladrón..

El paraíso perdido
Una tarde en casa (el suicida)

Lo absurdo.

Bajo este tema, todo podía ser representado, cualquier cosa por más absurda que fuera. El público la entendía y se divertía. El juego era total: la sinrazón, la fantasía, traducían el interior del ser humano y su relación con los objetos, transgredían lo codificado, la creación del hombre volviéndola contra sí, ya sea para enloquecerlo o abrirle las puertas al sueño materializado. Conceptos, estructuras al revés, fuera del cauce que propone la conducta social, que a fuerza quiere organizar la realidad.

La rebelión de los objetos (Los objetos creación y prolongación del cuerpo humano se rebelan burlándose del actor. Basadas en una idea del canadiense McLaren)

- a) El sombrero
- b) Los cosméticos
- c) Los calzones
- d) La puerta
- e) El micrófono
- f) La silla
- g) El chicle

El cubista (basada en *Actos Diversos* de Samuel Beckett)

Soldados (crítica a la guerra, basada en *Pic-nic* de Fernando Arrabal)

Metamorfosis (basada en Franz Kafka)

La sombra (vicisitudes de un hombre con su propia

sombra)

El cine (vicisitudes de un espectador)

El pianista

El director de orquesta

Lo fantástico

Tercera llamada

El fantasma de la ópera

Cuando menos te lo esperas te llega el trancazo

¿Quién asusta a quién?

Nosferatu

La tumba

El monstruo de la caja negra (crítica a la T.V.)

Crítica social

El desempleo

a) La conasupo

b) El boxeador fenómeno (basada en un cuento de Jack London)

c) El lustra botas

d) El prestidigitador (el jugador de la bolita)

e) El domador de pulgas

Imposible Solicitar Servicio, Solo Tramitémos

Entierros (ISSSTE)

Travoltijo (fanatismo ante la visita a México del Papa y el éxito de John Travolta)

Mamá, mi papá llegó borracho (la violencia que genera el alcoholismo)

¿Mantendrás tus ideales? (el estudiante que al término de su carrera no cumple con su servicio social)

Los eje-les (los problemas, que por la construcción de los ejes viales, se suscitaron en el sexenio de José López Portillo, dando inicio al caos ecológico que padecemos actualmente)

Eje 1 sur

Eje 2 norte

Eje 3 oriente

Movimiento en azul (el individuo como ser social)

a) Contra la corriente

b) Hacia la corriente

c) De la corriente

Incomunicación (con silbatos)

Feminismo

Tarzán, Jane y Chita

El mito de Adán y Eva

“Love story” (crítica a las telenovelas)

Foto novela (pantomima representada a la manera visual y formal de las fotonovelas)

El cordón umbilical (suicidio)

Eres toda una mujer (aborto)

Ya no siento nada al hacerlo contigo (violación)

La maga (poesía)

Alicia en el país de las maravillas (enajenación)

Te estuve esperando, se me quemó el pastel

(frustración)

Estas fueron algunas de las pantomimas que no se quedaron en el olvido.

2. 1 Música.

El paso de la pantomima al teatro hablado se dio gradualmente, la inclusión de la música ha sido un elemento de presencia continua en todas las puestas en escena del taller. El silencio se enriquecía con las notas de Gustav Mahler, Erik Satie, John Cage o porque así lo requería, Kraftwerk, Lou Reed, John Lennon, etcétera. La música nos servía de ubicación temporal —Loving Spoonful—, social —Travolta—, mental —Stokhausen—, política —Joan Baez, Peter Siger—, etcétera, había pantomimas que se inspiraban directamente de alguna canción del momento escuchada en las radiodifusoras comerciales. Es el caso de *Ya no siento nada al hacerlo contigo*, composición de Lolita de la Colina e interpretación de Lupita D'Alessio. La pantomima tenía como tema, *la violación*. La ironía y los múltiples significados de esta canción, merecían todo un estudio psico-socio-económico-político. Su repetición cotidiana era una provocación y la mejor muestra de la enajenación del momento (con esa letra, cualquier persona podía ser víctima de una situación tal). Como grupo sentíamos la obligación de difundir los problemas que ocasiona la violencia sexual, es por eso que nuestro lenguaje teatral se basaba en éstas canciones del dominio público. Otro ejemplo similar es la pantomima basada en la canción de Raúl Vale, *Eres toda una mujer*. Esta vez el tema del *aborto* vino a romper drásticamente con la imagen de la mujer, que tenía esta composición "musical". La sexualidad ha sido un tema con frecuencia

tratado en los trabajos del taller, más adelante analizaremos las causas cuando abordemos la obra *Sex-CH* (1987).

Lo interesante de estas dos pantomimas, independientemente de los temas planteados y de los medios que se utilizaron para su desarrollo (la música), era ver cómo en un solo espacio, a la manera de Marcel Marceau, una mima podía representar varios personajes con un fin determinado.

El regocijo de los miembros del taller de teatro era cada vez más grande, la música del momento, la que se oía por todas partes y aún la que les era totalmente desconocida, inspiraba y apoyaba de modo singular sus creaciones de pantomima; dando paso también a una nueva forma de apreciación musical, que fuera de limitarlos les hacía transitar por espacios sin frontera, plenos de significado.

2. 2 Objetos.

Para el profesor de teatro estudiantil, la pantomima tiene la ventaja de ser un arte económico, que gasta poco; pensando en que lo único que necesita para su realización es el cuerpo humano vital, creativo. Pero este cuerpo humano ¿qué costo tiene? ¿cuánto cuesta desde la pre/procreación mantenerse en vida?. La conclusión es que no existe precio, vivir en este tiempo es inapreciable, contando pues, con la importante presencia y salud (la salud es la base fundamental para que se establezca la comunicación entre el grupo de actores y el grupo de espectadores, pues el actor es el interlocutor de los contenidos sociales) de sus integrantes, el taller de teatro iba agregando a sus espectáculos, elementos que enriquecieran la comunicación. Por ejemplo: la música, los objetos, la voz, la palabra; algo que estuviera al alcance de la imaginación y no dependiera del raquíctico presupuesto que se otorgaba.

Los objetos, como prolongación del cuerpo humano, resultaban ser “*el trabajo más fascinante de los actores, el objeto tiene un peso, un sonido, es mi amigo o lucha contra mi*” palabras que Eugenio Barba pronunciara en 1985 en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes.

Lejos de ser puristas, utilizábamos toda información y medios para procesar nuestro trabajo. Aprendimos mucho de Calder y como pepenadores nos fuimos a recoger material de desecho, objetos tales como: telas, madera, papel, pintura, cacerolas viejas, refacciones de autos viejos, silbatos, etcétera, que adaptábamos a nuestros espectáculos buscando efectos visuales y auditivos. Es el caso de la pantomima *Foto novela* en donde se utilizaba madera recortada con la forma de los signos en que van inscritas las letras que cuentan la historia de las auténticas fotonovelas.

La pantomima *Incomunicación*, utilizaba silbatos, en los *Eje-les*, casitas de papel que se rompían delante del público, a la manera del *Bread and puppet theater* en su obra *Theater of war* (A man says good-bye to his mother).⁸

A partir de entonces la forma y el contenido de los espectáculos del taller, tomando muy en cuenta las carencias presupuestales, dio importancia a otros aspectos. El mimo corporal de Decroux nos hizo olvidar la escenografía pesada, los niveles, escaleras, plataformas, etcétera. El espacio vacío se presentaba a nosotros como un reto, el cuerpo humano vital, recreaba por sí mismo, la atmósfera de su pensamiento y emociones. En ocasiones, se contaba con objetos de uso (silla, mesa, etcétera) de carácter funcional. Los objetos de consumo, que hubieran podido remitirnos a otro análisis de la realidad, estaban fuera de nuestro alcance. La racionalidad de los objetos ante la irracionalidad de las necesidades era nuestro argumento. Es claro que

en estas condiciones, la tecnología hubiera podido concretizar nuestro trabajo y el resultado hubiera sido distinto, con otros matices.

2. 3 La palabra.

Más tarde vino la voz, “*el conjunto de sonidos que sale por la boca del hombre*”⁹, la necesidad de exteriorizar el grito o como dijera Barba en la Escuela de Arte Teatral (INBA) en 1985 “...*el aire que se acumula en la boca y que sale por diferentes tensiones del rostro*” nosotros en esos años no habíamos leído a Barba, pero ahora, nos parecen importantes sus conceptos, los identificamos con lo que sucedía en nuestro momento.

*“La voz era un prolongamiento del cuerpo que, en el espacio, golpeaba, tocaba, acariciaba, cercaba, empujaba, buscaba o lejos o cerca; una mano invisible que salía del cuerpo para obrar en el espacio o renunciar a ello”.*¹⁰

Entonces surgió la palabra, como una necesidad fisiológica, si en la pantomima como sus raíces griegas lo dicen, podían hacer todos los gestos, con la palabra encontraron la integración y manifestación de todo su cuerpo. La actriz suiza Dominique Bourquin cuando habla de la pantomima contemporánea, dice algo que quizás aclare lo que nosotros hacíamos en el CCH oriente, los actores o mimos

“están desechando su maquillaje, sus máscaras y sus vestuarios tradicionales para ir al encuentro de sus propios rostros. Ya no temen rodearse de objetos verdaderos, ni usar sonidos y música y aún en ocasiones pronunciar algunas palabras... De este modo, surge a la luz del día un nuevo género teatral. ¿Es pantomima?

¿es teatro?, la pregunta carece de sentido. Lo cierto es que continúa la búsqueda de un lenguaje específico del cuerpo; y los objetos y sonidos adquieren un valor por completo diferente al de los objetos y sonidos usados en el teatro hablado".¹¹

La pantomima como arte no se menospreciaba, ni la riqueza que posee como forma de expresión. El cuerpo era importante para estos jóvenes; habían descubierto su valor pero querían alcanzar la totalidad a través de la palabra. Todo esto debido a que la comunicación verbal les era desconocida, la autocensura y la represión estaban ahí, en el momento de emitir la voz, es por eso que preferían guardar silencio, no sabían cómo expresar amor, malestar, tristeza, era necesario hablar, olvidar la codificación del lenguaje, para sacar o decir lo oculto, lo que lastima o lo que agrada.

"De pronto llegaron las palabras, nadie sabía quién las había creado. Tampoco nadie sabía de donde venían..."

"En el principio fueron palabras prohibidas, parecían formar el lenguaje de un terrorista, de un anarquista, de un revolucionario de la nada..."

"Ante el pudor de la gente respetable, las palabras eran bombas que explotaban frente a su menguada, hipócrita moralidad..."

"Como toda religión no institucionalizada, se le consideró perjudicial, dañina, subversiva... El poder, al marginarla, desconocerla y arrimarla al delito de disolvente de la sociedad, le dio gratuitamente la oportunidad de inventar una lengua que se acercara a

*definirla: cifra, jeroglífico, signo, señal proveniente de la oscuridad del subterráneo a las sombras de las calles".*¹²

Es por eso que el paso del silencio a la palabra, vino a enriquecer la comunicabilidad; y el entusiasmo e interés de los estudiantes por hacer sus propios textos, sobre todo en una época como es la de mediados de los años 70, en que como ya lo dijimos inicialmente, dio un giro el pensamiento y la actitud de la juventud mexicana. En esos años surgen en el CCH-oriental distintos grupos "artísticos" de estudiantes y profesores, cuya intención era la de manifestarse políticamente utilizando como medios, la música, el teatro y la pintura. Por un lado, la música latinoamericana se oía en todas partes, el rock era subversivo (aspecto que ha cambiado en nuestro tiempo) las canciones de Mercedes Sosa, Violeta Parra, amenizaban siempre los encuentros estudiantiles. Nadie mejor para hablar de este momento, que Federico Arana, en su controvertido libro *La música dizque folclórica o una historia sarcástica de la invasión folcloroide en México.*¹³

Los aficionados a la pintura hacían destacar su gusto por ese arte, en cada manta o muro vacío que encontraban. Muestra de ello es el mural que ha permanecido desde entonces en la explanada del plantel para recordar a Genaro Vázquez. En el caso del teatro, proliferaban grupos tales como Cleta y Nacos, quienes arriba de una tarima al aire libre, improvisaban personajes estereotipados —el patrón, el obrero, el campesino, el gringo— dando paso a pequeños actos informativos de la problemática en fábricas, escuelas, etcétera, al estilo del teatro campesino de Luis Valdez. Es importante señalar la influencia que tenían de la carpa y de los cómicos que —como Palillo— se dedicaban a la sátira política.

"La carpa, Mexico's traveling tent theater, vaudevillian in style and satirical in tone, was an early influence on Teatro Campesino, which emerged from the farmworkers' movement in 1965. In the early '70s Campesino turned indigenista, seeking cultural roots in Mexican Indian traditions. Today, according to artistic director Luis Valdez, Campesino seeks to enter 'the mainstream of American culture,' using film and TV as well as theater. Other Chicano companies, based in cities and exposed, through Tenaz, to the struggles of Latin American peoples, have regarded teatro as a form of political expression. In the past Tenaz festivals set the stage for ideological conflicts, but in recent years teatros' paths have been recognized as complementary. This year emphasis was placed on artistic ability. Participants held criticism sessions on each others' work and at workshops shared skills in directing, acting and playwriting".¹⁴

Por otro lado, este arte popular llamado también género chico, siempre ha deleitado a la comunidad universitaria, pues ve en él una forma de expresión directa y perspicaz que aborda los sucesos de interés más recientes, tal razón hace que la natural chispa humorística que caracteriza a dicho género, se difunda en el gesto y el lenguaje utilizado por el taller para trabajar sus personajes, los cuales, una vez elaborados, se sentirán orgullosos de pertenecer a "Neza" (ciudad Netzahualcóyotl), de la misma manera que en la carpa los protagonistas sentían el orgullo de pertenecer a su lugar natal (Jalisco, Chihuahua o la zona urbana de Tepito).

3. Representaciones con textos dramáticos.

3.1 Réquiem para el colonialismo. Collage de poesía cubana (1977)

En este medio ambiente el taller de teatro creó *Réquiem para el colonialismo* (quién iba a pensar que el nombre de esta obra, tuviera, actualmente, connotaciones adversas), su primer espectáculo hablado, con el que participó en el IV Festival de grupos de teatro del CCH, en agosto de 1977.

La obra consistía en un collage de poemas, entrevistas y canciones, que se ubicaban en el contexto de la Revolución Cubana. Los testimonios de José Martí, Ernesto Che Guevara, los poemas de Nicolás Guillén, Evgueni Evtushenko, José Álvarez Baragaño, Pablo Neruda, mostraban la riqueza cultural de esa zona caribeña. En esos años tuvo mucha importancia para nosotros el cine cubano y brasileño, debido a la recuperación que hizo de las raíces históricas de su pueblo. Los realizadores: Manuel Herrera, Pastor Vega, Santiago Alvarez, Glauber Rocha¹⁵, influenciaron de forma inmediata nuestro trabajo teatral.

Al no contar el plantel —incluso hasta el presente— con un espacio acondicionado para representaciones teatrales —lo cual nunca impidió que nos adaptáramos a las circunstancias de modo creativo—, la obra se concibió en el centro de una sala rectangular muy amplia en la cual los actores, mezclados con el público, desarrollaban la acción. El ambiente era festivo y carnalesco, las máscaras (realizadas por ellos mismos) se inspiraban en aquellas del Bread and Puppet Theater, la pantomima, el canto, el baile, la poesía, les permitían expresarse en torno a un proceso político que les interesaba vivamente y que, en mi opinión, aún hoy les interesa, cuando meditan con cierta nostalgia, en

aquellos hombres que hicieron una de las revoluciones más importantes de nuestro siglo. La cuestión política en el teatro no quedó subordinada a la forma dramática, ni viceversa, por lo cual descubrieron que el teatro político con valores estéticos es posible de realización. La investigación y recopilación de materiales de carácter literario y sociológico, la recreación de un momento histórico, les hizo integrar de manera conciente elementos formativos que habían recibido en sus diversas clases y observar, que el material recabado, al procesarse escénicamente, daba como resultado otro tipo de teatro —“político”— al que estaban acostumbrados a asistir en su plantel. En aquel entonces, algunos grupos estudiantiles llamaban despectivamente teatro “burgués”, a todo lo que resultara aburrido, incomprensible, costoso, comercial, esto se debía a las representaciones teatrales que veían al interior de su colegio (o en la ciudad cuando eran enviados por sus profesores) pues ellas mostraban la miseria de recursos técnicos e imaginativos que profesores de buena fe utilizaban para darles a conocer a los clásicos. Por ejemplo: si un grupo representaba *Hamlet*, el público se reía de la ingenuidad de la escenificación, a pesar de que los participantes se esforzaran en la interpretación.

La actualidad era lo político, el juego de poder entre oprimido y poderoso. Entes que no se dejaban ver con claridad —ni en los hechos concretos de la vida cotidiana, ni en la vida teatral en la que participaban voluntaria u obligatoriamente—, que afectaban a la mujer, obrero, campesino o estudiante, es decir a ellos mismos, a sus padres, a sus amigos, a la gente, ¡hubiera sido un buen momento para interpretar a Shakespeare!, pero de otra forma y con llaneza.

3.2 El soldado fanfarrón de Plauto, (1982)

“PLAUTO, fue al mismo tiempo el padre de la comedia latina y el más grande heredero de la comedia griega. Influido decisivamente por las inclinaciones novelescas de la época helenística, sus comedias presentan ese doble aspecto de sátira descarnada y desmesurada, y de farsa de enredos y errores.

“Como en el caso de todos los grandes comediógrafos, el contenido real de su inventiva burlona es irrecuperable, y más aún expuesto a un idioma que no es el original. Pero su ejemplo es perdurable, y no sólo por ser él quien verdaderamente fundó (teniendo, por supuesto, a Aristófanes de modelo), la comedia romana que ha llegado hasta nosotros en forma de circo, farsa, carnaval, ópera bufa, comedia de errores, etcétera.

“Entre sus enseñanzas ejemplares destacan: por ausencia, la desnudez escenográfica, y la pobreza de utilería; y por presencia, la riqueza exuberante de su vocabulario, la insolencia de sus gestos, la rotunda presentación de la vida diaria, cotidiana, inmediata.

“En este sentido, ‘adaptar’ a Plauto no es un gusto sino una necesidad. Serle fiel literalmente significa asumir la pobreza (real) de nuestras instituciones teatrales. carecemos de teatros adecuados y de presupuestos suficientes para montar una obra con escenografía y utilería mínimamente razonables; de ahí la pobreza de nuestra presentación. Pero serle fiel, por necesidad, significa también introducir en su texto nuestras

*expresiones, nuestra insolencia, nuestra exuberancia lingüística, nuestra perspectiva de la promiscuidad sexual, sensual, o simplemente carnal. Nuestro vocabulario es, en ese sentido, o trata de ser una herencia y un homenaje a Plauto, quien carecía de inhibiciones, de tapujos de pequeñas cobardías ante las expresiones más crudas de la vida diaria. Todo estaba en él, las expresiones más violentas y los gestos más soeces: nuestra aventura en esa perspectiva no se distingue mucho de otros teatros populares; pero un elemento distintivo: tenemos la conciencia, gracias a nuestra pobreza, de querer regresar al origen de la farsa, de volver a las fuentes de la sátira occidental más explosiva y subversiva".*¹⁶

Con el fin de demostrar que el teatro clásico era actual y político, decidimos hacer la puesta en escena de *El Soldado fanfarrón (Miles Gloriosus)* en 1982. Llevar a la praxis sus conocimientos y llamar la atención del maestro de lecturas clásicas, motivó el estudio y representación de esta obra. La Escuela Nacional Preparatoria tiene contemplado que los maestros de teatro, partiendo de un programa de estudios, vayan más allá de la mera ilustración y —acompañando al alumno a un nivel de conocimiento más profundo que complementa lo dicho por el maestro de literatura— logren una labor interdisciplinaria.

En la práctica la interrelación de varias disciplinas nos llevó hacer una investigación de campo, con la visita a la exposición de arte de Pompeya, la revisión de libros de historia, arte y literatura, a fin de entender la importancia de la obra en su contexto.

Al principio se presentaron varios obstáculos, por ejemplo, el problema de la lectura en sí misma, parecía como si se estuviera leyendo en otro idioma, los nombres Palestrión, Acroteleucia, Periplectomenes, Artotrogo, Pírgopolinices, eran difíciles de pronunciar, sin embargo, eso era lo de menos, lo lamentable era la nula comprensión del texto.

Es importante mencionar lo parecida que resulta esta situación al análisis crítico que hace George Dennison del sistema educativo en los Estados Unidos en su libro, *Las vidas de los niños*, caso específico el de José un niño que tenía problemas de lectura:

"...Ya que hablamos de un niño real, hablamos también de libros reales, de maestros reales y de salones de clase reales. Y los niños reales, después de todo, no leen sílabas sino palabras; y las palabras, aun las palabras impresas, tienen la propiedad de la voz; y las voces no existen en el vacío, sino en clases sociales claramente indicadas.

"¿Por medio de qué proceso se unieron José y su texto escolar? ¿Este proceso es parte de su problema de lectura?

"¿Quién le pide que lea el libro? ¿Con qué voz y con qué propósito, y con qué interés o falta de interés por el resultado?

"Y ¿quién escribió el libro? ¿Para quién lo escribieron? ¿Fue escrito para José? ¿Puede José, en realidad, participar de la vida que parece ofrecer el libro?

"¿Y qué hay acerca del fracaso para leer de José?

*“La palabra impresa es una extensión de la palabra hablada. Leer es salir al mundo por medio de la palabra hablada. Leer es conversar. Tampoco se le había ocurrido jamás que se puede deliberadamente aprender algo, ya que nunca había presenciado las formas totales del aprendizaje. Lo que había visto era recitar, copiar, responder preguntas, hacer pruebas, y todo esto, infortunadamente, no aumenta la instrucción. Tampoco podía ver ninguna conexión entre la escuela y su vida en casa y en las calles”.*¹⁷

Es evidente que el problema de José es el mismo que el de cualquier joven “ceceachero” (término con que se designa a los estudiantes del CCH con el fin de ubicarlos en un sector social), a pesar de la gran diferencia de edad y nivel escolar (primaria-preparatoria) y que la crítica va igualmente dirigida a cualquier maestro sea de lectura de clásicos o de teatro.

“Los maestros deben ser ellos mismos, y no representar papeles. Deben enseñar a los niños, y no enseñar ‘materias’. Después de todo, el niño está ávido de adquirir lo que piensa que son las necesidades de la vida, y el maestro no debe responderle con puro profesionalismo y trampas. El continuo de la experiencia y la realidad del encuentro se destruyen en las escuelas públicas (y en la mayoría de las escuelas privadas) por los métodos que forman a la institución en sí: la organización de arriba abajo, la regimentación, los encuentros sin verse, el profesionalismo vacío, etcétera...”

"La experiencia de aprender es una experiencia de integridad".¹⁸

Las palabras de George Dennison nos regresan al camino andado, para reflexionar la responsabilidad e importancia del proceso educativo. Es por eso que el teatro estudiantil debiera ser la recreación vital, armoniosa y placentera del conocimiento y libertad corporal, y no la reproducción de vicios de aprendizaje aunados al temor, resentimiento e inhibición del cuerpo. Es fundamental responder preguntas, aligerar angustia e inquietud y favorecer la integración que buscan estos muchachos.

Volviendo a Plauto, diremos, que el estudio de su obra fue un golpe cultural muy fuerte para el grupo, que poco a poco fue traduciendo las situaciones dramáticas hasta llegar al entendimiento de algo inmediato y presente. Por ejemplo, el "chisme", el rumor, el enredo, la ironía fálica, la cual, por otro lado, resultó fácilmente comprensible, debido a la clara manifestación de sus inquietudes sexuales y del medio en que se desenvolvían (hacinamiento, promiscuidad). Esta comedia del regocijo sexual, de la fertilidad, les mostró los usos y costumbres de otra época que en mucho se parece a la nuestra. La crítica de los vicios del ser humano les llamó la atención y les hizo dirigir su mirada a las costumbres timoratas y persignadas de una parte de la sociedad mexicana que aún, en este siglo, desaprueba todo lo referente a sexualidad.

Debido a lo anteriormente expuesto, el carácter sexual y obsceno de la obra fue otro aliciente para los estudiantes pues acogieron con toda naturalidad los planteamientos de Plauto y ello les ayudó a desembarazarse de tabúes absurdos que tenían en este sentido. Este montaje fue muy importante para el taller porque permitió el

acercamiento creativo, gozoso y bien elaborado de un clásico. En momentos en que representar a los clásicos significaba para algunos estudiantes del CCH el repudio a un teatro —“burgués”, elitista, representante de la educación autoritaria y decadente— que supuestamente evadía la realidad de su momento histórico. Estos elementos se hacen resaltar porque concretamente demostraron lo plausible de una puesta en escena clásica viva.

3.3 *Al oriente del D. F.* Creación colectiva (1983)

Las experiencias del taller fueron acumulándose y preparando el terreno para la realización de obras más complejas; con carácter más afín a sus necesidades y con una mayor cantidad de elementos originales: ideas, escritos, música, etcétera. Advirtiendo los problemas a los que se enfrentaban en su medio —uno de ellos era el de ser considerados enfermos o delincuentes—, y después de su análisis y comprensión, surgió un espectáculo de creación colectiva sumamente interesante: *Al oriente del D. F.* (1983). En él —mediante una forma expresiva, agresiva y violenta, al mismo tiempo que irónica—, se vertían los problemas que los aquejaban: los “apañones” (redadas y asaltos de policía), el desempleo, la violencia urbana, los centros de readaptación juvenil, etcétera. En ese momento el pandillerismo y las bandas, eran un fenómeno urbano, cuyos orígenes radicaban en el

“proceso acelerado, abrupto, desarticulado e impuesto desde el exterior al país, de transición rural-urbano, donde las ciudades son convertidas en campamentos-campos de concentración de subocupados previamente expulsados del campo tanto por la modernización como por el caciquismo

*—represión— expropiación económica impuesta, carecen de infraestructura, democracia y servicios indispensables”.*¹⁹

Con algunas frases escritas fue conformado el cuerpo de la obra, la vida o animación de la misma se la dieron las improvisaciones que libre y espontáneamente, los alumnos realizaban, ante el azoro de la profesora de teatro.

“En una cátedra o en un equipo de trabajo, el simple planteo de la necesidad de la interacción entre enseñanza y aprendizaje amenaza romper estereotipos y provoca la aparición de ansiedades. Lo mismo ocurre cuando se abordan cambios en las clases magistrales estereotipadas y en cursos en los que ‘todo ya va bien’ y en los cuales siempre se repite lo mismo; esta reacción implica un bloqueo, una verdadera neurosis del ‘learning’, [...] No se puede pretender organizar la enseñanza en grupos operativos sin que el personal docente entre en el mismo proceso dialéctico que los estudiantes, sin dinamizar y relativizar los roles y sin abrir ampliamente la posibilidad de una enseñanza y un aprendizaje mutuo y recíproco. El cuerpo docente teme la ruptura del estatus y el caos consiguiente, y en este sentido es necesario analizar las ansiedades de quedar ‘desnudo’, sin estatus, frente al estudiante, que aparece entonces con toda la magnitud de un verdadero objeto persecutorio; se debe crear conciencia de que la mejor ‘defensa’ es conocer lo que se va a enseñar y ser honesto en la valoración de lo que se sabe y lo que se

desconoce. Un punto culminante de este proceso es el momento en el cual el que enseña puede decir 'no sé' y admitir con ello que realmente no conoce algún tema o tópico del mismo. En ese momento es de suma importancia, porque implica —entre otras cosas— el abandono de la actitud de omnipotencia, la reducción del narcisismo, la adopción de actitudes en la relación interpersonal, la indagación y el aprendizaje, y la ubicación como ser humano frente a otros seres humanos y frente a las cosas tales como son".²⁰

Esta actitud logró un cambio significativo en el procedimiento de enseñanza aprendizaje, la relación maestro-alumno se dio en un marco de esparcimiento, en donde la transferencia y contratransferencia, naturales del ser humano, ayudaron, positivamente, en la creación de una obra de teatro de, por, y para jóvenes.

A partir de ahí, se abordaban —necesariamente— en clase, los temas que se relacionaban con su cotidianidad, lo cual hizo que el salón de teatro se convirtiera en el lugar del "aliviane" (término que viene de la palabra aliviar, quitar una carga, una enfermedad, y que significa en la jerga común, relajación), o como dijera Virginia Woolf *Un cuarto propio*, que utilizaban para descansar y motivarse junto a un grupo que daba confianza, alejado de aquel, obligatorio y frío, de su sistema educativo y familiar.

A ese espacio (T 136), —perdido entre las letras de los edificios del Colegio— Ilegaban regularmente. Dentro, hablaban de la calle y de cómo se manifestaban en ella. En esos años ochenta que tan bien describe Francisco A. Gomezjara, era muy frecuente la pinta de bardas

en las calles de la ciudad, las bandas pintan ahí sus reclamos, agreden al transeúnte o comunican su amor:

*“buscan construirse una identidad propia y modelos de vida alternativos a pesar del segregacionismo, de las razzias, fraudes electorales, privatización de la educación, salud y servicios, del intento de cooptar a sus líderes y pandillas. La futbolización de la vida cotidiana mediante lo cual el consumismo trasnacional penetra hasta los últimos resquicios del ser humano, reivindicando de paso el uso mecánico de los pies en vez de la cabeza en la toma final de las decisiones. Esto les dice a los jóvenes: no pienses, actúa con la fuerza física en la dirección previamente marcada. Similar papel desempeña la teleadicción que rompe la capacidad reflexiva del espectador, a favor de la pura visualización receptiva de los acontecimientos”.*²¹

La acción de esta obra, se desarrollaba en un escenario —rodeado de paredes decoradas gráficamente— que simulaba una calle de Ciudad Netzahualcóyotl. Ahí junto a la basura y el polvo, treinta jóvenes vestidos como “chavos banda”, se aventuraban en la lucha cotidiana.

Este fue el punto de partida que inspiró una nueva etapa del taller. Los estudiantes reflejaban en su trabajo teatral el mundo de su colonia (Agrícola oriental, Ciudad Netzahualcóyotl), lo cuál daba un toque natural a su particular manera de expresarse. Algo similar ocurre actualmente con el teatro que se hace en las universidades de Mexicali, Tijuana, Hermosillo, que partiendo de singulares modelos culturales, nos ofrecen lejos del localismo, un mundo de ideas y situaciones, que interesan al público del D.F., París o New York.

“Es importante señalar que los adolescentes que recibimos en el bachillerato se encuentran en una etapa de transición. En esta transición intervienen factores emocionales, cambios físicos y psicológicos, y sobre todo, la madeja social en donde se desenvuelven. La adolescencia puede explicarse desde diferentes puntos de vista. Aquí, por su relación con la educación y el aprendizaje, es conveniente clarificar el desarrollo intelectual en que se encuentra el adolescente y cuál es su proceso de conocimiento de la realidad.

*“En esta etapa el conocimiento va más allá de la realidad; hay quien la ha llamado 'la edad metafísica', por la sorprendente facilidad con la cual el adolescente elabora teorías abstractas y planteamientos que van más allá de la realidad inmediata. Incluso al cuestionar la realidad, lo hace a partir de sus propias concepciones más o menos elaboradas, expresadas o simplemente vividas de un modo íntimo y secreto”.*²²

La atención y el respeto que guardaban entre sí los alumnos, hizo que fuera aflorando la emoción y sinceridad. Lo que estaba oculto se dijo e hizo descansar el alma y el cuerpo de aquellos que fueron violados, que vivieron la homosexualidad como pecado, el incesto, el aborto, etcétera. Sin embargo, esto trascendía y afectaba la labor de la profesora de teatro —a pesar de que las condiciones eran favorables para la expresión teatral—, ya que ésta no podía seguir con su trabajo haciendo a un lado la importancia de todo lo que preocupaba al individuo y por ende al grupo.

En el nivel de enseñanza media superior, muchos profesores de teatro se encuentran inevitablemente ante esta situación, sin embargo no se detienen y siguiéndose de largo tratan de lograr su objetivo teatral, arrasando la sensibilidad de sus alumnos al mismo tiempo que agudizan su problemática. Esto da como resultado, la mayoría de las veces, un teatro hecho de remiendos, de mentiras, carente de valor, que supuestamente es conducido por bases teóricas, no obstante, producir, oscuros efectos prácticos, en dónde no se miden las graves consecuencias que provoca en el apreciable nivel en que se ejerce, la juventud. Visto desde otro ángulo, es considerar al teatro como un objeto —que se “coge” (palabra utilizada por algunos profesores y directores de teatro para decir metafóricamente que con el teatro hay que tener una unión sexual sublime), que se ama— al que tiene uno que someterse en un juego sádico-masoquista, con régimen militarizado.

Ante el deseo del taller de teatro estudiantil de representar *Edipo Rey*, la profesora, previniendo las dificultades que esto ocasionaría, por el ir y venir de sus discípulos, da un giro a la propuesta y prefiere dedicar mayor atención a las causas que originan esta inestabilidad, así, observa que la familia se lleva a los alumnos más destacados por considerar al teatro una pérdida de tiempo y una actividad indecorosa, nota que los padres castigan a sus hijos (cosa curiosa, por que los ven satisfechos) con no dejarlos asistir al taller: "si no pasas matemáticas no vas a teatro", "si no le ayudas a tu mamá no vas a teatro". Comprende los lamentos de algunos profesores que en vísperas de estrenar, suspenden todo porque "el actor principal se enfermó" o "no lo dejaron venir". Por esto y porque le interesa más penetrar en el campo (el familiar) que le cuestiona e impide su labor, solicita la asesoría del

doctor Fernando Valadez Pérez, pues considera primordial en este caso, el estudio de Edipo desde una perspectiva psicoanalítica.

Con gran interés, el psicoanalista hace acto de presencia en el taller, no solo por que existe una relación de amistad con la profesora, sino porque a su vez, dedicó parte de su tiempo al teatro estudiantil y en particular a su participación como actor en una compañía de teatro experimental (1972-1975), la cual, premiada por Bellas Artes en un concurso de teatro experimental, obtuvo una placa conmemorativa por cien representaciones, en el Teatro Tepeyac, con la obra *El acertijo de los mil cristales* de Vibroc.

Hay sin embargo, un aspecto que lo atrajo fundamentalmente, el ser un psicoanalista de grupos. Si bien el primer contacto con el taller fue para una asesoría en dos niveles: por un lado, el Edipo desde el punto de vista del psicoanálisis y por otro, los problemas psicoafectivos propios de los adolescentes. Su experiencia lo lleva a poner sus herramientas de trabajo (grupo operativo de enseñanza aprendizaje), al servicio del teatro estudiantil, de la creatividad y del arte. Nunca sospechó que este encuentro apasionaría a todos, y que vendría a fortalecer durante ocho años la labor educativa y teatral del ámbito universitario.

El motivo por el que selecciona esta técnica, se circunscribe en la tarea implícita de mantener cuestionado al grupo mediante la comunicación y lazos afectivos con el fin de optimar la tarea explícita. En este caso, hacer teatro estudiantil y de creación colectiva. Con frecuencia en los grupos de teatro se dan obstáculos de tipo emocional y de relación interpersonal que dan como resultado la fragmentación y/o destrucción del grupo. La técnica de grupo operativo nos ayudó a lo largo de ocho años a salvar estos obstáculos, manteniendo al

conjunto de los alumnos cohesionados y con lazos afectivos útiles. El desenlace fue la producción de ocho obras originales y la evaluación que los propios alumnos y otros maestros hicieron —entre ellos, el hoy desaparecido, Rafael Solana²³—, independientemente de los galardones que se recibieron.

Es por eso, que a sugerencia del psicoanalista y con la aprobación de la profesora de teatro, en vez de hacer un Edipo clásico, se emprende la aventura de crear el Edipo de los “ceceacheros” de oriente. Así surge la obra *Ojos que no ven...*, la cual debido al efecto positivo que produce entre sus espectadores y la satisfacción que deja en sus participantes —fue presentada en el Primer Congreso Nacional de Psicoanálisis, organizado por el Instituto de Psicoterapia de Monterrey—, da inicio a un proyecto de investigación, en donde se abordarán necesariamente los problemas psicoafectivos del grupo y se realizarán obras de creación colectiva.

Notas

1. Eugenio, Barba. *Más allá de las islas flotantes*, colección escenología de la UAM, grupo editorial Gaceta, México, D.F., 1986, página 40.
2. Javier, Palencia Gómez. "porqué y para qué del bachillerato, el concepto de cultura básica y la experiencia del C. C. H." en Deslinde, Cuadernos de cultura política universitaria, CESU centro de estudios sobre la universidad UNAM, Coordinación de Humanidades, No 152, México, D.F., 1982, páginas 19-20.
3. Martin, Wiebel. "Diez tesis sobre el teatro universitario" en *Teatros y Política*, (El presente volumen reproduce el No 36 de febrero-marzo de 1967 de la Revista Partisans François Maspero, Editeur) ediciones de la Flor S.R.L., Buenos Aires, 1969, traducción: María Luz Romero, páginas 177-178.
4. Documento que define las funciones y objetivos de los profesores de teatro, presentado por la Dirección de la Unidad Académica Ciclo Bachillerato del CCH durante el *Seminario de Difusión Cultural en el Colegio de Ciencias y Humanidades*, ciudad de México, octubre de 1990.
5. Dominique, Bourquin. "Hablar de Pantomima", *Mimes Suisses*, traducción Juan Jacobo Hernández.
6. Francisco, Gomezjara. *Pandillerismo en el estallido urbano*, Fontamara, Rompan Filas, primera edición, 1987, páginas 45-47.
7. P.E., Dutton. *Calder's circus*, Whitney Museum of American Art, New York, 1972.
8. Françoise, Kourilsky. *Le Bread and Puppet Théâtre*, La Cité Editeur, Lausanne, 1971, página 81.
9. Ramón, García-Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, D. F., 1982.
10. Eugenio, Barba. Ob. cit., página 101.
11. Dominique, Bourquin. Ob. cit.
12. Parménides, García Saldaña. *En la ruta de la onda*, Ed. Diógenes, segunda edición, México, 1974, páginas 48-49.
13. Federico, Arana. *La música dizque folclórica*, Ed. Posada, S.A. Colección Duda semanal, México, D.F., 1976, página 157.

14. Stephen, Most. *Hispanic self-discovery goes on stage*, San Francisco Chronicle, San Francisco, California, october 18. 1981.
15. Pastor Vega: *Retrato de Teresa, Quinta Frontera*.
Manuel Herrera: *Girón*. Santiago Alvarez: *Mi hermano Fidel, Encuentro en Cozumel, Séptima primavera, Now, Muerte al invasor*. Glauber Rocha: *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), *Barravento* (1962), *Tierra en trance* (1967), *Cáncer* (1962-1972), *Antonio Das Mortes*.
16. Texto del programa de mano de la obra *El soldado fanfarrón* de Plauto presentada por el TTEATROTE en 1982.
17. Olac, Fuentes Molinar. *Antología. Crítica a la escuela. El Reformismo radical en Estados Unidos*, SEP (Cultura)ediciones el Caballito, México, D.F., 1985 páginas 121-126.
18. Olac, Fuentes Molinar. Ob. cit., página 119.
19. Francisco, Gomezjara. Revista "La Batalla", México, D.F., mayo-junio, 1988, página 61.
20. José, Bleger. *Temas de Psicología*, (Entrevista y grupos), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1981, página 59.
21. Francisco, Gomezjara. Ob. cit., páginas 63-64.
22. Javier, Palencia Gómez. Ob. cit., página 19.
23. Rafael, Solana. "Al plantel Oriente de los Colegios de Ciencias y Humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de México, tocó inaugurar en el teatro Legaria un festival de Teatro Estudiantil que promete ser interesantísimo, en su programa. Desde luego la obra inicial, 'Ojos que no ven...', resultó algo formidable, y lo fue desde dos puntos de vista, a nuestro juicio: uno, por la calidad artística del bellissimo espectáculo, y el rendimiento que la capaz directora hizo dar a su grupo de simpáticos alumnos y otro, como método de enseñanza, de admirable eficacia. El programa nos prometía una paráfrasis de 'Edipo Rey', de Sófocles; podíamos esperar unas variantes, posiblemente pobretonas, de una tragedia clásica conocidísima; no hubo nada de eso; se trató de una explicación al público, iniciada por una amable narradora; continuada por el cuadro de actores y actrices, a quienes asesoró un psiquiatra (don Fernando Valadez)

de lo que entiende el profesor Sigmund Freud por 'complejo de Edipo': cinco colaboradores (uno de ellos la directora, Silvia Corona) compusieron el texto; en una sucesión de estampas, que comienzan en la vida intrauterina, siguen con el parto, la lactancia, la puericia, la adolescencia, etcétera, vamos viendo, de manera deliciosamente cómica, la formación, la explicación de ese complejo que, dice Freud (a nuestro juicio exagerado y generalizando en demasía) todos padecemos. no se puede pedir ni más gracia, ni más ángel ni más frescura que los que derrochan los ocho actores y cuatro actrices, todos muy jóvenes, que se repartieron los personajes, bajo la dirección atinadísima de la señorita Corona. De ninguna manera puede permitirse que todo quede en esta representación. Una obra así merece ser vista por más gente, sobre todo estudiantes y público popular, que tienen muchísimo que aprender; pero también por los críticos y la gente teatral, que tienen en ella mucho que gozar." Revista Siempre, Número 1627, agosto 29 de 1984, México, D.F., página 65.

II Grupo Operativo de Creatividad Teatral

Desde 1984, con la asistencia del psicoanalista, procedimos a una revalorización y reorganización del trabajo teatral emprendido hasta entonces, lo que implicó un cambio favorable, acompañado de un ajuste consciente que atendía a las necesidades formativas del educando en su contexto inmediato y daba paso a la fundamentación de una nueva forma de concebir el teatro estudiantil. De este modo, la experiencia que teníamos hizo que se tomara en consideración un nuevo modelo de entrenamiento teatral, al que nombramos *Grupo operativo de creatividad teatral* —destilado de los resultados anteriores—. Elaboramos un plan de trabajo, en dónde cada etapa o tarea que se desarrollaba, contribuiría, de manera importante, en la obtención de un hecho teatral.

Antes de hablar del método de trabajo, deseo mencionar lo que significa la técnica de grupo operativo —cuyos antecedentes teóricos fundamentales son: Freud, Melanie Klein, Bion y Kurt Lewin—, en términos de su fundador, el psicoanalista freudiano argentino, Enrique J. Pichon-Rivière.

“es un conjunto de personas con un objeto común, al que intentan abordar operando como equipo. La estructura de equipo sólo se logra mientras se opera; gran parte del trabajo del grupo operativo consiste, sucintamente expresado, en el adiestramiento para operar como equipo.

“En el campo de la enseñanza, el grupo se adiestra para aprender y esto sólo se logra en tanto se aprende, es decir, mientras se opera.

“El grupo operativo tiene propósitos, problemas, recursos y conflictos que deben ser estudiados y atendidos por el grupo mismo, a medida que van apareciendo; su examen se efectuará en relación con la tarea y en función de los objetivos propuestos.

“A través de su actividad, los seres humanos entran en determinadas relaciones entre sí y con las cosas, más allá de la mera vinculación técnica con la tarea a realizar, y este complejo de elementos subjetivos y de relación constituye el más específico factor humano de la misma.

*“En la enseñanza, el grupo operativo trabaja sobre un tópico de estudio dado, pero, mientras lo desarrolla, se adiestra en los distintos aspectos del factor humano. Aunque el grupo esté concretamente aplicado a una tarea, el factor humano tiene una importancia primordial, ya que constituye el ‘instrumento de todos los instrumentos’. No hay ningún instrumento que funcione sin el ser humano. Nos oponemos a la vieja ilusión, tan difundida, de que una tarea se realiza mejor cuando se excluyen los llamados factores subjetivos y sólo se la considera ‘objetivamente’; por el contrario, afirmamos y sostenemos operativa, prácticamente, que el más alto grado de eficiencia en una tarea se logra cuando se incorpora sistemáticamente a la misma al ser humano total”.*¹

Aprovechando la ocasión uniremos a estas palabras, otras, del psicoanalista freudiano argentino, José Bleger; nuestro interés al

transcribirlas es destacar la *actitud* que debe tener el profesor —de teatro— para lograr sus propósitos educativos. Constantemente hemos hecho alusión a esta problemática, hoy es tiempo de aclarar, los pasos que seguimos para desarrollar nuestro trabajo, donde la relación maestro-alumno es substancial.

“No se puede pretender organizar la enseñanza en grupos operativos sin que el personal docente entre en el mismo proceso dialéctico que los estudiantes, sin dinamizar y relativizar los roles y sin abrir ampliamente la posibilidad de una enseñanza y un aprendizaje mutuo y recíproco. El cuerpo docente teme la ruptura del estatus y el caos consiguiente, y en este sentido es necesario analizar las ansiedades de quedar ‘desnudo’, sin estatus, frente al estudiante, que aparece entonces con toda la magnitud de un verdadero objeto persecutorio; se debe crear conciencia de que la mejor ‘defensa’ es conocer lo que se va a enseñar y ser honesto en la valoración de lo que se sabe y lo que se desconoce. Un punto culminante de este proceso es el momento en el cual el que enseña puede decir ‘no sé’ y admitir con ello que realmente no conoce algún tema o tópico del mismo. Ese momento es de suma importancia, porque implica —entre otras cosas— el abandono de la actitud de omnipotencia, la reducción del narcisismo, la adopción de actitudes adecuadas en la relación interpersonal, la indagación y el aprendizaje, y la ubicación como ser humano frente a

otros seres humanos y frente a las cosas tales como son".²

Todo esto, nos lleva a considerar que los profesores y los de teatro en particular, debieran ser capacitados en teoría y técnica de grupos, pues aunque sean expertos en su materia, con frecuencia no logran los objetivos que se proponen, debido a fenómenos íntimamente relacionados con la dinámica grupal. El grupo operativo es una técnica para el manejo de grupos, cuyo marco teórico fundamental es la teoría psicoanalítica, pero además utiliza la teoría general de los grupos y del materialismo histórico.

Dada la brevedad de esta tesis y no siendo yo la experta en la materia, simplemente daré algunos aspectos técnicos del grupo operativo.

Es una técnica que puede ser conducida por uno o varios coordinadores, emplea una tarea explícita que puede ser: aprender sobre grupos, aprender sobre comunicación, aumentar la productividad de los obreros, psicoterapia, aumentar la eficacia de un grupo deportivo, creación colectiva, aprender sobre teatro, etcétera. Y una tarea implícita, que es mantener un grupo cohesionado con niveles de comunicación y lazos afectivos que favorezcan la tarea explícita. En esta segunda tarea aparecen aspectos preconcientes e inconscientes que pueden obstaculizar la tarea explícita. Es aquí donde el experto en grupo aborda los obstáculos con el fin de favorecer la tarea explícita —que en nuestro caso sería la creación colectiva—, un ejemplo: el problema de la rivalidad (que se da de manera natural en los grupos al interpretar tal o cual papel) notifica inmediatamente al coordinador, la necesidad de hacer uso de un postulado fundamental de la teoría psicoanalítica, que es, volver consciente lo inconsciente, así, al

explicitar el problema, impulsa un sentido de cooperación versus competencia y a través de ejercicios de comunicación en el que se sacan los "trapitos al sol", "limpia el campo", es decir, restablece las condiciones para continuar con el trabajo y llegar a un buen desenlace.

Otro de los aspectos del grupo operativo es establecer un encuadre fijo en espacio, tiempo, persona y explicitación de los objetivos. En cada una de las sesiones se abordan ambas tareas (la explícita y la implícita), sin embargo, conforme va avanzando el grupo, los obstáculos que ya han sido hechos conscientes en el grupo, disminuyen y hay menos necesidad de abordar la tarea implícita, cabe aclarar sin embargo, que en cualquier momento se pueden presentar emergentes que el coordinador deberá abordar de inmediato.

Es importante hacer notar, que la coordinación del grupo es participativa, con amplia e intensa contribución de todos sus miembros, sin embargo, la conducción nunca desaparece, no se trata pues de un grupo autogestivo ni autodirigido, ni de dirección colectiva (la creación sí es colectiva, pero siempre con una guía).

Por lo anteriormente dicho, no se piense que nuestra intención es psicoanalizar a los estudiantes de teatro. El papel del coordinador en el taller no es el de llevar un grupo terapéutico, sino un grupo de trabajo; no se trata de diagnosticar individual o grupalmente para después escoger una estrategia terapéutica a través de una psicoterapia grupal. Aunque como dice Bleger: *"todo aprendizaje bien realizado y toda educación es, siempre, implícitamente terapéutica"* y otros autores como Marie Langer: *"todo grupo tiene efectos terapéuticos"*, Richard Schechner: *"nuestro taller más elemental es muy terapéutico. Esto surge de nuestro compromiso con el 'trabajo de la vida', con un*

teatro que trasciende lo que el teatro es generalmente en nuestra sociedad".³

Psicoanalistas y teóricos del teatro, coinciden en la función terapéutica del mismo. Desde el punto de vista de la teoría psicoanalítica, cualquier actividad artística está inscrita en la sublimación:

"Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividad de sublimación principalmente la actividad artística y la investigación intelectual.

"Se dice que la pulsión se sublima en la medida que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados".⁴

Esta sublimación transforma la energía sexual (libido) en un proceso creativo; el bailarín, la pintora, el actor, la dramaturga, el poeta, etcétera, están descargando energía en el hecho artístico, esta descarga es precisamente lo que da el efecto terapéutico, sin embargo, esta reflexión nos lleva a considerar lo que Edward T. Hall nos dice respecto a la concepción de Freud de que:

"el hombre progresa y crea sus instituciones mediante el proceso de sublimación de la energía sexual; es decir, mediante la supresión del sexo en todas sus connotaciones posibles. Yo propondría otra alternativa, a saber: que una vez el hombre comenzó a desarrollar sus extensiones, sobre todo el lenguaje, las

herramientas y las instituciones, cayó en la tela de araña de lo que denomino transferencia de la extensión (capítulo 2) y se enajenó de sí mismo a la vez que fue incapaz de controlar los monstruos que había creado. En este sentido, ha progresado a expensas de la parte de sí mismo que ha extendido y, en consecuencia, ha acabado reprimiendo su naturaleza en sus muchas formas. Desde este momento la meta del hombre debe consistir en volver a descubrir ese yo".⁵

Sea una cosa u otra, el teatro demuestra ser una actividad de gran importancia para la salud mental y física del individuo. Sin embargo, el taller no utiliza el psicodrama, ni de la escuela de Moreno, ni de la escuela argentina, ni de ninguna otra, aunque como dice Eva Leveton en su libro *Cómo dirigir psicodrama*:

"los grupos de psicodrama con frecuencia cuentan con individuos cuya energía y sentido de emoción aumenta con la idea de estar 'en escena'. Los adolescentes llenos del drama de sus conflictos con figuras de autoridad poco comprensivas, con frecuencia caen dentro de esta categoría. La gente con alguna afición por la actuación o alguna experiencia real de actuación puede asociar la escena con una oportunidad para mostrar emoción, ponerse en contacto con las fantasías o probar otros roles".⁶

Reconocemos lo íntimamente ligadas que están estas dos materias (psicología-teatro) y la frontera tan sutil que las divide. Es frecuente que la psicología recurra al teatro y viceversa. Entre las técnicas grupales tenemos a las que "dramatizan" una situación dada, para

lograr, a través de la emoción, una inmediata comunicación con el grupo. Se le considera una de las técnicas más difíciles ya que el individuo se involucra inmediatamente. Es importante aclarar que aunque en el teatro se utilicen técnicas que provienen del psicoanálisis y de las psicoterapias en general, esto no quiere decir que el hecho teatral se convierta en una psicoterapia, ni por otra parte que el psicoanálisis y las técnicas psicoterapéuticas, principalmente las grupales, que emplean recursos tradicionalmente utilizados en el teatro, se transformen en un hecho teatral.

"No son los experimentos como el psicodrama de Moreno los que descubren la función terapéutica del teatro. El psicodrama le arranca sus funciones no terapéuticas al teatro y lo deja empobrecido y localizado; despojado de las reverberaciones culturales e históricas que hacen a una representación de Edipo algo diferente de un complejo de Edipo".⁷

En el psicoanálisis clínico o en la aplicación clínica del psicoanálisis, se utilizan recursos provenientes del teatro, con el fin de que el sujeto a través de lo lúdico, descargue sus emociones y de esta manera, la dramatización misma se convierta en un instrumento técnico para cumplir con el objetivo fundamental del psicoanálisis: hacer consciente lo inconsciente.

Así, concluimos que: los motivos por los cuales empleamos —principalmente— la técnica de grupo operativo, serán de una índole distinta a la de psicoanalizar, mas sin embargo, no se puede dejar de apreciar el carácter terapéutico intrínseco en toda actividad artística, pues el taller de teatro observó, un cambio favorable en el interés y rendimiento académico de sus miembros.

1. Método de trabajo

1.1 Pretarea. Inscripciones.

1.2 Tema. Entrenamiento verbal y no verbal (corporal y emocional).

1.3 Creación del espectáculo.

1.4 Montaje y realización.

1.1 Pretarea. Inscripciones

En el proceso del grupo operativo se marcan ciertas etapas que por supuesto no son exactas: pretarea, tarea, proyecto, y postarea —este último término no es original de Pichón Riviere, fue acuñado por Enciso, Valdez y colaboradores a partir de un trabajo de análisis institucional con utilización de grupo operativo en una Dirección de la Secretaría de Educación Pública, que duró cuatro años y cuyos resultados están publicados en la revista de AMPAG (Asociación Mexicana de Psicoterapia Analítica de Grupo—, la función del método va variando de acuerdo a la etapa del proceso.

El coordinador de grupos está presente desde las inscripciones; ahí se inicia la etapa de pretarea y el paso de no grupo a grupo. Desde este primer contacto se va abordando la pretarea implícita, dado que en esta fase de no grupo hay una fragmentación que genera a nivel inconsciente movilización emocional pues el alumno se enfrenta al fenómeno de lo nuevo y los nuevos que, con gran frecuencia, incrementan la desconfianza y fortifican la resistencia al cambio. Los coordinadores explicitan desde un principio que esta no es una experiencia tradicional de teatro estudiantil (elegir una obra ya escrita y ponerla en escena) sino que serán ellos los que primero tendrán que hacerla y luego ponerla en escena, esto les produce gran impacto, con la técnica de grupo operativo se abordan desde el inicio estos aspectos angustiantes que

dan como resultado una selección natural en esta primera fase del grupo, descartándose, tal vez, aquellos con personalidad más rígida o quizá, con menos disposición a vivir una nueva experiencia. Es en ésta etapa, en la que los coordinadores repiten, de manera frecuente, el encuadre de toda la experiencia.

Por lo regular, en el mes de noviembre se inicia el año escolar:

*“Desde el punto de vista de su concepción teórica, y con independencia de las oportunidades opcionales que ofrece en el campo de la educación física, de la formación cultural o artística o de la capacitación técnica, el plan de estudios del bachillerato del CCH ha sido concebido en una estructura de áreas y semestres, con lo que se pretende facilitar a los estudiantes el desarrollo de sus propios métodos para obtener conocimientos y la conciencia de los mismos”.*⁸

La pretarea del taller de teatro es inscribir a un máximo de 25 alumnos. Para esto se lanza una convocatoria a través de carteles y volantes realizados por las personas que permanecen en el taller. O se realiza la presentación de la obra de teatro creada el ciclo anterior. Esta manera de invitar a formar parte del taller resulta más interesante ya que el grupo que se separa, invita a otros compañeros a formar uno nuevo, comunicando directamente sus experiencias y estimulando su iniciación en la expresión teatral.

El intercambio —de información, conocimientos, valores— que había entre los “viejos” y los “nuevos” miembros del taller, nos recuerda otra situación similar que se daba en el Odin Theater —con respecto a las relaciones, transferencias y comunicación existentes entre los actores y los que se iniciaban en este arte, como partícipes u

observadores—, que nos describe Eugenio Barba en su libro *Las islas flotantes*. Es importante señalar también, que recibíamos con cierta frecuencia la visita de los exalumnos, quienes transmitían sus nuevas experiencias, recordando y elaborando la vivencia. Ellos sabían (debido a una presencia y constancia) que el taller estaba ahí, que los profesores serían encontrados en un espacio y hora determinados y que podrían acudir en cualquier momento, para visitar, simplemente, o solicitar algo.

Volviendo al tema, se daba como plazo un mes de inscripciones, en ese tiempo el grupo permanecía abierto, uno de los requisitos que se les pedía era que asistieran, que no faltaran, se les informaba sobre los lugares de acción (salón, sala, teatro), al mismo tiempo que el alumno también proporcionaba información: su nombre, ¿qué lo motivó a hacer teatro? ¿ya lo ha hecho? ¿qué tipo de teatro le gusta? ¿va al teatro? ¿porqué escogió este grupo teatral? ¿cómo se informó? etcétera.

El lugar en que se realizaban las inscripciones era el mismo en el que se iban a efectuar las clases.

Ese espacio varió a lo largo de 15 años, primero se dieron clases en un terreno al aire libre, al fondo del colegio, porque no había lugar para esta actividad, después fue necesario pasar a un salón, al cual se le tenía que quitar todo su mobiliario (más de 30 sillas y 20 mesas cada vez que se daba la clase).

Los últimos años del taller pasaron en una sala cuyo fin inicial era el de usos múltiples, pero que, a raíz de la huelga del 29 de febrero de 1987, fue ocupada por los estudiantes que formaban la Corriente de Unidad Estudiantil (CEU). Esta situación, obligó a las autoridades universitarias a respetar los espacios estudiantiles. A invitación del CEU y no teniendo un lugar donde trabajar, decidimos compartir el

espacio, o mas bien el lugar abandonado por la dirección del plantel. Fue ahí donde se llevaron a cabo los últimos años del taller, en medio de dos fuerzas (estudiantes y directivos) que constantemente negociaban poder y espacio.

“El sentido mismo del bachillerato, así como su estructura y contenidos, está condicionado por el proceso histórico de un país o una sociedad dada. Los proyectos educativos son, entonces, parte de un proyecto originado fuera de las instituciones educativas, en el terreno económico, político e ideológico de la sociedad. En la configuración de ese proceso histórico intervienen preponderantemente los factores económicos, las contradicciones sociales y la correlación de fuerzas políticas, así como los sistemas de interpretación de la realidad y los propósitos de los distintos grupos sociales. Si bien los primeros elementos aquí mencionados dominan el conjunto del proceso, no se puede prescindir de los últimos. Un proceso histórico es resultado de la compleja interacción de todos ellos. Las instituciones educativas reflejan en su seno la complejidad de ese proceso, al ser modeladas por los intereses, la ideología y la fuerza de los grupos dominantes y al admitir las influencias y las presiones de otros grupos. El espacio educativo es un espacio de conflicto, es un espacio de dominación constantemente renovada por el discurso que explica la razón del estatus, y constantemente amenazada por el

discurso crítico y los movimientos de inconformidad social.

El conflicto de este espacio se configura específicamente por la contradicción entre la función conservadora y la función transformadora de la tarea educativa. En efecto, la educación es un espacio de reproducción indispensable para transmitir ideologías, legitimar al sistema y capacitar a los hombres para las tareas socialmente requeridas y, al mismo tiempo, un espacio en el que privilegiadamente se desarrollan la capacidad de crítica la formulación de alternativas frente a lo establecido".⁹

Como justo medio y con la anuencia de las dos partes el taller de teatro no perdía el tiempo y continuaba su trabajo, muchas veces en medio de mantas, botes de pintura y propaganda política, lo cual hacía que se enterara de forma inmediata y directa de lo que acontecía en su plantel, en la UNAM, en la ciudad.

Las clases se efectuaban dos veces por semana de 11 am a 4 pm (martes y jueves). El tiempo que el psicoanalista utilizaba era de dos horas seguidas, un día a la semana (jueves). Cada una de las sesiones era registrada por un integrante del grupo, en forma de relato, síntesis o minuta.

Todos los resúmenes constituían parte de la materia prima para la creación del espectáculo. En esta fase había una co-coordinación (psicoanalista-profesora de teatro) del grupo en donde el psicoanalista era el coordinador principal y la profesora de teatro funcionaba como observadora participante. La técnica que se utilizó fue grupo operativo. En la primera etapa o pretarea el objetivo principal era fomentar el conocimiento entre los integrantes del grupo, la cohesión grupal, el establecimiento de vínculos emocionales, que constituían la tarea

implícita. El coordinador impulsaba la comunicación y participación de todos y mencionaba frecuentemente el encuadre (día y hora de reunión, lugar, objetivos, método). Se buscaba al mismo tiempo, a través de técnicas de dinámica de grupo, como la de "lluvia de ideas", el posible tema sobre el que versaría la obra. Es pertinente aclarar que el organizador teórico-técnico era el grupo operativo, sin embargo se utilizaban recursos de otras técnicas como la del grupo "democrático" dinámica grupal que da mayor satisfacción y motivación a todos sus integrantes.

"En un grupo verdaderamente democrático, la conducción está difundida. Cada integrante es un conductor siempre que contribuya con una idea que es necesaria en un momento particular. El liderazgo pasa de una persona a otra a medida que cada miembro contribuye con algo que se necesita en el proceso de lograr las metas del grupo".¹⁰

Al mencionar esta dinámica grupal no podemos dejar de pensar en Carl Rogers, Wilfred Ruprecht Bion y Eugenio Barba, porque sus experiencias e investigaciones, nos mostraron la ruta para llegar a la comunicación, partiendo de una base muy clara y muy sencilla, la no directividad, el trueque, el compartir en grupo el conocimiento, lo cuál implica una actitud política y democrática.

"En nuestro teatro no hay enseñantes, no hay pedagogos. Los mismos actores han elaborado su propio entrenamiento. Los compañeros más ancianos dan consejos a los más jóvenes, ponen su experiencia a su disposición. Asistido por un actor más anciano, el más joven empieza a asimilar una serie de ejercicios

determinados, y cuando ya los domina entonces puede individualizarlos según su propio ritmo y su actitud personal hacia el trabajo, es decir la propia justificación".¹¹

A continuación presentaremos una muestra de las síntesis que se realizaban durante las sesiones; se ha respetado el contenido, sin embargo se hizo corrección ortográfica y de estilo para la mejor comprensión del lector.

7/3/85

Se inició la clase a las 2:00 pm. de la tarde, con 17 personas, en su mayoría mujeres.

Se habló del hecho de que el grupo aún no consolida su presencia y constancia, y de las tareas que le esperan, entre ellas, crear una obra de teatro donde se vean expresadas nuestras ideas y emociones. Encontramos que el obstáculo que se le presenta es el de cambiar constantemente, esto trae como consecuencia que algunas personas no se enteren de lo que está sucediendo.

Se dieron temas para motivar la participación: ¿qué dificultades tenemos para expresarnos?, ideas, emociones, relaciones interpersonales, subgrupos y familia. En un principio el grupo se notaba cansado y sin deseos de participar, pero cuando se habló de la deficiente educación sexual que existe en nuestro país, todos se animaron.

En la adolescencia hay grandes cambios, tanto biológicos como psicológicos y cuando esto comienza a notarse, la familia reacciona de un modo muy singular, o lo sigue tratando a uno como niño o lo ve como un loco. Se vio la posibilidad de hacer una escena de todos frente al espejo, manifestando el miedo de los chicos ante la aparición de los caracteres sexuales secundarios (risa colectiva).

2:14 pm.

21 personas (la mayoría siguen siendo mujeres). La angustia ante lo desconocido puede traer como resultado la risa. La angustia personal y la angustia teatral están íntimamente ligadas.

2:16 pm.

22 personas. La respuesta siempre la esperamos de los que dirigen un grupo, pero en éste caso lo esencial es la participación de todos.

¿Qué piensan los padres si se llega tarde?

(Respuesta) Que "se fue de pinta". (Risas)

¿A hacer qué?

(Respuestas) A besarse con el novio (Aparece la vergüenza). A irse a un hotel. A perder la virginidad. A prostituirse. A hacerse lesbianas.

En el caso de las mujeres, ¿y en el caso de los hombres?

A embarazar a la novia. A drogarse. A emborracharse. A juntarse con pandilleros. (Todas estas respuestas van acompañadas de risas).

Los padres no dicen todo esto, directamente, lo hacen en clave. Existe lo no dicho, lo que sobreentendemos y esto se puede plantear en escena.

En un grupo la expresión no solo es verbal, también es corporal.

2:39 pm.

20 personas. Se habla del día de la mujer (gran animación). Se habla de que las mujeres se autoreprimen, de la relación que tienen con los profesores, de cómo "les hacen la barba", esto se podría plantear en la última escena.

9/1/86

2:00 pm.

Se siguió hablando de lo que sucedió en el terremoto. Una persona comentó que el primer temblor lo tomó con buen humor sin enterarse aún de las consecuencias, el segundo había visitas y sintió gusto de estar acompañada, su reacción fue la de no querer salir y permanecer alerta junto a los objetos: tenis, lámpara, radio, etcétera, mas cuando ocurrió otro movimiento telúrico se olvidó de lo previsto y salió corriendo de su casa.

Mas tarde se lee la síntesis anterior (hay mucha intranquilidad, el grupo está muy nervioso), se comenta que ya se estableció el nuevo grupo, y que hay necesidad de cerrarlo, para iniciar la etapa de creatividad. Se dice que el temblor tendrá mucho que ver pues quedan emociones, como la del poder haber muerto.

Alguien nos relata que sintió como si la luna chocara con la tierra y después, nostalgia. Se fue de voluntario, lo sorprendió la pestilencia, la rapiña y la tristeza de ver tantos cadáveres.

28/1/86

12:40 pm.

Hablamos sobre la improvisación concluyendo que es un recurso muy valioso para definir y depurar ideas inconclusas. Comentamos que tomando en cuenta los escasos recursos que tenemos así como la dificultad de movernos con mayor facilidad, la escenografía tendría que ser manuable.

Pasamos a un ejercicio que consistía en pensar y representar una figura corporal que de alguna forma simbolizara el futuro; mientras

tanto los nuevos miembros del grupo hablaron sobre lo que les gustaría que tratáramos en la obra.

Un compañero pensó que debíamos referirnos a un hecho histórico importante, como por ejemplo el movimiento estudiantil del 68, su imagen consistía en situarnos en el día de la matanza, en donde un grupo de muchachos en la huída, logra introducirse a una alcantarilla y llegar a otro extremo, el futuro.

Se opinó que era un medio muy eficaz para relacionar y entrelazar la realidad con la fantasía, una especie de puertita que permite penetrar al mundo de los sueños. Se comentó que este recurso es muy empleado en el cine y que sería muy interesante llevarlo al teatro.

(Observación) El grupo desde el comienzo de la clase ha estado muy atento y participativo.

Al pasar a los resultados del ejercicio que se planteó anteriormente, vimos lo siguiente:

Figura 1. Una posición de loto, que quiere representar al ser humano conciente, en un intento por alcanzar un mayor entendimiento del universo.

Figura 2. Un ser rodando por el suelo y cubriéndose al pensar en la guerra de las galaxias y la destrucción del mundo.

Figura 3. El cuerpo de un hombre rígido y pesado en la parte inferior, mientras que la superior sería ágil y estaría en constante movimiento con la expresión de estar siempre a la defensiva.

Figura 4. El hombre ya no es como antes, ahora debe estar en constante contacto con el suelo, todo está mecanizado, se ha logrado el triunfo absoluto de la máquina.

Figura 5. Posición de manejar una nave espacial, ya no hay casas, todo está destruido, la vida está en el espacio.

Figura 6. Un hombre que pierde la conciencia de sí mismo y hace todo por el simple hecho de hacerlo.

Figura 7. Una sobreviviente de una catástrofe nuclear, que a pesar de que tiene pocas perspectivas de vida, lucha contra esa situación pues conserva la capacidad de sentir.

Figura 8. Todo es mecánico, manejado y controlado por computadoras, el ser humano está completamente limitado.

Figura 9. Al destruirse la capa de ozono, muere mucha gente, los sobrevivientes construyen una sociedad subterránea.

Figura 10. Se extingue por completo la raza humana y esto da lugar a una nueva evolución.

Figura 11. Prevalece la ley del más fuerte.

Figura 12. Una mujer está en un lugar oscuro sin poderse mover, comienza a cuestionar su vida y piensa que todavía tiene una segunda oportunidad y no debe desaprovecharla.

28/2/91

Fernando llega tarde y nos invita unos refrescos después de que se escucha el resumen de la sesión anterior.

Algunos compañeros hablan de los castigos en la escuela y en la casa por no aprenderse las lecciones. A uno de ellos lo castigaba su profesor poniéndole libros y grava fina en los brazos extendidos. Otro cuenta cómo a él y a su hermano los torturaba su mamá colgándolos de los pies al mismo tiempo que los golpeaba con un cinturón. Se habló de los problemas y consecuencias que causaba decir mentiras, del miedo a las inyecciones. Alguien dijo que un día la pusieron a planchar, que no lo hizo y como pensaba que la iban a castigar con el cable de la lavadora, se escapó, más tarde se sorprendió cuando al volver a su

casa no le pegaron; ella le tenía terror al castigo. Comentamos que los padres tienen temor a perder el respeto de sus hijos. Una compañera relata cómo su hermano, para evitar el maltrato buscaba protección en la iglesia. Se opina sobre los chantajes familiares “si chillas te pego”, “si te caes te pego”, “me vas a matar de un coraje”.

La represión de ninguna manera crea en la mente del niño respeto y cariño, sino al contrario genera terror y resentimiento.

En esta primera fase se hacen algunos juegos teatrales muy sencillos, casi infantiles, que han llegado a nosotros por tradición oral, con el fin de dar confianza y adaptar a los nuevos miembros del grupo a un ambiente alegre y placentero. Esta fase es muy importante ya que motiva a acercarse al teatro con gusto y libertad y no con obligación, terror y odio; problemas que infunden muchos profesores, al calificar-castigar a sus alumnos con la obligada participación en representaciones teatrales. Aquí encuentran un lugar para jugar, con su cuerpo, con las palabras, con los otros; el juego es el lugar que perdieron en la infancia o que nunca tuvieron, “el terreno baldío de la ensoñación” como dijera Jean Duvignaud. Es claro como vamos reprimiendo nuestra capacidad de jugar a medida que nos vamos haciendo adultos, la supuesta seriedad del adulto es producto de la represión social y psicológica que va dando como resultado estos hombres y mujeres que ya no juegan, que ven en ello algo inútil, gratuito, que no es redituable.

El juego y la improvisación van constituyendo la obra de teatro, el placer-dolor está presente durante el proceso, el objetivo final es gratificado con el montaje y el aplauso del público.

Hay un aspecto que debe quedar muy claro en esta etapa, que el teatro implica salud, placer, conocimiento, libertad, respeto, trabajo en

equipo, seguridad. El alumno es libre de actuar o no, de jugar o no (*jouer ou pas, to play or not*). Si quiere puede observar, criticar, analizar. Poco a poco vendrá sin forzarla su participación. En el complejo teatral no solamente vendrá a cumplir con el rol de actor, se iniciará en todos los campos; su papel de espectador se reforzará, "*el actor pertenece a la sala, sirve de mediador, es el delegado de la sala en escena, un espectador en acción*". ¹²

Esto hace que comiencen a surgir gustos y proposiciones, una de las funciones del grupo operativo es motivar e integrar estableciendo vínculos.

1. 2 Tema. Entrenamiento verbal y no verbal (corporal y emocional)

La selección del tema, el entrenamiento verbal y no verbal van a la par. Después de un mes, las inscripciones se cierran y comienza una nueva fase, la consolidación y formación del grupo a través del entrenamiento corporal y verbal. En esta etapa, el trabajo que desarrolla el coordinador consiste en primer lugar en decidir por consenso el tema de la obra, impulsar la desinhibición para verbalizar *todas* las ocurrencias (vivencias, chistes, anécdotas, fantasías, sueños, etcétera) acerca del tema escogido. Paralelamente se trabaja con el "miedo al ridículo", pues la inhibición es un obstáculo para la expresión corporal. El coordinador fomenta la confianza básica en ellos mismos, desmitifica las cualidades de expresión verbal y no verbal como características de unos cuantos y por medio del "aprender haciendo" se dan cuenta que sí pueden, hablar, moverse, imaginar, crear.

En otros tiempos, el campo de la enseñanza era un campo de batalla, donde el profesor se empeñaba en señalar las fallas y los defectos del

niño. Esto generaba una lucha entre maestros y alumnos. Según el pedagogo alemán Herman Nohl (1879), el hombre verdadero sólo se revela cuando se establece una “comprensión ideal” (condición de toda comunidad pedagógica), y Herbart, recomendaba que la disciplina pedagógica se iniciase con un “elogio”, decía que el niño sólo se confiaba allí donde se sentía completamente comprendido.

Es por esta razón que el coordinador junto con la directora echa mano de técnicas de relajación y de sugestión con el objeto de que los alumnos entren en mejor disposición a los ejercicios de expresión verbal y no verbal. En el aspecto emocional el coordinador fomenta la regresión (“regresar la cinta a situaciones pasadas”) para pasar revista a las diversas emociones del ser humano; esto es lo que Stanislavski llama “memoria de las emociones”. En cuanto a la expresión verbal, el coordinador utiliza ejercicios como el del grito primal o primario (el primer grito al nacer) para abrir el aparato de producción de la voz (diafragma, pulmones, laringe, cuerdas vocales, lengua, boca y *CEREBRO*), hay grito libre, grito de miedo, grito de coraje, grito de dolor etcétera. Lo anterior disminuye la represión y en un parentesco simbólico, estos alumnos-hijos se relacionan con unos profesores-padres (transferencia según la teoría psicoanalítica), cuya actitud es diferente a la de aquellos que daban las viejas ordenes: “*no llores, no te enojas, no tengas miedo, siéntate bien, no te estés mueve y mueve, cierra las piernas, no grites, no hagas ruido, no toques, no te rías, etcétera*”; de este modo descubren un espacio donde muchas cosas prohibidas ahora son permitidas y nada hay mejor, que vivirlas placenteramente.

Al iniciar el entrenamiento se percatan de su cuerpo, sintiendo que está en desarrollo, viven esta experiencia con asombro y con sorpresa, pero también con vergüenza.

*“Cualesquiera que sean las edades del niño al principio de la pubertad, durante ella y al final, hay un orden de cambios relativamente común. Primero, hay un aumento de peso, seguido de cambios en el esqueleto y luego por un desarrollo muscular. Debido a que no todas las partes del cuerpo cambian simultáneamente, muchos jóvenes pasan una gran parte de dicho periodo siendo y sintiendo de manera desproporcionada. En general, las cabezas, las manos y los pies cambian primero; luego las piernas; después, la anchura del cuerpo, y por último, los hombros. El sentimiento de desmaña que los jóvenes informan a menudo es real y los problemas que surgen cuando se compran ropa contribuyen a esta sensación de incomodidad en cuanto al cuerpo y a la imagen de éste proyectada a los demás”.*¹³

El primer trabajo que se realiza, es que asuman ese cuerpo en transición como propio, lo muestren con orgullo y lo utilicen como un instrumento del hecho teatral. Uno de los ejercicios que plantea el coordinador, es el tradicional dígalos con mímica, cada uno o por parejas tratan de transmitir, sin palabras, un mensaje, otro es el de transmitir sin palabras, únicamente con el cuerpo, las diversas emociones: miedo, alegría, tristeza, coraje, placer, dolor. En el taller los padres simbólicos permiten a estos jóvenes que enseñen partes de sus cuerpos que tal vez, en el allá y entonces de su familia, les sea prohibido mostrar, debido a frases como estas: *“Niña cierra las piernas. Fulano tu pantalón está*

muy ajustado. ¿Porqué llevas un hoyo en el pantalón a la altura del trasero?. Te me pones el brasier” y otras similares.

De una manera muy sencilla se comienza a investigar el cuerpo, por un lado, lo observamos racionalmente, por otro, vivencial y emocionalmente. Vemos que el individuo es un complejo en donde interviene la razón, pero también la emoción y que no solo va a reproducir lo que sabe, lo que ha aprendido, sino que también va a sentir, a experimentar el alcance de ese cuerpo que habitualmente permanece impenetrable.

En el transcurso del entrenamiento se estudian varias técnicas teatrales (Richard Schechner, Etienne Decroux, Marcel Marceau, Lecoq, Barba), cuyo fin lleva implícito el estudio del cuerpo humano, de la voz y los objetos como su prolongación, ante el conocimiento de esto, los miembros del taller, encuentran una utilidad no solo para hacer teatro, sino para establecer nuevas formas de comunicación y ponerlas al servicio del trabajo y vida cotidiana.

El entrenamiento teatral, consistía en media hora de ejercicios, ya fueran de acrobacia, danza, karate, gimnasia, que autopropónían los asistentes al taller; todo esto para iniciar, dando un giro a la rutina de sus movimientos (como eran el estar sentados en el salón de clases, caminar por el campus universitario, por la calle, etcétera), cambiándolos por otros conocidos, pero circunstanciales para de esta manera templar sus cuerpos y dar paso a movimientos que requerían relajación, concentración y un gasto de energía regulado.

Se pasaba a los juegos teatrales que permitían la integración del grupo y que eran justamente eso, juegos que deshinibían y ayudaban a consolidar el grupo.

Poco a poco se perdía el miedo a tocarse y a través de la diversión, se lograba penetrar el espacio íntimo que todo individuo guarda celosamente, para final y libremente establecer el trabajo colectivo.

Hablabamos de la Kinesia (estudio científico del lenguaje del cuerpo —comunicación no verbal—), para observar cualquier movimiento —reflexivo o no— de una parte o de la totalidad del cuerpo, empleado por la persona para transmitir un mensaje al mundo exterior, según sus diferencias culturales y ambientales. Decíamos también que el lenguaje corporal, más rápido y efectivo, era el contacto, esto expresaba más cosas que las palabras.

Ese camino nos llevaba a otro igualmente importante, la proxémica, (estudio del espacio personal del hombre y sus relaciones con el mismo), en el teatro son muy importantes las distancias: íntima, personal, social y pública.

El cuerpo posee zonas que nos hacen reaccionar de diferente manera, ante una posible o evidente invasión.

El entrenamiento se volvía complejo, la técnica de Richard Schechner nos hacía pensar en la comunicación que quizás tuvieron las culturas primitivas, por lo visceral y la energía que despedía el cuerpo, debido a algo común a todos, la respiración y el hecho de estar vivos.

Estos ejercicios nos recordaban a los animales y las teorías del comportamiento, el envío y la recepción del mensaje, la necesidad territorial, del ser humano y los animales, cuando toman y defienden determinado espacio (muchos puntos de vista, sobre comunicación no verbal, provienen de experimentos con animales).

Era importante resaltar que nuestro lenguaje no verbal es en parte instintivo, en parte enseñado y en parte imitativo. Sin embargo no todo era visceral, también estudiamos y practicamos al mimo corporal de

Etienne Decroux, en donde el movimiento de todo el cuerpo nos daba una de las más bellas formas de comunicación, en el arte puro del silencio.

Con el estudio de este mimo francés, padre de la pantomima moderna, buscábamos lo que a él le costó años de investigación y experiencia, alcanzar la esencia de lo intangible, la comunicación de las emociones.

Siguiendo el trabajo teatral de los mimos franceses, llegamos a Marcel Marceau y su cara blanca, anecdótica, cara que pinta para resaltar más los gestos, a veces cómicos, a veces trágicos del ser humano, a Jacques Lecoq y la máscara neutra, en donde el rostro enmascarado permanecía en un segundo plano, para dar énfasis al cuerpo y lo que deseaba revelar, en fin, técnicas de pantomima aparentemente distintas, en que el cuerpo del hombre, la piel, la cara con maquillaje o con máscara, revelaban el estilo de estos mimos para comunicarse artísticamente, cosa tan cercana a nosotros como el estudio científico del lenguaje del cuerpo o Kinesia.

Ya para entonces estábamos en un campo abierto a la reflexión, buscando y encontrando las relaciones sociales, laborales, psicológicas que permitieran el mejor desarrollo de nuestros objetivos.

La teoría de Barba vino a conformar el entrenamiento teatral.

El entrenamiento como él mismo lo dice, *"no enseña a ser actor, es un encuentro consigo mismo"*.

Así pues, cada uno de los participantes en el taller, daba su propia interpretación al entrenamiento que se llevaba y todo adquiría para él significado.

Era importante reconocer la pulsación del cuerpo, sentirlo, colocar la energía, descubrir el ritmo vital que tiene el individuo y las distintas formas que utiliza para comunicarlo.

Al evaluar los pasos que se dieron en quince años de trabajo en el taller (empezamos con pantomima y terminamos con creación colectiva), nos damos cuenta de un hecho curioso pero significativo, el extracto teórico-práctico utilizado en el entrenamiento teatral, partía de igual manera, del silencio a la palabra.

1.3 Creación del espectáculo

Se desarrolla la expresión escrita, se plantean ejercicios desde la escritura automática (escribir todo lo que se les ocurra), hasta aspectos del cuento corto, pero siempre referidos al asunto. El tema después de la “tormenta de ideas”, se selecciona democráticamente. En la elaboración del mismo se toman en cuenta varias cosas, por ejemplo, el contexto histórico, el lenguaje, etcétera, en los últimos ocho años se crearon ocho obras con ocho temas distintos:

1.3.1 *Ojos que no ven... (1984)*

(Espectáculo teatral basado en un estudio psicoanalítico del complejo de Edipo)

Se tomó la obra de *Edipo Rey* de Sófocles como marco de referencia para teatralizar al Edipo de nuestro tiempo, al Edipo que todos y cada uno de nosotros lleva dentro.

1.3.2 *T 136 a escena (o las cosas no son tan simples) (1985)*

¿Qué es lo que sucede con un grupo de teatro que ensaya en el Edificio "T", salón 136 del C.C.H. Oriente, un día antes del estreno de la obra *Las cosas simples* de Héctor Mendoza?

El teatro dentro del teatro, lo no dicho. El camino que se recorre con el propósito de llevar a escena un espectáculo, que el público recibirá aparentemente terminado, sin preguntarse qué sucedió antes con cada uno de los integrantes del mismo. Lo que pasa tras bambalinas, aunque en este caso es tras las ventanas de un sencillo salón de clases del C.C.H. Oriente.

1.3.3 *Línea Infinito: Imaginación-Fantastía (1986)*

Ficción. Espectáculo conformado por diez obras cortas, producto del trabajo colectivo del taller, inspirado en los sucesos del 19 de septiembre de 1985. Le llamamos *Línea Infinito: Imaginación-Fantastía* refiriéndonos al transporte colectivo "metro", que en esta obra, nos lleva a lugares imaginarios, al viaje mental al cual posiblemente vamos todos, cuando viajamos cruzando la gigantesca ciudad.

1.3.4 *Sex C.H. (1987)*

Sexualidad. *"Entre los 16 y 19 años ¿qué información tenemos de la sexualidad? ¿nos dicen algo nuestros padres? ¿nuestros maestros? ¿nuestros amigos? ¿nos informan o desinforman los medios masivos de comunicación, ejemplos, la radio y la televisión?"*

"Al encontrar un vacío en lo referente a educación sexual, escogimos el tema de la sexualidad, porque creemos que es importante reflexionar acerca de los miedos, dudas y prejuicios, que nos ofrece la variedad de temas sexuales, el espectáculo está compuesto por cuadros

o guiones de comportamiento sexual, que reflejan nuestras inquietudes y las de muchos jóvenes que sienten la gran necesidad de informarse y educarse sexualmente” (parte del texto utilizado en el programa de mano).

1.3.5 Que veinte años no es nada (1988)

El tema: *La política* sirve como punto de partida para la creación de esta obra, la cual se termina de escribir el mes de mayo de 1988. *“Consideramos que es importante la reflexión histórica nacional, pues para nuestra generación es fundamental la relación que en el campo de lo político y social se ha venido dando en los últimos veinte años (1968-1988). Muchos no nacíamos o apenas dábamos nuestros primeros pasos, en este mundo prefabricado e institucional, ahora se esta demostrando su caducidad y un gran deseo de reformar todos los ámbitos”* (texto utilizado en el programa de mano).

1.3.6 Como una madrina de perro (1989)

Delincuencia, drogadicción, medios masivos de comunicación.

1.3.7 Umbral (1990)

Parapsicología. *“Estoy tan acostumbrado a estar muerto que yo creo que ni me daré cuenta cuando me entierren.*

Tomé el camión en la avenida central rumbo al metro Moctezuma, en realidad iba a las estrellas. Me bajé en Río Consulado, caminé al metro Oceanía para llegar hasta el túnel de la ciencia en la Raza y me detuve en la bóveda celeste para exorcizarme” (texto utilizado en el programa de mano).

1.3.8 Antes de mí (1991)

Tema: La infancia (la educación preescolar, la familia).

En esta fase nuevamente el coordinador promueve la desinhibición combate los niveles represivos y correctivos de la tradición escolar y promueve la desmitificación y la desmistificación del acto de escribir, el fundamento es: se aprende a escribir, escribiendo (el “*aprender haciendo*” de Freire). Estos ejercicios se hacen directamente en el taller, también se propone que escriban en sus casas y traigan sus escritos, después son revisados con absoluto respeto —evitando la burla y la ridiculización, otorgando un valor cualitativo al material propuesto—, y comentados en el grupo, de ésta manera se obtiene un abanico de escritos mínimos con mala ortografía, con pésima caligrafía, hasta preciosos cuentos y mini obras teatrales. Todos estos escritos —que nacen libre y espontáneamente—, más las síntesis de cada ocho días, son parte de la materia prima de la obra final, el producto es procesado por la profesora, quien le da una estructura dramática siguiendo el orden temático —contemplando al mismo tiempo la problemática que implica la puesta en escena—, sus principios no siguen regla alguna, sabemos que hay muchas recetas para escribir una obra de teatro, en la historia de la dramática vemos infinitas maneras de hacerlo, muestra de ello son las obras de: Samuel Beckett *Comédie et actes divers*, Peter Handke *Self-Accusation, Offending the audience*, Vicente Leñero *La visita del angel*.

1.4 Montaje y realización

Durante el montaje, el coordinador centra la tarea en los miedos que se despiertan al pensar que la obra va a ser representada frente al público. Se utilizan ejercicios de simulación (“*role playing*”) en los

que parte del grupo está actuando y parte es espectador, abriendo incluso, después de correr un fragmento de la obra, la crítica colectiva. Se continúa promoviendo la cohesión grupal; la comunicación abierta; se promueve la cooperación en vez de la competencia; sobre todo de los que ya han participado en el taller. Los que ya tuvieron la vivencia hablan con los que no la han tenido. En esta etapa —y entre más se acerca el día del estreno—, los niveles de angustia se elevan, surgen conflictos que se pueden constituir en obstáculos para la tarea pero el coordinador los aborda en “caliente”. Hay ejercicios complementarios de relajación, meditación y manejo de las emociones. Aún así, con cierta frecuencia, un día antes del estreno hay quién se queda afónico, que le da diarrea, o que de plano desaparece. Solo en una ocasión hemos tenido un caso de pánico escénico. Por todo ello y porque en ocasiones los padres no les dan permiso de actuar, se desarrolla la multihabilidad o sea jugar varios papeles, porque en caso de que alguno falte puede ser substituido.

En la puesta en escena, hay dos aspectos que nunca faltaron y que deberían ser abordados por separado, debido a su importancia, la música y la danza. El asesoramiento musical fue encargado durante cinco años a Mario Eduardo Rivas, quién, al igual que el psicoanalista y la profesora de teatro, demostró gran interés y vocación en la enseñanza de estos jóvenes. A los que cantaban, componían o tocaban un instrumento musical, los orientaba, es por eso que muchas obras contaron con música en vivo. Además, componía (tenemos canciones originales) y musicalizaba las obras, atendiendo a un laborioso estudio e investigación, del tema tratado, gracias a él, la música llegó a formar parte estrecha del guión teatral.

Por otro lado, igualmente importante, esta la danza, asesorada por el profesor Gregorio Fritz. Su técnica y su creatividad al servicio de estos muchachos, dieron singulares coreografías, que ambientaban histórica, social y emocionalmente las obras.

Umbral, fue musicalizada por el cantante, músico y compositor Héctor Díaz Medina.

Antes de mí, fue musicalizada por el músico y compositor Arturo Valadez.

No podemos olvidar y reconocer el trabajo de estos profesionales que dedicaron parte de su vida a lo que creían, brindando sus conocimientos a uno de los sectores más abandonados, el teatro estudiantil.

Notas

1. José Bleger. *Temas de psicología*, (Entrevistas y grupos), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1981, pág. 57.
2. José Bleger. *Temas de psicología* (Entrevista y grupos), Ediciones Nueva Visión, Publicado por el Departamento de Psicología de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1964, págs. 59-60.
3. Richard Schechner. *El teatro ambientalista*, Arbol editorial, S.A. de C.V., Coordinación de difusión cultural UNAM, Dirección de teatro y danza, Colección Escenario, pág. 256, México, 1988.
4. Jean Laplanche y Jean Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Labor, Barcelona, 1974, pág. 436.
5. Edward T. Hall, *Más allá de la cultura* Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978, pág. 14.
6. Eva Leveton. *Cómo dirigir psicodrama*, Editorial Pax-México, Librería Carlos Césarman, S.A., pág. 27, México, 1986.
7. Richard Schechner. Ob. cit., pág. 257.
8. Javier Palencia Gómez. "Porqué y para qué del bachillerato, el concepto de cultura básica y la experiencia del C.C.H." en *deslinde*, Cuadernos de cultura política universitaria, CESU Centro de estudios sobre la Universidad UNAM, Coordinación Humanidades, No 152. México, D.F., 1982, pág. 20.
9. Javier Palencia Gómez. Ob. cit., págs. 6-7.
10. George Beal M.; Joe Bohlen M. y Neil J. Raudabaugh. *Conducción y acción dinámica del grupo*, Editorial Kapelusz, pág. 24, Buenos Aires, 1964.
11. Eugenio Barba. *Más allá de las islas flotantes*, Grupo Editorial Gaceta S.A. de C.V., Colección Escenología, primera edición, pág. 75, México, 1986.
12. Bernard Dort. *Lectura de Brecht*, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S.A., pág. 244, Barcelona, 1973.
13. John Gagnon. *Sexualidad y Cultura*, Editorial Pax-México, Librería Carlos Césarman S.A., México, 1980, pág. 146.

Ojos que no ven... (1984)

(En un extremo del escenario se encuentran dos cantautores, tocando la guitarra, al centro, un actor baila e interpreta a Edipo, entre el público se encuentra el coro de mujeres)

CANCIÓN:

Tu ciudad sangra y llora
en el mar de incertidumbre
un cúmulo de desgracias
¿cuál es la causa? Preguntarás
desdichado Edipo
es una maldición que sobre ti cae
buscas tu origen
horadando tu pasado
el oráculo no miente
maldita la simiente
con la cual fuiste engendrado
EDIPO: ¿Qué pasa? ¿qué pasa? (El coro huye)
Emprendes la huida para librarte de aquello
sin saber que con ello más te acercas
a tu trágico destino
Matas al viejo quien fuera tu padre
derramando tu propia sangre (Edipo hace una mueca de dolor,
vergüenza y culpa)
aciertas las preguntas de la esfinge
en pago te nombran rey por haberla aniquilado
te unes a la viuda reina

fecundando a tu madre (Edipo emite un grito de horror,
prolongado)

El oráculo no miente
maldita la simiente
con la que fuiste engendrado

He aquí el momento en que la verdad enfrentarías
y la luz apagarías
arrancando tus ojos
y no ver tu desventura

Pesa sobre mí tu amargura

Edipo, Edipo, susurro apenas tu nombre
lo puede oír la gente
sinónimo de angustioso destino
temible verdad guarda por siempre.

NARRADOR:(Con entusiasmo) Buenos días compañeros ceceacheros, acabamos de oír sintetizada, la obra de Edipo Rey, de Sófocles. La intención del taller de teatro del CCH Oriente el día de hoy, es tomar esta obra como marco de referencia para el espectáculo que a continuación les presentaremos: El trabajo de ninguna manera fue fácil, a través de una serie de investigaciones, recogiendo los estudios de algunos psicoanalistas como Freud y Melanie Klein, queremos teatralizar al Edipo de nuestro tiempo. Pero aquí no lo vamos a representar tal cual es, sino que iremos más allá, más bien más acá, lo traeremos a nuestro siglo (aparece un actor bailando break dance), o para que me entiendan, plantearemos al Edipo que todos y cada uno de nosotros lleva dentro.

¿Cuántos Edipos nos encontramos aquí? (pregunta al público y lo señala) ¿tú?, ¿tú? o ¿tú? (se dirige a una mujer) ¡Sí!, también las mujeres tienen. Algunos lo reconocerán, otros se quedarán callados, pero todos, absolutamente todos, sin excepción lo tenemos. Lo llamamos Complejo de Edipo.

¿Por qué lo llamamos complejo?

Porque es un proceso que a lo largo de nuestra vida se va manifestando de diferentes maneras y algunas veces se complica por el condicionamiento socioeconómico, cultural y político en que nos movemos, principalmente, el núcleo familiar. Quiero decirles que el Edipo es universal. ¡Imagínense, si desde el siglo III antes de Cristo, Sófocles escribe esta tragedia!.

Pero no se espanten, es simplemente que unos lo tenemos más desarrollado que otros, que tenemos que analizarlo todo, para conocernos a nosotros mismos. Y después de esta introducción continuamos, continuamos...

NARRADORA: Usemos un poco nuestra imaginación y recreemos en este espacio vacío el vientre materno en el momento de dar a luz, "dar a luz" que bonito se oye ¿verdad?, dar a luz significa tantas cosas. Cuando nacemos es como si pasáramos de un mundo a otro, a la luz, al alumbramiento. En este caso veremos a dos personajes, un niño y una niña, ¿porqué? porque como dijo Héctor (el narrador se llama Héctor), las niñas también tenemos nuestro Edipo, somos Edipas Reinas.

Prescindiendo de la escenografía, de la iluminación, imaginemos todo, con su simple presencia (señala a dos actores que entran rodando al mismo tiempo que ella desaparece).

VOZ DE LA MADRE: (Se escucha una grabación)

¡Dios mío! ¡Mamá! Tengo miedo, cada instante que pasa lo siento más cerca, como si respirara dentro de mí y este dolor que crece (se queja), pero con pensar, que pronto lo tendré entre mis brazos, me olvido de mí misma.

HIJO: (Los dos hijos hablan quejándose y con angustia) Qué imágenes tan raras.

HIJA: Qué sonidos tan agudos. Todo comienza a volverse rojo.

HIJO: Es como si algo se vaciara y me dejara seco, sin protección.

HIJA: Todo era tan bueno antes.

HIJO: Y ahora no puedo soportar este impulso que me jala hacia afuera, se me acaba el oxígeno (sofocado y angustiado).

HIJA: Todo me oprime, siento que los huesos de mi cabeza se enciman y me tiran hacia el exterior provocándome un dolor profundo que me lastima.

HIJO: La persona que me protegía hasta ahora, se queja y ha dejado de darme oxígeno, alimento, calor, tengo que salir porque si no respiro moriré.

(Movimientos violentos de los hijos y grito primario. La madre grita al mismo tiempo).

NIÑO: (Una vez nacidos) No estoy muerto.

NIÑA: Sigo viviendo.

NIÑO: ¿Pero en dónde estoy?

NIÑA: Nada es igual y sin embargo puedo respirar.

NIÑO: ¿Estaré solo? (pausa) Creo que no, porque oigo ruidos.

NIÑA: Tengo la sensación de que alguien está cerca de mí, distingo una sombra.

(Llegan las mamás y los abrazan).

NIÑO: (Con placer) ¡Ay, qué bonito! El mismo calorcito que sentía antes.

MAMA 1: (Al niño) Mi amor, otra vez juntos.

MAMA 2: (A la niña) ¡Hola reinita!, yo soy tu mamá.

NIÑOS: (Para sí) Mamá, mamá, mamá. No me dejaste solo, otra vez te encuentro, me haces falta, tengo hambre, ¿y ahora qué?. (Las mamás sacan una prótesis representando el seno materno, interpretan una canción de cuna. Los niños hacen algunos comentarios con el público).

NIÑOS: ¿Gustas?, ¿no que no tenías Edipo?, ¡pues pídele a tu mamá, ésta es la mía!.

(Al terminar la canción, entra el padre con música de expectativa; cuando irrumpe en el espacio, una figura más que no es la madre, Edipito y Edipita se sorprenden).

PAPA: (Se dirige a la niña). ¡Que preciosa! Que facciones tan delicadas sacó, ¿verdad?, se parece a ti. Mira sus manitas (comienza a cachondearla suavemente). ¡Que suavécitas están sus piernitas, que tierna!.

PAPA: (Se dirige al niño). ¿Es éste? Está muy hinchado, muy rojo ¿no? (lo levanta) pero mira nada mas que robusto está! ¡Que brazotes, seguramente cuando crezca se va a parecer a su padre!. (Dejan a los niños, se van con las mamás y las abrazan).

PAPA: (A la niña) ¡Ay vieja! yo la mera verdad quería niño, pero qué bonitas cosas haces, bueno, hacemos. (La niña escucha).

NIÑA: Que tipo tan agradable y me trata con tanta delicadeza, a pesar de que sus brazos son fuertes. Es diferente a mi mamá, pero ¿porqué?.

PAPA: (Al niño) Oye, ¡Que muchachote, me siento orgulloso!.

NIÑO: ¿Quién es ese desconocido? ¿Y porqué abraza a mi mamá?, siento que me voy a orinar si sigo recibiendo sorpresas este día.

(Desaparecen los papás).

NIÑO: ¡Ay, ya no los veo!.

NIÑA: ¡Ay, ya no los siento!.

NIÑOS: Puedo oírlos pero no verlos.

NIÑO: Me han dejado solo, ¿dónde están?.

NIÑA: Me siento sola, me siento impotente ¡no me pueden dejar así!.

NIÑO: ¿Que lugar es este? todo está tan lejos.

NIÑA: ¿Qué es eso? quiero alcanzarlo. No puedo.

NIÑO: Antes todo era pequeño, justo a mi tamaño, podía sentir la cálida pared y cualquier movimiento quedaba limitado por ella, y ahora está tan lejos que siento miedo... voy a morir.

NIÑA: Por más que me muevo no encuentro un límite y me pierdo en algo completamente infinito.

NIÑO: ¿Dónde están? (gritando) Ni uno ni otro vienen a mí.

NIÑA: ¡Los odio!

NIÑO: Siento algo raro, creo que me estoy orinando.

NIÑA: ¡Los odio, me cago, me meo!.

(Lloran enojados).

NIÑO: ¡Oh! ¡Ahí vienen!, de nuevo tu leche calientita.

NIÑA: Y la mirada placentera del extraño.

NIÑO: Me cambian, me besan.

NIÑA: ¡Que bonito!.

NIÑOS: ¿Y si no hubiera llorado?.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

NARRADOR: Representar lo que sentimos en el momento de nacer, resulta interesante, pero es tan difícil, como pensar en lo que significa el sueño, la realidad o la muerte.

No todos nacemos en las mismas condiciones, ni somos amados o bienvenidos. Pero aquí estamos. El amor, la tristeza, la alegría y la soledad son un vaivén conformado por determinadas situaciones cuya intensidad disminuye o aumenta, pero no son emociones absolutas y el análisis de todo esto da como resultado el descubrimiento de un nuevo ser en nuestra propia persona. Eso es maravilloso.

Lactancia I

(Mamá cambiándole el pañal a su hijo)

MAMA: ¿Qué voy a hacer contigo Luisito?, ya te hiciste otra vez. Nunca me doy a vasto, ¡Ay de mi! y además lavar tantos pañales.

¡Ay, cielito, mira nada más!, fuchi (el niño feliz por los cariños que le hace la mamá). Si tuviéramos dinero te compraría pañales desechables, pero pus de dónde. A ver, déjate, no te muevas, (el niño se orina y la salpica) Guacala, ya hasta me orinaste la cara? (entra el papá cansado y malhumorado).

¡Hola Roberto!, ahora termino con el niño y voy contigo.

PAPA: Tengo prisa, voy a trabajar tiempo extra en la fábrica.

MAMA: Ay, te acabo de cambiar y ya te volviste a ensuciar. Espérame Roberto, ahorita te atiendo, es que el niño ya se volvió a hacer.

PAPA: No, déjalo, hace tanto tiempo que por estar cuidando al escuincle y por mi trabajo no estamos juntos (la cachondea).

MAMA: Ay Roberto, estate quieto, no ves que el niño nos está viendo.

PAPA: No te preocupes, es tan pequeño que no se da cuenta.

MAMA: Ya te dije que no, además tienes prisa y tengo que seguir atendiendo al niño.

PAPA: (Molesto) el niño, siempre el niño, nunca tienes tiempo para mí. Bueno, ya me voy y me voy sin co...

MAMA: No te enojas, tienes razón, éste niño es tan absorbente que ya no nos da tiempo ni para eso.

PAPA: Además es bien inoportuno, anoche en pleno clímax se le ocurrió llorar.

MAMA: Vente, vente, pero nada mas un ratito. (Salen y se van a la recámara, el niño comienza a llorar fuertemente). (Música de Lou Reed).

PAPA: (Desde lejos, enojado) ¡Cállate!.

(El niño hace un gesto de "mentada" a su papá).

Lactancia II

(De espaldas al público una mamá amamantando a su hija. Se oyen los chupetones de la niña).

MAMA: ¡Ay!, ya me volviste a lastimar. Le voy a decir al médico que te mande leche en polvo, ya me tienes toda agrietada.

PAPA: Otra vez en bata y de seguro no has hecho de comer.

MAMA: Pues qué quieres, ha sido por estar cuidando a tu hija.

PAPA: ¿Tu hija? Qué yo la tuve, te dije que no quería tener hijos y por no cuidarte...

MAMA: No cuidarte, eso lo hubieras pensado cuando estábamos en la cama (a la niña) ¡ay, no me muerdas!

PAPA: Sí pero entonces estabas...(hace un gesto libidinoso) más decente, no que ahora, esa niña te está chupando, ya hasta pareces víctima de drácula. Deberías ponerte a hacer ejercicio, vete a correr siquiera.

MAMA: Tienes razón, desde mañana dejo a la niña con mi mamá y todo volverá a ser como antes.

(La niña muerde a la mamá fuertemente, la mamá grita, el papá se queda sorprendido).

NIÑA: (Enseñando dientes de vampiro, se los quita y dice tristemente) ¡Qué vida me espera, con éstos padres!

NARRADOR: Lo que también resulta fascinante, es cómo vamos descubriendo las cosas en éste mundo. Cuando somos niños, todo resulta un enigma, sobre todo nuestra procedencia ¿cómo nacemos?, al preguntar, la información que se recibe no siempre es real, eficaz, lo cual, alimenta la fantasía que ya de por sí tenemos en esta edad. Es hora de referirnos a lo que algunos psicoanalistas llaman el Enigma de la Esfinge.

Enigma de la esfinge

(La mamá embarazada, cruza el escenario gritando, da un beso a su hijo y sale. El niño al papá...)

NIÑO: Oye papá, ¿qué le pasa a mi mamá?.

PAPA: Es que ya va a llegar tu hermanito.

NIÑO: ¿De París?

PAPA: Si, si mi hijito (casi no le hace caso, está muy nervioso).

NIÑO: Pero si hoy no hay vuelos de Air France.

PAPA: ¡Ah, no, no!

NIÑO: (Para sí mismo) ¿Por correo?

PAPA: No, no.

NIÑO: ¡Ah, la cigüeña!

(La mamá aparece nuevamente y le dice al papá..)

MAMA: Apúrate, ya vámonos (se queja fuertemente, desaparecen los dos).

NIÑO: Algo le duele mucho a mi mamá, ¿qué le irán a hacer? (comienza a imaginarse lo siguiente y la mamá lo representa:

1. que llega un señor con un machete y parte a su mamá en dos y de ahí sale su hermanito.
2. que su hermanito sale del ombligo de su mamá.
3. que su mamá bebe algo y su hermanito sale por el ano, como el excremento.
4. que le sale por el pecho.
5. que le sale por la boca).

(El niño se impresiona mucho y grita).

NIÑO: ¡Mamá!

(Regresa la mamá muy contenta, cargando a su nuevo hermanito, el niño la observa detenidamente).

MAMA: ¿Por qué me ves tanto?

NIÑO: No, por nada.

(Comienza la canción de timbiriche).

Definición sexual

(En un patio, se encuentran jugando tres niñas con un niño vestido de mujer).

NIÑA 1: Hay que darles de comer.

(Aparecen los compadres borrachos, cantando una canción de Pedro Infante).

COMPADRE: ¡Ay, ay, ay, por ellas aunque mal paguen!, pero no por las mujeres, sino por las botellas.

PAPA: Véngase, vamos a la casa compadre. Vamos a seguir chupando.

COMPADRE: Usted si que es riata, compadre, pero oiga ¿si se enoja su vieja?...

PAPA: No se enoja y si se enoja le doy sus chingadazos y ya no va a estar enojada, va a estar adolorida. (Risas).

COMPADRE: Oiga compa, ¿que no es ese mi ahijado?

PAPA: ¿Cuál?

COMPADRE: Ese que está vestido de mujer y jugando con esa niña.

(El papá se acerca y lo ve detenidamente, hasta que por fin lo reconoce)

PAPA: ¡Ah, pos sí!, es mi'jo. (Dirigiéndose al niño) ¡Oigame recabrón! ¿qué hace usted aquí y vestido así?

NIÑO: (Asustado) Estoy jugando a la comidita, papá.

PAPA: ¡Qué comidita, ni qué nada!, orita mismo le doy unos chingadazos para que se enseñe a ser hombrecito.

COMPADRE: Sí, déle unos pa que se le quite lo maricón.

(Sale la mamá).

MAMA: ¡Jelipe!, ¿qué le estas haciendo al niño?

PAPA: ¿Cuál niño?, no ves que nos salió marica.

MAMA: No seas exagerado, no ves que nomás está jugando.

PADRE: Pus por eso empiezan...

COMPADRE: Tiene razón mi compadre.

PAPA: Usté si me entiende compa (lo abraza y le da un beso).

MAMA: ¡Cállese usted, viejo borracho!

PAPA: A mi compadre no lo ofendes (le da un golpe).

COMPADRE: Déle compa.

MAMA: Deberías quedarte por allá de borracho (el papá la mete a golpes a su casa).

(Una niña dirigiéndose al niño que continúa asustado)

NIÑA 2: Vamos a seguir jugando a la comidita.

NIÑA 3: No, no, mejor jugamos a los borrachos (al niño) y tú eres la mamá (lo golpean).

Niña-Niño 1

NIÑO: Oye Laurita, ¿que tienes una hermanita nueva?

NIÑA: ¡Ah!, sí y está bien güerita y cachetona.

NIÑO: ¿cuándo llegó a tu casa?

NIÑA: Ya hace mucho, al principio me caía mal por que todos estaban nada mas con ella, ahora ya me cae bien, porque está rebonita.

NIÑO: ¿A poco?.

NIÑA: Pues ven a verla (se la enseña).

NIÑO: ¡Ah, que linda! ¡Ay, Lauris, ya se le safó el pañal! ¡Ay, Lauris, yo creo que ya se lastimó!

NIÑA: ¿Por qué, por qué? Vas a ver con mi mamá si le hiciste algo.

NIÑO: No, yo no le hice nada, es que no tiene pipí...

NIÑA: ¿Cuál pipí?

NIÑO: Pues con el que hacemos pipí.

NIÑA: ¿A ver? (Ve a su hermanita) ¿Qué te pasa?, está bien, está como yo.

NIÑO: Nooo, yo no estoy así, y mi papá tampoco.

NIÑA: ¿De verdad?

NIÑO: Las que están mal son tú y tu hermanita.

NIÑA: No es cierto, yo si hago pipí.

NIÑO: ¿No conoces el pipí?

NIÑA: No, ¿a ver?

NIÑO: (Se voltea de espaldas al público y se lo enseña).

NIÑA: ¡Ah! (Se sorprende al ver que ella no tiene y llora) ¿qué es eso que te cuelga? ¡Fuchi, parece un gusano!

NIÑO: ¡No es cierto!, tu no tienes porque te lo han de haber cortado.

NIÑA: (Llora y grita) ¡Mamaaaaá!

NIÑO: Tu me ganas a brincar, pero te falta esto (se señala el pene).

NIÑA: Pues ni quería, se ve re feo.

NIÑO: (Se ríe) Eso dices porque no tienes.

NIÑA: ¿Te crees mucho?, le voy a decir a mi papá que me compre uno (Sale corriendo y gritando) ¡papá, papá, papá!

Niño-Niña 2

NIÑA: (Jugando a las canicas aparecen dos niños, la niña hace el ademán de tirar una canica) ¡Me toca, me toca a mí! ¡Ya te gané!.

NIÑO: ¿Me ganaste?, no, espérate, otra vez, otra vez.

NIÑA: No, no, no, no, ya te gané... ¿otra vez?, ni que fuera mensa.

NIÑO: Tú no me puedes ganar, yo soy mejor que tú.

NIÑA: ¿Ah, sí? Pues siempre te gano.

NIÑO: Pues no me debes ganar, yo soy niño y las niñas siempre pierden.

NIÑA: Pues te equivocas, así que ponte porque te voy a madrear.

NIÑO: No, no, no, espérate, no me pegues.

NIÑA: Ándele, no que muy macho.

NIÑO: (Le suelta un golpe) ¡Toma, tú no entiendes!.

NIÑA: (Desprevenida al golpe reacciona violentamente) ¿Ah, sí?

(Se agarran a golpes y aparece la mamá de ella).

MAMA: Nelly ¿qué pasa? ¡niño suelta a mi Nelly!

NIÑO: Ella empezó.

NIÑA: ¡Cállate pendejo! Tú me pegaste primero.

MAMA: ¡Ya basta, le voy a decir a tu papá!

NIÑA: Pues dile, que, ¿quieres que me deje como tú te dejas pegar por él?

MAMA: ¡Cállate, qué cosas dices! (Aparece el papá)

PAPA: ¿Qué pasa?

MAMA: Nada, nada.

NIÑA: No le tengas miedo, a ver, ¿qué le ibas a decir?.

PAPA: ¿Qué, qué me ibas a decir de qué?

MAMA: Nada mi amor, son cosas de niños.

NIÑA: ¡Dile, dile!, dile que yo no me dejo de los hombres.

NIÑO: Yo mejor me voy con mi mamá. (Se va llorando).

PAPA: ¿Qué pasa? ¿porqué esta niña se esta volviendo tan agresiva?. Ya te dije que la controles más.

NIÑA: ¡Tu cállate!

PAPA: A mí no me callas tú, escuincla babosa (la golpea).

NIÑA: (Contestando también con golpes a su papá) ¡Te odio!
(Sale corriendo).

Adolescente 1

(Por el escenario cruza el narrador).

NARRADOR: Adolescencia.

(Un adolescente solo en el escenario se chupa el dedo y lee un libro, aparece otro y se dirige al público).

JOAQUÍN: ¡Hola, yo soy Joaquín! y este muchacho que ven aquí, es Eduardo, un amigo mío, es un tipo un poco inseguro y retraído, eso le pasa porque su mamá lo consentía mucho de chico y lo sigue haciendo. Además, como ustedes podrán ver se chupa el dedo (aparte) y creo que hasta se orina en la cama, bueno, a parte de los sueños húmedos, propios de la adolescencia. Acerquémonos a él para saber un poquito más de su vida.

JOAQUÍN: ¿Qué lees?

EDUARDO: (Absorto) ¿Qué?

JOAQUÍN: ¿Que, qué lees?

EDUARDO: ¡Ah, una biografía de Jim Morrison!

JOAQUÍN: ¿El de los Doors?

EDUARDO: Ese mismo.

JOAQUÍN: ¿Y que tal está?

EDUARDO: Pues re sacada de onda, nunca me imaginé que éste cuate estuviera tan loco chón, imagínate, deseaba a su mamá y de pilón quería darle mastuerzo a su papá.

JOAQUIN: ¿Que no es eso lo que le llaman complejo edípico en psicología?

EDUARDO: ¿Complejo edípico, y eso qué es?

JOAQUIN: Bueno, pues mira...

EDUARDO: Oye, mejor luego me explicas, porque ya se me hizo tarde, mi mamá me está esperando a comer, hoy me prepara los bisteces empanizados que tanto me gustan, ella sí que sabe hacer de comer, además se esmera tanto en lavarme, plancharme, me quiere, me mimas, cuando me encuentre una mujer como ella, luego, luego, me caso.

JOAQUIN: Entonces ¿de verdad no sabes lo que es el complejo edípico?

EDUARDO: No.

JOAQUIN: Bueno, es mejor que no lo sepas, te podrías llevar una desilusión.

EDUARDO: Hora si ya me voy, mano. (Salen los dos).

(La mamá aparece cocinando y arreglando la casa, es una mujer joven y guapa, entra el hijo cantando una canción referente a la madre, le da un beso en la mejilla).

MAMA: Mijito, te preparé tus bistecitos.

EDUARDO: ¡Mmmm, que ricos!

MAMA: Andale ya siéntate a comer (se dirige a la estufa).

EDUARDO: (Detrás de su madre, le desamarras el delantal sensualmente).

MAMA: Amárrame.

EDUARDO: ¿No quieres ser mi novia?

MAMA: Ya no estés jugando y siéntate.

(Aparece el papá y se rompe la armonía del hogar).

PAPA: ¡Sírvenme! ¿qué hiciste de comer?

MAMA: (Temerosa) Huevos.

PAPA: Huevos, pa tu chingada madre, ¿y esos bisteces, qué?

MAMA: Son para Eduardito.

PAPA: ¡Que Eduardito, ni que nada! Yo soy el que da el gasto aquí, además tu hijo ya debería ponerse a trabajar, ya está bastante grandecito.

MAMA: No lo trates así, él no te hace nada, si quieres los bisteces pues cómetelos.

(El hijo permanece callado, reprimiendo su coraje).

HIJA: (Que entra corriendo y se sienta a comer). Oye papá, tu sabes lo que es ¿fornicar? (Eduardo suelta una carcajada).

PAPA: (Al hijo) Tú ¿de qué te ríes? (a la mamá) ya lo ves, tu tienes la culpa por consentirlo tanto.

EDUARDO: (Al padre) ¡Ya estuvo bien, deja de insultar a mi mamá!

PAPA: ¡Ah!, ¿y encima de eso me contestas?

MAMA: ¡Ya por favor, cálmense, no se peleen!

EDUARDO: No, mamá, ya estoy cansado de que siempre nos trate así. Será mejor que me vaya para siempre.

MAMA: Eduardito, ¡no!

PAPA: ¡Déjalo que se vaya!

(Eduardo sale).

EDUARDO: ¡Carajo, ya no aguanto! si fuera por mí, orita mismo me regresaba y le ponía unos chingadazos a mi jefe, nada mas no lo hago, por mi mamá, ella es tan buena, quisiera morirme o largarme lejos, nada mas por ella no lo hago. (Se oye su voz grabada que dice: "Imagínate, deseaba a su mamá y de pilón

quería darle mastuerzo a su papá”, con fondo musical de los Doors). No puede ser, me estoy comportando como dice el libro, será mejor que regrese a casa y le pida disculpas a mi jefe, yo creo que podemos llegar a un acuerdo.

Cuento de hadas

(Ana se encuentra trapeando, aparece su amigo Beto).

BETO: Ana, otra vez trabajando, esto ya no me gusta, siempre que vengo te veo trabaja y trabaja, pareces Cenicienta. Ya vez el otro día que te invité al cine, no quisiste venir y estuvo re suave la película.

ANA: ¡Ay, Beto, no me quites el tiempo!

BETO: ¡No me quites el tiempo! (sorprendido) pero si al contrario, creo que yo soy el que te distrae, eso es lo que necesitas, distraerte, no puedes estar siempre así, ¡tu papá es un tirano!

ANA: Mira Beto, todo te lo permito, menos que insultes a mi padre.

BETO: Tú sabes que te quiero mucho, Ana, cuándo me vas a hacer caso.

ANA: Mi papá es todo lo que tengo en la vida, desde que mi madre nos abandonó cuando yo era chiquita, nada le falta conmigo, en todo lo complazco.

BETO: ¡Hazme caso! ¿cuándo me vas a decir que sí? ¿quieres ir a una tocada?

ANA: (Lo mira sorprendida) ¿Tocada? Mira Beto, yo siempre te he respetado y no veo porqué tú me dices esas cosas.

BETO: Ya ves, ni siquiera sabes lo que es una tocada, es un lugar donde se escucha música y se baila. Pero contéstame deseo tanto que seas mi novia, ¿qué me contestas?

ANA: Que estoy esperando a mi príncipe azul y creo que todavía no llega.

BETO: Esta bien Ana, nos vemos después.

(Ana sigue trabajando, aparece su papá).

ANA: ¡Hola papá!, ¿cómo te fue en tu trabajo? ¿ya quieres comer?, te hice lo que te gusta, anda, ya siéntate, te voy a servir.

PAPA: ¡Hummm, qué rico huele! ¡Ay, hija, cocinas como nadie y siempre me tratas de tener contento!, ¿qué haré cuando ya no estés a mi lado, cuando un día te cases?

ANA: Ni lo pienses, yo no me voy a casar nunca, me quedaré siempre a tu lado.

PAPA: Anita (mostrándose preocupado), siéntate hija, quiero hablar contigo.

ANA: ¿De qué papá? (con desconfianza).

PAPA: He estado pensando mucho, que necesitas una compañía, alguien que se preocupe por ti, cuando yo me voy al trabajo. Conocí a una mujer muy buena (poniendo cara de libidinoso)... que te va a querer mucho.

ANA: Papá ¿qué me quieres decir?

PAPA: Si hija, ya no quiero que te quedes tanto tiempo sola, necesitas a otra mujer con quién platicar y he pensado volverme a casar (efecto de sonido).

ANA: ¿Estas bromeando? ¡Yo no necesito a nadie!. Contigo platico y me siento feliz atendiéndote.

PAPA: Pero hija, entiéndeme tu necesitas alguien que te ayude y yo necesito otra mujer.

ANA: ¿Otra mujer? ¿Para qué? ¿Que no te basta conmigo?

PAPA: Es difícil explicarte, pero Claudia te va a caer muy bien. (Ana se imagina a Claudia como una bruja que le ofrece una manzana, se aterroriza y corre llorando, se tropieza con su amigo Beto, el cual se encuentra vestido de príncipe azul).

ANA: (Dirigiéndose a Beto) ¿Todavía me quieres llevar a la tocada?

BETO: (Sorprendido) ¡Ana!

Hijo-Papá

PAPA: ¿Has entendido todo lo que te he explicado del plano?.

HIJO: Si papá tú me lo explicas a todo dar, no que mi maestro...

PAPA: ¿Y qué opinas de mi maqueta?

HIJO: Es una maravilla te quedó bien chingona. Voy a hacer una igual.

PAPA: Pues ahí tienes el plano, la madera, toma para lo que necesites (le da dinero). Ya es tiempo que te vayas preparando desde ahora para ser lo que te has propuesto.

HIJO: Si papá, voy a ser un arquitecto, tan grande como tú, bueno, nadie puede ser mejor que tú, gracias papi.

Mamá-Hija

HIJA: Se ve delicioso.

MAMA: Es de piña, un momento, no metas la mano, todavía está caliente. Picarona, comelona, ¡que dejes! (le da un manazo)

HIJA: Es que me encanta, lo haces tan sabroso, nadie cocina como tú. ¿Oye y sí vas a ir al cine conmigo mañana?

MAMA: ¡Claro que sí, pero antes iremos de compras por el vestido verde que tanto te gustó!

HIJA: ¡Ay, mamita, eres un amor! (la abraza y la besa), ya me lo puedo comer ¿verdad?

MAMA: Sí, ya sabes que es para ti.

HIJA: ¡Mmmmmm, espero llegar a ser como tú, tan buena cocinera, tan consentidora, tan linda (le da pastel en la boca a su mamá).

Hermano-Hermana

HERMANA: Oye Pancho ¿qué haces ahí?

HERMANO: Lo que a ti no te importa.

HERMANA: Eres un grosero majadero. No tires allí, acabamos de limpiar.

HERMANO: ¡Chinga tu madre y eso qué!

HERMANA: ¿Chinga tu madre? a sí ¡pues chinga a tu padre!, no soy tu criada.

HERMANO: ¡Ya lárgate de aquí! (la empuja y ella cae).

HERMANA: Vas a ver con mi mamá. ¡Ay, me lastimaste las nalgas, pendejo!

HERMANO: Pues sóbatelas (hace un gesto de que las tiene muy grandes).

HERMANA: Te da envidia por que tú no tienes (aparece el papá).

PAPA: ¿Por qué tantos gritos?

HERMANA: Es que Pancho me empujó.

HERMANO: Pues para qué jodes.

PAPA: (A su hija) ¿Qué no deberías estar en la cocina? Ya te dije que no lo molestes cuando está trabajando.

HERMANA: (Aparte) No es posible, este idiota se cree mucho y todavía que me tira, mi papá lo defiende.

HERMANO: (Aparte) Esa escuincla ya me tiene harto con sus mensadas ¿envidia yo? está loca, ¿o sí?. Estúpida, pero ¿qué se sentirá tener senos y esas nalgas prominentes?. Me dan ganas de partirle la madre y dejarla toda deforme.

PAPA: Bueno, ya basta, dénse la mano (los hermanos se quedan mirando con resentimiento) y cada quién a su trabajo.

NARRADOR: ¡Qué cosa! ¿verdad? ¿Ustedes han tenido alguna vez envidia de la mujer? Biológicamente hablando. Físicamente es distinta, sangra mensualmente, puede crear a otro ser, puede alimentarlo. ¿Y las mujeres de los hombres?

(Se oye la voz de una niña)

VOZ: ¡Me gustaría ser hombre!

La pareja

(Una pareja de novios, tomados de la mano y suspirando, se encuentra sentada en una banca de jardín).

El: Te amo.

ELLA: Te amo.

EL: ¡Ay, no sabes cómo te amo!

ELLA: ¡Ay, ay, ay, no sabes cuánto te amo!

(Suspirando los dos fuertemente, de pronto él se levanta y camina unos pasos decidido).

EL: Ahora que ya sabemos que nos amamos, ha llegado el momento... (música de expectativa) de que conozcas a mi madre.

ELLA: ¿A tu madre?

EL: Si, a mí madre. Es lo único que falta para consolidar nuestro compromiso.

ELLA: Pero no creo que haga falta, además temo que no me acepte.

EL: No dificultes las cosas. Tú sabes que te amo.

ELLA: Te amo.

EL: Sin su consentimiento lo nuestro es imposible.

(Ella hace un gesto de desagrado y acepta, se levantan, caminan unos pasos y aparecen en la casa de él. Entra música de los Churumbeles de España).

EL: Mamá, te presento a mi novia (La mamá y la novia se mueven y gesticulan de la misma forma). Yolanda te presento a mi mamá, Yocasta.

ELLA: ¿Yocasta? ¿que esa no era la mamá de Edipo?

EL: ¿Cuál Edipo?

MAMA: Buenas tardes, señorita ¿verdad?

ELLA: Si, señorita.

MAMA: Señora, si me hace usted favor. Pero siéntese (se sientan los tres, al mismo tiempo).

(Las dos mujeres sintiéndose incómodas pronuncian al mismo tiempo)

MUJERES: ¡Qué calor! ¿verdad?

EL: Voy por unos refrescos.

MUJERES: ¡No! (lo detienen), ¡tú siéntate, voy yo! (Mirándose sorprendidas, caminan unos pasos).

MUJERES: Así que usted es...

ELLA: Su novia

MAMA: Su mamá.

(El, al percibir el enojo de las dos)

EL: Qué tal si mejor pasamos al comedor, la cena ya está lista.

ELLA: No te preocupes Edi, a mí empieza a quitárseme el hambre.

MAMA: Qué raro, a mí también.

ELLA: ¿Qué tal si mejor vamos al jardín, Edi?

MAMA: Sí, es buena idea, es el lugar predilecto de Edi y mío.

ELLA: Sí, ya veo.

MAMA: Y usted, ¿a qué se dedica?

ELLA: Soy recepcionista.

MAMA: ¿Y piensan casarse pronto?

ELLA: Parece que sí.

MAMA: Pero si no se han tratado lo suficiente, además mi hijo está muy joven.

ELLA: Pero nos amamos.

MAMA: ¿Y usted, dejaría de trabajar para atender a mi hijo como se lo merece?

ELLA: ¡Señora, no están los tiempos como para eso, ¡con lo de él, no alcanzaría!.

MAMA: Mi hijo tiene un buen trabajo y usted, debe ser mujer de su casa. No me diga que es de esas mujeres libertinas que nada mas andan en la calle.

ELLA: Señora, me esta usted ofendiendo, y no tiene ningún derecho.

EL: Yolanda, porqué estás discutiendo con mí mamá.

MAMA: ¡Ay, hijo, esta mujer es una arpía, no te conviene, yo solo le decía como debía atenderte!.

ELLA: Yo se cómo tratarte y no voy a permitir que ella intervenga en nuestra relación.

EL: ¡No le hables así a mi madre!

MAMA: (Llorando) ¡Ay, hijito! (El hijo la abraza y la consuela).

ELLA: ¡Ah, sí, pues quédese con su hijito, porque desde este momento terminamos, él y yo.

MAMA: ¡Qué alivio!

EL: ¿Qué?

MAMA: Nada, que qué lástima que se tenga que ir tan pronto la señorita.

(Entra una canción de Lucha Villa)

Las amigas

(En una cafetería se encuentran platicando un par de amigas de edad madura).

CELESTINA: ¡Qué gusto me da volver a verte! Ha pasado tanto tiempo. Cuando te llamé por teléfono creí que ya te habías olvidado de mi. ¡Qué bueno que veniste!

MIRIAM: Sí, han pasado muchas cosas.

CELESTINA: Sí, siento mucho lo de tu papá.

MIRIAM: Fue muy doloroso, ya no me acuerdes de eso.

CELESTINA: Tienes razón, no hablemos de cosas tristes. Oye, ¿te acuerdas de Javier?, como me gustaba, pero el tipo estaba clavado contigo. ¡Ah! y Sergio, el maestro de historia, el que era amigo de tu papá, pobre ruco, como te pretendía, ya no salía de tu casa ¿verdad?, sabes, pensé que te ibas a casar con él.

MIRIAM: Sí, me casé.

CELESTINA: ¿En serio? (Sorprendida). ¿No me estás vacilando?. Si estaba re viejo. ¿Te acuerdas cuando en el comedor se le cayó su dentadura postiza en el plato y cuando le escondimos sus anteojos y leyó el libro al revés?.

MIRIAM: ¡Celestina! no sigas insultando a mi esposo.

CELESTINA: Y tú no sigas bromeando (se ríe), ¿recuerdas que le decíamos Beethoven a causa de su sordera? Y...

MIRIAM: ¡Ya, por favor, no sigas! Te lo digo en serio, me casé con él.

CELESTINA: (Seria) ¿Por qué?

MIRIAM: Es que es tan bueno, tan inteligente.

CELESTINA: ¿Sí verdad? estudió junto con tu papá en la facultad, cómo se parecían, hasta pensé que eran hermanos.

MIRIAM: Si vieras cómo me comprende, hasta creo que es mi papá.

CELESTINA: ¡Si, claro!

MIRIAM: ¿Qué?

CELESTINA: No, nada, que 60 años no son muchos.

MIRIAM: Pero si no tiene 60.

CELESTINA: ¡Ah!, ¿no?.

MIRIAM: No, los cumple en agosto.

CELESTINA: Y ahora ¿dónde está?.

MIRIAM: Se fue a jugar squash.

CELESTINA: ¿Todavía puede?

MIRIAM: Celestina, por favor.

CELESTINA: Pensándolo bien, te noto muy acabada, tu rostro ya no es el de antes.

MIRIAM: ¿Y tú? ¿cómo te ha tratado la vida?

CELESTINA: Pues ya ves, no me puedo quejar, terminé la carrera, me fui a Europa, soy empresaria, no me he casado, bla, bla, bla... (se pierden hablando).

Los viejitos

MARCELINA: (Es una viejita, muy viejita) ¡Gerardo, Gerardito! ¿dónde estás? ¡Ah, condenado muchacho, pues dónde te metiste?

GERARDO: (Entra a escena, un viejito, muy viejito) ¡Ay, Marcelina, si me mandaste por el pan!

MARCELINA: Deveras, no me acordaba. Mira te hice tu chocolatito.

GERARDO: (Emocionado y con voces de júbilo). Marcelina, eres una consentidora, me vas a echar a perder.

MARCELINA: Andale, vamos a desayunar porque se enfría.

GERARDO: Marce, eres como mi segunda madre, mamá era todo para mí antes de morir y ahora tú has ocupado su lugar. Soy tan feliz de haber tenido a esa gran mujer como madre. Las mujeres de ahora, ya no las hacen como antes (se le chorrea el chocolate).

MARCELINA: Gerardito, ya te ensuciaste.

GERARDO: ¡Mmmm, qué rico! (observando el muro). ¿Oye Marcelina, que ya quitaste la foto de mi mamá?.

MARCELINA: Si.

GERARDO: ¿Y a quién pusiste?

MARCELINA: A mi papá.

GERARDO: ¿Porqué, porqué, porqué Marcelina? ¡Quiero esa foto en el muro, ahorita, ahorita mismo!

MARCELINA: Pero si ya tienes tres en tú recámara. Una donde estás con ella elevando un cometa, otra donde está ella con la tía chonita y otra donde se está tejiendo su trenza en el jardín con el gato mininito.

GERARDO: Si, pero yo quería esa ahí, donde está ella solita. ¿Para que me pusiste a papá?

MARCELINA: Porque mi papá también merece un lugar aquí, tienes la casa llena de fotos de ella, además, ya voy a regalar a ese gato viejo y pulgoso que tantos problemas me da.

GERARDO: Pero cómo te atreves a hablar así de mininito, el compañero inseparable de mi mamá.

MARCELINA: Pues ya ves que ni tan inseparable, pues el muy odioso, no se ha muerto.

GERARDO: Muerto, muerto, te das cuenta de lo que acabas de decir. Ella está muerta, y hasta hoy que quitaste esa foto no me había dado cuenta de qué tan muerta estaba (empieza a recoger su cuerpo hasta que adopta una posición fetal), mamita, mamita, mi mamita está muerta (Marcelina lo abraza contra su pecho).

El sueño

La obra termina con una coreografía que representa el sueño de cualquiera de los personajes que desfilan en la misma. Es la oportunidad de dar paso al inconsciente, a lo virtual simbólico, a toda la gama de posibilidades mentales que suelen revelarse mientras se sueña. Estas imágenes dinámicas adquieren forma en el escenario a través del actor, que acompañado musicalmente se desplaza en actitud figurada recreando el argumento de Edipo Rey, es así que, golpea a su padre, lo mata, besa a su madre,

hace el amor con ella, se saca los ojos, hay risas, gritos, carreras, suicidios. En fin se sueña.

(Al terminar la grabación, realizada especialmente para este momento, vuelve a escucharse la canción de Edipo y con ésta se cierra TELON).

SEX CH (1987)

NARRADOR: Buenos días, bienvenidos una vez más a este nuevo espectáculo creado por el Taller de teatro del CCH Oriente, ahora tocando un aspecto fundamental de la sexualidad humana, la sexualidad en el adolescente, pero en el adolescente ceceachero de oriente.

Sex ch el espectáculo que ustedes esperaban pero no se atrevían a pedir.

Pirrín, pistolín, pirinola, flauta, camote, verga, pilín, pito, rifle, pajarito, palito, fierro, garrote, basto, ¿qué es? ¡el pene! señores y señoras.

Panocha, monita, guayabo, biscocho, cocol, coño, chango, coco, oso, araña, mono, papaya, pepita, gorra, rajita de canela, ¿qué es? ¡la vagina! señores y señoras.

Vayamos al grano, seamos directos, no se dejen engañar. (En ese momento se oye un jadeo detrás de una cortina) ¿qué es? (descubre el lugar y aparece un actor con pants entrenando en caminata) ¡Ernesto Canto! en uno de sus entrenamientos.

VOZ DE MUJER: ¡Ay, ya no por favor, me está doliendo mucho, me está saliendo mucha sangre!

VOZ DE HOMBRE: Espérate tantito, ya vamos a terminar, te lo voy a hacer suavcito, ya no te va a doler.

NARRADOR: ¿Qué es? ¡Efectivamente bien contestado! El dentista y su paciente. ¿Ven?, estamos tan condicionados, que nuestra mente cochambrosa forma parte de la contaminación que invade el ambiente, se confunde con el smog, la carestía de la vida, las lluvias ácidas, el rumor y el chiste.

La sexualidad es otra cosa, no nada más el ¡coito! señores y señoras, es darle valor a los cinco sentidos tradicionales, ver, oír, oler, gustar y tocar. Hasta los animales y las plantas son caprichosos en el apareamiento, las mariposas con sus colores, la danza de algunas arañas, el canto de los pájaros, el maullido de los gatos, los olores de las flores, de los chimpancés, perros, etcétera, ¡somos seres pensantes!

(Se ilumina el proscenio con luces de cabaret, se levantan del público los estereotipos, bailando un strip tease, ellos son: el exhibicionista, la puta, el vuayerista, el maricón, el violador, el macho, etcétera).

Esto que ven ustedes aquí, es el desfile de los espectros que deforman la imagen sexual, los estereotipos sexuales, casos de alarma que vienen a atemorizar, agredir y desvirtuar nuestro concepto de sexualidad.

Pero eso no es todo, cuando hablamos de estas cosas, lo hacemos de una manera vulgar e instintiva, dando lugar a chistes baratos que acentúan más la separación de los sexos, veamos.

El vestidor

(Música de Tintan. En un vestidor, se encuentran varios hombres poniéndose trajes de baño).

HOMBRE 1: Chale, chale, a poco la peluda te lo mamó, si es muy apretada la desgraciada.

HOMBRE 2: Pues que te esperabas mi buen, si yo le quito lo inorgástico a las chavas.

HOMBRE 3: Y se siente de agasajo ¿no?.

HOMBRE 4: Tú qué sabes piolín, si eres impotente.

HOMBRE 3: Que te pasa, porque crees que me dicen piolín.

HOMBRE 5: Porque eres igual de chaparrón y taradón.

HOMBRE 3: Estás idiota, me dicen así porque cuando se me para, se me hace una cabezota que te pones loco.

HOMBRE 1: ¡Que bronca!, no voy a poder nadar mucho porque después me tengo que ir a coger con mi chava y ya ni modo, porque ya quedé.

HOMBRE 2: Nel, pretextos para no satisfacerla.

HOMBRE 3: Tú cállate que eres impotente.

HOMBRE 2: Mira, mira al burro hablando de orejas.

HOMBRE 3: Mejor cállate que cuando se me para, tú eres el primero que abre la boca.

HOMBRE 5: Ya, ya pinches albureros culeros.

HOMBRE 4: Déjalos para ver quién acaba parchado.

HOMBRE 3: No porque luego se te antoja.

HOMBRE 5: ¿Y tú Javier, siempre ya te cogiste a tu vieja?

HOMBRE 2: Nomás hubieras visto, hasta acabó con los ojos al revés la cabrona.

HOMBRE 3: Pinche Javier, si eres re chaqueta, vas a ver que te vas a morir.

HOMBRE 2: ¡Huyy, que pinche miedo!

HOMBRE 3: Me cae que sí, que no ves que te juegas el pellejo.

HOMBRE 5: Y tú Daniel, ya no uses el traje de baño tan apretado.

HOMBRE 4: ¡Qué tanto te importa!

HOMBRE 5: No, que no ves que es malo para la circuncisión, ¡ah, no!, para la circulación.

(El hombre 5 se pone de pie y camina, lo tortean mientras hace sus ejercicios de calentamiento)

HOMBRE 5: ¡Orale, culeros! por atrás se pide, pero por delante se despacha.

HOMBRE 2: Mundo, ¿qué haces cuando no tienes con quién coger?

HOMBRE 5: ¡Ah, pues para eso está la familia!

HOMBRE 4: Este mamila hipócrita, mejor acepta que te la sobas.

HOMBRE 5: No ves que a la prima se le arrima, a la hermana en la semana, a la tía todo el día y a la jefa si se deja.

TODOS: ¡Pinche culero!

HOMBRE 3: ¡Ay, güey, me cae que Edipo se queda corto!

HOMBRE 4: Javier, ¿que tanto le ves las nachas a Raymundo?, que se me hace que eres medio jotón.

HOMBRE 5: ¿Medio?

HOMBRE 2: Par de güeyes, echenme una hermana y van a ver...

HOMBRE 1: Como le corres cabrón.

HOMBRE 5: Ya, ya, vamonos a nadar.

HOMBRE 3: ¡Eh, pinche, que no se te arrugue!

Salón de belleza

(Aparecen varias mujeres en un salón de belleza, Raquel se encuentra peinando a una y Beatriz pintándole las uñas de los pies a otra, Nieves tiene una plasta de lo que sea, en la cara, Dinorah barre)

RAQUEL: ¡Mmmm, ayer pasé una noche fabulosa!

BEATRIZ: ¡Ah, ya se!, leíste la Biblia y soñaste con los angelitos.

RAQUEL: ¡Déjate de bobadas!, ¡claro que no!, me la pasé con mi novio y hubo una... fue algo diferente, buena cogida.

BEATRIZ: ¿A poco fueron a los toros?.

RAQUEL: Oye, pues en qué mundo vives, cómo que a los toros ¿que no tienes novio?

BEATRIZ: ¡Claro que no!, todavía estoy muy jovencita.

DINORAH: Pues ¿cuántos años tienes?

BEATRIZ: Veintitrés.

TODAS: ¡Aaaaah!

RENATO: (Afeminado) Chicas, ya estoy aquí, ¡ay!, ¿pero qué es esto? (viendo a la cara de Nieves, la futura casada) no, no, esta mascarilla está muy mal, cámbiasela, (dirigiéndose a las demás) ¿cómo están mis clientas consentidas? ¿porqué esas caras? ¡arriba corazones!, bien primores, a trabajar.

DIANA: (Entrando) ¡Hola!, que bueno que estás libre Renato, yo primero, quiero un look bien despampanante, ¡Ay, hola muchachas!, no las había visto.

RAQUEL: No te fijes.

RENATO: A ver cuántos chismes nos traes ahora.

DINORAH: ¡Ay, a poco seño!

BEATRIZ: Saben qué muchachas, yo creo que mejor me voy, no quiero oír esas barbaridades.

LIZ: Si bien que te gusta, nada mas que te haces.

DIANA: Pues fíjense que ayer que fui a las tortillas, ni les cuento (todas se acercan o escuchan), estaba una pinche ruquita ahí contándole sus penas a otra vieja, que dizque tenía

problemas con su veterano, porque por más que se lo agarraba, pus no se le paraba.

LIZ: Ya te imagino y tú de seguro, con la pinche oreja parada.

DIANA: ¡Ay, tú cállate! y yo pus que le digo, no, pus sabe qué, ya ni le haga al cuento, porque a su viejito ya no se le va a parar ni con el himno nacional.

RAQUEL: Y tú muy chingona ¿no? como si al tuyo se le parara mucho.

DIANA: Si quieres te lo traigo para que no andes de lengua larga, me cae que no te lo acabas, cabrona.

RENATO: ¡Ay, muchachas!, pero qué están diciendo, mejor cállense.

MELVI: Tú siempre con tus jaladitas, no me digas que tú nunca la has hecho, así chido, mira, mira, si luego, luego se te ve en la cara.

RENATO: ¡Ay, Dios mío, yo ni loca! ¡pues qué se creen!

BEATRIZ: La iglesia dice que debes conservarte limpia y pura y casarte de blanco, antes que pecar.

MELVI: Y tú muy creidota, a poco no sabes que hasta los padrecitos se avientan acá, sus tururú (Beatriz se incomoda).

DINORAH: Que creen ya saben como le llaman ahora al Facundo, pues dizque Shamir el israelita, porque se echa dos que tres palestinos y se va (ríen).

LIZ: Estás pendeja, yo se que lo bautizaron como el ratón, porque tiene casa, comida y agujero.

RENATO: (A Nieves) ¿Qué le pasa muñeca? ¿se siente usted mal?

NIEVES: No, es que estoy un poco nerviosa.

RENATO: ¿Porqué preciosa?

NIEVES: Bueno, es que hoy me caso en la noche.

TODAS: ¡Felicidades!

RENATO: (Deja a Diana y va con ella) Entonces ¡quítale esa mascarilla! y ponle la de dos jitomates y un pepino, para que le penetre bien, tu cutis es reseco, vas a ver que con ésta vas a quedar bien grasocita, tu maquillaje se verá implacable.

RAQUEL: Qué creen muchachas, yo con la novedad de que ya cambié de picador.

MELVI: ¡Eh!, nombre.

RAQUEL: Pues sí, pero es re pendejo, en vez de que él me enseñe a mí, yo le tengo que enseñar a él.

LIZ: ¡Ay!, tú con cualquiera andas.

RAQUEL: Muy asustadita ¿no?, la neta así la goza uno más chido y no te sientes atada a ningún güey, cuando ya te aburrió nada mas lo mandas y ya.

DIANA: Tú nada mas quieres que te quiten lo caliente y ya, eso es lo que pasa.

LIZ: A mí la verdad me vale gorro la virginidad, la otra vez que me voy con mi morro y ¡en la madre!, por poco y me desmayo, me va sacando una chingaderota de poca y pus, como que si, como que no, pero bueno, al final que me lanzo, pus ya qué, así más chido ¿no?.

RENATO: (A Nieves) ¿Te sigues sintiendo nerviosa? ¿te ocurre algo?

NIEVES: Sí, estoy preocupada.

RENATO: Comprendo, pero casarte debe ser algo totalmente natural.

NIEVES: Sí, lo que pasa es que hace poco me caí y recibí un golpe aquí (señala su sexo) y temo que algo terrible haya sucedido.

RENATO: ¡Ay!, pero ¿qué? muchacha.

NIEVES: Bueno, que quizás...

DIANA: Ya no seas virgen.

NIEVES: ¡Ay!, si, pero no se lo digan a nadie, me muero de vergüenza.

MELVI: Pero por favor, no tienes de qué preocuparte, ¿tu futuro marido se va a casar contigo o va a comprar un caballo?

DINORAH: (En secreto a Liz) A esta ya la desquintaron.

LIZ: Ya se quedó sin el sello de alta calidad, ni modo, hay que devolver la mercancía, ja, ja.

MELVI: Bueno, entonces cuándo vamos allá donde les conté.

RAQUEL: Yo ya me apunté, nunca he ido a un espectáculo de hombres encuerados.

LIZ: Yo tampoco, dicen que hay cada cabrón, que ¡jijos!, hasta me parece que lo traen postizo, creo que nos vamos a poner calientes ahí, a medio show.

DIANA: Yo mejor no me busco broncas, al fin y al cabo ya tengo al mío.

RENATO: Sí, ya tenemos al nuestro.

DIANA: Qué pasó, qué pasó.

DINORAH: Que creen que me pasó, no pues ayer iba yo por mi casa y que me sale un méndigo viejo con el pito de fuera.

BEATRIZ: ¿Y qué hiciste?

DINORAH: Pus qué mas, que me lo agarro a chingadazos, a mí me valió queso, imagínate, andarmelo arrimando como si no lo conociera, si yo soy bien cabrona, y que le pongo.

LIZ: Hiciste bien, manita.

MELVI: Fijense que yo ya la hice con mi chavo, pero que creen, este ojete que me la hace con otra vieja y que lo mando a la goma.

DINORAH: Hiciste bien, porque aparte de que se las das, se portan re ojetes.

RENATO: ¡Ay, muchachas! que boquita se cargan, ahorita porque estamos en confianza, pero ya las quisiera yo ver hablándole así a sus hijos, esposos, novios ¿qué diría la gente si las oyera?, mosquitas muertas.

Medios de comunicación

NARRADOR: Las revistas femeninas, masculinas, ¡la televisión!, ¿que nos dice la televisión sobre sexualidad?. A este medio, le dedican los niños la mayor parte de su tiempo, los padres tienen en él, el servicio de niñera permanente, ¿pero, qué ven? Los programas de televisión nos dan una imagen deformada de la sexualidad, unida al aparato de consumo. Si usted consume este producto, será la clase de hombre y de mujer que conviene.

Revista "Tú"

NIEVES: Ya viste que padre me está quedando este sweter, el modelo lo saqué de la revista "Tú".

MELVI: Por lo visto tú todo lo sacas de la revista "Tú", parece que no conoces otra.

NIEVES: La revista es buenísima, está dedicada a informar a las mujeres sobre temas diversos, como por ejemplo ¿qué es el sexo?, la moda, cuidados de la piel, del cabello, el comportamiento que debes tener con tu novio, tu horóscopo, dietas para lucir mejor, ejercicios, ¡huyy, infinidad de cosas!, la deberías leer, también trae...

MELVI: ¡Ay, ya párale, que nunca vamos a acabar!

(Entra Liz y le tapa los ojos a Nieves)

LIZ: ¡Hola! ¿qué haces Nieves?

NIEVES: Estoy terminando el sweter que te enseñé el otro día.

LIZ: Te está quedando padrísimo.

NIEVES: Qué bueno que veniste, te encontré un artículo muy interesante sobre los bikinis.

LIZ: ¡Fantástico!, que buena onda, tal vez le guste a...

NIEVES: ¿A quién?

LIZ: No, a nadie, te traigo un notición.

MELVI: Te enojaste con tu novio y ya terminaron.

LIZ: No que va, me dijo que quería hacerme el amor.

MELVI: Y tú ¿qué le contestaste?

LIZ: Pues que al rato le decía, que lo iba a pensar, por eso me vine para acá corriendo, para que Nieves me diga qué hacer.

NIEVES: Pues elegiste muy bien el momento, porque precisamente aquí tengo una revista "Tú" donde dice ¿qué hacer cuando su novio le pida tener relaciones?, ya sabes que yo cuento con una revista para cada ocasión.

LIZ: ¡Que bueno, a ver, préstamela!

NIEVES: Deja que te la busque, porque tengo tantas que ya ni se dónde está.

MELVI: ¿Tú crees en eso?, lo que debes es pensar por ti misma qué le vas a contestar a Mario, ¿quién va a hacer el amor?, la revista o tú, no le creas a esa loca de Nieves.

LIZ: No Melvi, no es eso, lo que sucede...

MELVI: Lo que sucede es que se están convirtiendo en dependientes de la revista "Tú".

NIEVES: ¿Qué?

MELVI: Si, en unas revistomaniacas o revistamaniáticas.

LIZ: (Asustada) ¿Y eso es grave?

MELVI: ¡Que si es grave!, están enajenándose, destruyendo su cerebro, van a quedar como vegetales, no tienen decisión.

NIEVES: Pues fíjate que estás mal, porque éstas revistas te informan de cosas que uno ni sabe y además están escritas por expertas médicas especializadas en el tema.

MELVI: Pues dirás lo que quieras, pero yo te recomiendo Liz, que tú lo decidas.

LIZ: Solo quiero que me oriente.

NIEVES: No le hagas caso a Melvi, yo se lo que te digo, ¡mira aquí está! ya sabía que la tenía.

LIZ: ¡Que bueno!, pero primero lee mi horóscopo.

NIEVES: (Leyendo) No es buen tiempo para el amor, lo que se empiece ahora, terminará mal, hay que recapacitar, las malas compañías pueden afectar su reputación, fíjate con quién andas para evitar males mayores.

LIZ: Yo creo que será mejor decirle que por el momento no, hasta que mi horóscopo traiga mejores indicaciones.

MELVI: Pues si crees en ello, entonces la mala compañía es Nieves, porque nada mas te lava el coco con lo que dicen sus revistas.

NIEVES: ¡Yaaa, Melvi!, deja de meterte en esto.

MELVI: (Tapándole la boca a Nieves) No hagas caso, mejor ve a casa y medítalo tú sola, decide si aceptas o no y no creas todo lo que dice esta basura de revistas amarillistas... (Nieves la muerde) ¡Ayyy!.

NIEVES: Yo opino...

MELVI: Tú no opinas nada y ya deja de lavarle el coco a Liz.

NIEVES: Nada mas déjame decirle lo que dice aquí.

MELVI: ¡No!, y mejor ve a tu casa Liz, yo se lo que te digo.

LIZ: Bueno, Nieves ¿me acompañas a la puerta?

NIEVES: Si.

LIZ: (En secreto) ¡Préstame tu revista!

NIEVES: Tenla.

LIZ: Nos vemos al rato y te vengo a contar lo que pase.

(Ya con su novio)

LIZ: Ya decidí y creo que todavía no estoy preparada para hacerlo, espero me comprendas y además tengo la corazonada, de que si lo hago ahora, puede no resultar y mi horóscopo dice que no es buen tiempo para el amor.

MARIO: Está bien, pero porqué metes en este asunto al horóscopo, a poco crees en esas jaladas.

LIZ: Sí creo en él, porque siempre me sucede lo que dice y a mi amiga Nieves también.

MARIO: ¡Ya me lo imaginaba!, tenías que sacar a Nieves, la "Tú".

LIZ: ¿Porqué tú?

MARIO: Que no sabes que esa chava está safada, todos los de la cuadra le dicen la "tú" porque siempre te sale con que, (la imita) "aquí tengo la respuesta para lo que preguntas o buscas, en la revista 'Tú'", hasta parece que le pagan por hacerle publicidad.

LIZ: No te enojés amorcito, para la otra que lea más sobre sexualidad te digo que sí.

MARIO: ¡Ay, Liz!, mejor te voy a dejar a tu casa.

La niña

MAMA: (A su marido) ¡Ay mi amor!, Ten cuidado con la niña, no la vayas a tirar, ponla aquí, frente al televisor.

PAPA: ¿Frente al televisor?

MAMA: Si cariño, a ella le encanta ver los monitos.

PAPA: Bueno.

MAMA: (A la niña) Bien mi amor, te vamos a prender la tele mientras tu papi se va a trabajar y tu mami hace el quehacer (toma el control y la prende).

PAPA: ¿No le hará daño ver tanta televisión?

MAMA: No qué va, si vieras que tranquila se queda.

PAPA: Bueno, ya me voy.

MAMA: Te espero a comer. (A la niña) ¡que linda, aquí te quedas quietecita mientras mami hace la comida (coloca el control en una mesa retirada de la niña, se escucha el sonido de las caricaturas).

NIÑA: Mmmm, teta, teta, cats, cats.

MAMA: (Fuera de escena) ¿Qué dice mi niña?

NIÑA: Cats, cats, thundercats.

MAMA: Que linda mi cielo, ya sabe decir thundercats.

(Pasa el tiempo, entra el papá)

PAPA: Ya estoy aquí.

MAMA: ¿Saliste temprano?

PAPA: Si, no había trabajo.

MAMA: Mira, la niña ya sabe decir thundercats.

PAPA: (Contento) ¿Si?

NIÑA: (Cantando y bailando) Chiquitibum a la bim bom ba

PADRES: (Cantando) A ver a ver, a mover la colita (la niña lo repite y baila).

MAMA: No te parece maravilloso, vamos a decírselo a nuestros vecinos.

NIÑA: (Riendo, se quita el gorro y la franela, toma el control y le cambia de canal, se escucha el diálogo apasionado de una telenovela, permanece muy atenta).

MAMA: ¿Que ve mi amor?

NIÑA: La telenovela.

MAMA: ¿Te gusta?

NIÑA: Si.

MAMA: Mi amor, ven, mira a la niña, le gustan las telenovelas, que mono, ¿no?.

PAPA: Que niña tan lista ¿verdad?

MAMA: Que linda ¿te gusta Alejandro? (refiriéndose al actor de la telenovela).

NIÑA: Si mucho, mamá, beso.

MAMA: Si mi vida, claro (le da un beso).

NIÑA: No mamá, así no, así (le da un beso estilo Rodolfo Valentino y volviéndose al padre), vamos a hacer el amor.

PAPA: (Sorprendido) ¿Qué le pasa a la niña (la avienta), ¿como es que la niña sabe esto? ¿qué le enseñas mientras estoy en el trabajo?

MAMA: No me ofendas, yo no le digo nada, seguramente tú cuando estás con tus amigos, la niña escucha lo que hablas.

PAPA: A mis amigos no los metas, tu bien sabes..(la niña los interrumpe)

NIÑA: ¡Basta! ya cállense.

(Entra un amiguito)

AMIGO: Melvi, ¿vamos al parque a jugar?

NIÑA: Si, vámonos.

Siempre en domingo

LIZ: ¡Hola, Javier!, qué bueno que llegaste, fíjate, me dejaron sola en casa y estoy muy aburrida.

JAVIER: ¿Sola?, pues hay que aprovechar la ocasión para..

LIZ: ¿Qué dices mi amor?.

JAVIER: Digo que ¿porqué no nos sentamos a ver la tele?

LIZ: ¡Que buena idea! (Lo abraza y se sientan a ver la tele).

LOCUTORA: Taravisa presenta, "Siempre lo mismo" y para conducir este programa, Raúl aún hay más.

RAUL: Buenas noches jóvenes, señoras, señoritas y las que sueñan ilusas con serlo, ¡bienvenidos, a una emisión más de su programa "Siempre lo mismo"!, el cual se engalana esta noche, con un gran elenco, Mecano, el grupo del momento, ¡Timbiriche!, de Veracruz con amor, una entrevista exclusiva

frente a frente, Yuri-Luis Miguel, Luis Miguel-Yuri, pero que les parece si empezamos con ¡Mecano!.

(Aparecen los actores imitando a este grupo musical, cantando y bailando “¡Ay, qué pesado!”, la letra ha sido cambiada por otra obscena).

LIZ: ¡Javier, no me pellizques, estate en paz!

JAVIER: Es que esa canción me excita, ¡me encanta!

(Comercial de American Express)

LIZ: Javier, ya va a salir ¡Timbiriche!, ¡ay, mi lalito!

JAVIER: ¿Lalito?

LIZ: Si, Eduardo, está guapísimo.

VOZ: Con ustedes, ¡Timbiriche!

(Se oye una canción de este grupo, la pareja comienza a cachondearse)

VOZ: En un momento continuamos y recuerden que aún hay más...(que robar).

JAVIER: Liz, ahora eres tú la que me está pellizcando, ¡espérate, ay, no me agarres ahí, me haces cosquillas!

LIZ: Es que Eduardo se antoja.

(Comercial del Shampoo de Daniela Cromo)

VOZ: Y lo que todos esperaban, con ustedes ¡Yuri-Luis Miguel!

(Liz se pone de pie y apaga el televisor)

LIZ: ¡Ya basta, esto es el colmo!

JAVIER: ¿Qué te pasa? No que te encanta Luis Miguel, además, a mí me gusta Yuri.

LIZ: ¿Pero que no te das cuenta que nos están enajenando?

¡aliviánate! ¿no ves que nos están creando fantasías sexuales?, modelos que nos imponen.

JAVIER: Tienes razón, es más, debo confesarte que cuando estoy contigo, me imagino que estoy con Ana de Mecano o con Yuri, es por eso que te fajo bien sabroso.

LIZ: ¿Ves?, lo mismo me pasa a mí, bueno, yo con Luis Miguel o Eduardo, que te parece si en vez de ver a estos mongoles, vamos a estudiar un poco de historia o de matemáticas, ya que andamos mal en esas materias, así practicamos.

JAVIER: ¿Qué?

LIZ: Las materias, ¡menso!

JAVIER: No te enojés, sabes eres fantástica, no se qué haría sin ti (la besa).

Testimonios Íntimos

(Una joven se encuentra en su recámara escribiendo su diario)

JOVEN: Querido diario:

Hoy al despertarme me sentía tan feliz, no imaginaba el profundo dolor que me causaría alguien que quiero tanto.

Por la mañana todo transcurrió normalmente, en el salón de clases, esperaba ansiosa la hora de salida, hora en que me encontraría con el chico que adoro. Estaba inquieta, llena de curiosidad por saber lo que tenía que decirme, algo que según él sería muy importante.

Llegué puntual al lugar de la cita, ahí estaba, sentí que sucedía algo extraño, charlamos un buen rato, sin embargo, noté, por más que tratara de ocultarlo, su nerviosismo. Me alarmó su actitud y le pregunté que si tenía algún problema, me tomó por los hombros, me miró fijamente:

(Aparece su novio vestido de diablo)

NOVIO: Te voy a pedir algo que quizás a los dos nos colme de dicha, si aceptas, me harás el hombre más feliz de la tierra, me demostrarás lo mucho que me quieres, la sinceridad de las palabras que me dices siempre (pausa), quiero hacer el amor contigo, no contestes ahora, piénsalo, toma en cuenta que yo te amo y necesito saber si tú también me quieres, quiero que seas mía, de nadie más (desaparece).

JOVEN: En esos momentos no supe qué decir, un sin número de pensamientos llenaron mi cabeza, corrí hacia mi casa, hecha un mar de llanto.

(Deja de escribir en el diario)

He estado meditando y creo que no sería mala idea hacerlo, porque yo también lo deseo, quiero que sea mío, quiero que nos unamos en cuerpo y alma, me gustaría sentir unas manos, que con amor, acaricien mi cuerpo, quiero experimentar por primera vez lo que es el amor en toda su plenitud, con toda intensidad. Pero no se, no, no, he dejado volar mi imaginación muy lejos, mis padres quieren que permanezca virgen y pura hasta que me case, si lo hago, que tal si se llegaran a enterar ¿qué va a decir mi mamá? ¿qué va a decir mi papá?, a lo mejor me corren de la casa, perdería mi virginidad, ¿y si llegara a haber alguna consecuencia? se vendrían abajo mis ilusiones y mis planes para el futuro. No se cumpliría mi sueño de casarme en una iglesia vestida de blanco.

(Su mamá la llama para que vean la telecomedia juntas)

MAMA: Dinorah, vente a ver la comedia, ya va a empezar.

(Comienza la telecomedia)

ELLA: (Al teléfono) Bueno, ¿quién habla?

EL: ¡Hola mi amor! ¿cómo estás?

ELLA: Bien y ¿tú?

EL: Oye, necesito verte.

ELLA: Pero si nos vimos apenas hace unas horas en la escuela.

EL: Si, pero necesito verte otra vez.

ELLA: ¿Para qué?

EL: Por favor, esto no te lo puedo decir por teléfono, ¿que te parece si paso por ti?.

ELLA: ¡No! como crees, si de pura casualidad te ve mi papá te mata, mejor hablamos mañana en el colegio ¿si?

EL: Es que esto no puede esperar a mañana, tiene que ser ahora.

ELLA: Está bien, mira, nos vemos en el parque que está aquí a dos cuadras ¿te parece?

EL: Ahí estaré.

ELLA: ¡Mamá!, voy a salir un momento con Leticia, no me tardo.

(En el parque)

ELLA: ¿Qué te pasa, qué querías decirme con tanta urgencia?

EL: Es que lo he estado pensando y no crees que ya son muchos años de novios, para nada.

ELLA: Para nada ¿de qué?

EL: Pues si, para nada de nada.

ELLA: Por favor, se más explícito, no entiendo lo que me quieres decir.

EL: Bueno, pues que quiero hacer el amor contigo (La joven del diario, nerviosa, pone atención a la telecomedia).

ELLA: ¿Cómo? ¿estás loco?

EL: (Sobre actuando) No, no estoy loco, simplemente que...

ELLA: Que ya te cansaste que seamos novios y ahora quieres que seamos amantes.

EL: Por favor, no pienses mal, yo te quiero mucho y no quiero que nada ni nadie destruya nuestro amor.

ELLA: Tú acabas de destruirlo.

EL: No me digas eso.

ELLA: Entonces qué quieres que te diga, que te sonría y acepte tu proposición, feliz de la vida, para que luego te desaparezcas ¿verdad?

EL: ¡Claro que no!, yo no soy así.

ELLA: Todos los hombres son iguales y una de tonta que cae en su juego, pero sabes qué, conmigo no cuentes ¡adiós!.

EL: ¡Espera, no te vayas!

(Se oye la canción de Patxi "Si yo fuera mujer", aparece el novio de la chica del diario, vestido de ángel y se la lleva cargando)

Menstruación

(Le pondremos la letra A, a los testimonios sobre éste tema)

A. Julio de 1981, era de noche, me desvelaba viendo la televisión, cuando de pronto, comencé a sentir algo muy extraño, no le di importancia y me fui a dormir. Al otro día me desperté molesta, ¡oh, sorpresa!, estaba mojada, pero ¿cómo?, ¡ya no soy niña!, no es posible ¡qué vergüenza!. Y al mirar las sábanas: ¡en la madre!, ¿a quién mataron?. Estaban llenas de sangre. Sabía que esto me tendría que ocurrir algún día, pero de todas formas ¡mugrosa sorpresa!.

Orgasmo

(Le pondremos la letra B a los testimonios sobre éste tema)

B. Era una tarde de vacaciones, común, me encontraba en casa de uno de mis cuates, viendo revistas y películas pornográficas. Reíamos, nos calentábamos, yo en especial estaba muy excitado, de pronto mi mirada se detuvo, presioné mi pene y caí en una sensación de agrado incomparable.

La humedad de mi cuerpo invadió todo el espacio.

A. Era un día caluroso, como suelen ser los días del mes de abril a eso de las dos de la tarde. Yo contaba con diez años de edad y estaba de vacaciones en mi rancho. Me encontraba verdaderamente acalorada, andaba de un lado a otro, buscando un lugar donde hubiera sombra y un baño, quería refrescarme un poco la cara, porque a punto estaba de salirme sangre de la nariz.

Por fin, en el baño, cual fue mi sorpresa, al ver que en lugar de salirme sangre de la nariz, me salió una cuarta abajo del ombligo. ¡Qué curioso! pensé. Decidí ir a bañarme al río, ahí se me cortó, al salir del agua, voy descubriendo con terror africano que volvía a sangrar y que me vuelvo a meter, ¡no!, ni quería salir. Mis amigas pasaron, me invitaron a jugar y como no quise, entonces me dijeron que era una sangrona manchada.

Me extrañaba que no cesara la terrible hemorragia, salí del río y sin que nadie me viera, me dirigí lo más veloz que pude, a mi cuarto, cuando llegué, comencé a explorar la zona del siniestro, en eso estaba, cuando entró mi mamá y al ver dónde me estaba tocando, me dijo furibunda: “¡niña!, ¡déjate ahí!, te van a salir pelos en la mano”. Ja, ja, más tarde se sorprendió al ver que en lugar de salirme pelos en la mano, me salieron donde me toqué.

Desde los diez años se, que mensualmente se abre la compuerta de una gran presa que se desborda arrasándolo todo.

A. El otro yo que no conocía, apareció cuando por primera vez menstrué. El primer síntoma, un tremendo dolor de estómago y cintura, lo sentí cuando me encontraba jugando en el parque con mis amigos.

Ya en casa al ver la sangre en mi pantaleta, no me dio tanto miedo, pues a mis cortos doce años ya sabía algo sobre esto, sin embargo, lo primero que me vino a la mente, fue un adiós a mi niñez, a mi libertad.

Llamé a mi hermana mayor porque no sabía qué hacer, me dio una breve explicación y me dijo que no me preocupara, que era natural, me proporcionó una toalla sanitaria, la cual, no sabía ni cómo se ponía, me enseñó. Me sentía incómoda, rara. Mi mamá se puso a platicar conmigo, me dijo que tenía que comportarme más seriamente, porque ya no era una niña, que ahora más que nunca debía cuidarme mucho y no comer porquerías, porque si no al siguiente mes me iba a doler más el estómago. Cuando me quedé sola, me puse a pensar y me dije: Elizabeth, ya no vas a ser la misma, de hoy en adelante, ya no vas a poder jugar burro entamalado, ni americano, ni a las coleadas, nada que sea brusco, porque eres ya una señorita, sentarte bien, no abrir las piernas, aguantar los horribles dolores, usar esto tan incómodo (muestra una toalla sanitaria), no comer lo que te gusta durante cinco días ¡que lata! y lo principal, no hacer tonterías, cuidarte de los hombres, porque tienes mucho que perder. Ahora empieza a florecer tu otro yo.

A. Estaba con Verónica platicando de la poca comunicación que tenía con sus padres, cuando de repente sintió un dolor en el estómago y me pidió que la acompañara al baño, iba caminando con ella y que me llama un profesor, tuve que dejarla sola. Al poco rato, la busqué por todos lados y no la encontré, subí al salón y ahí estaba, pálida, llorosa, ¿qué tienes? le dije, Beatriz, me contestó, me voy a morir, me asusté mucho ¿porqué me dices que te vas a morir? ¿qué te pasó? ella con vergüenza me dijo que tenía sangre aquí (se señala el pubis), la miré tiernamente y traté de calmarla, le dije que no se iba a morir, que era común en las mujeres, ¿cuántos años tienes? me dijo que doce, aprovechando que platico con mi mamá, le expliqué todo, fui al estante, saqué una toalla sanitaria, le dije cómo ponérsela, me volví hacia el pizarrón, comencé a dibujar el aparato genital femenino. Vero escuchaba atenta, se comenzó a sentir más tranquila, el color le volvió a las mejillas, por suerte no se manchó la falda, en ese momento sonó la chicharra, había finalizado el recreo, borré todo lo escrito y bajamos a formación, al terminar la clase, la acompañé a su casa.

Conté lo sucedido a mi mamá y llegamos a la conclusión de que hay muchas personas que consideran al sexo como un tema tabú del que no se debe hablar. En ese entonces, yo no tenía mi primera menstruación, pero estaba preparada para aceptar el maravilloso cambio de la niñez a la adolescencia.

B. Un buen día del mes de abril, estando con mis compañeros de secundaria, alguien mencionó cómo se había hecho una

chaqueta, cuando se estaba bañando y el gran chorro de semen que le había salido.

(Se oye una voz)

VOZ: ¡Ya te chingaste mano!, ahora sí, ya no vas a poder coger, porque embarazas a tu chava.

(Vuelve a hablar el actor de este testimonio)

Todo el camino a casa iba recordando la plática, decidí meterme a bañar. Empuñé mi pene, lo empecé a sobar, al principio no sentía nada, pero poco a poco comenzó a recorrerme una sensación indescriptible que abarcó todo mi cuerpo, era algo nunca antes experimentado, extraordinario, duró como diez segundos y después ¡paff! el semen.

Hoy se que esa sensación se llama orgasmo.

A. Soñaba, soñando, que me encontraba muy tranquila, cuando de pronto descubro un hilito líquido de color llamativo y encendido, rojo, dije yo, que me escurría gotita a gotita, fue tanta mi curiosidad que decidí seguir el camino para saber de dónde provenía esa agüita colorada. Empecé a recorrer mi cuerpo con las yemas de los dedos plasmándose a la piel, parecía interminable, descubrí sin querer que había llegado a mis genitales, observé, quise seguir haciéndola de detective, investigar, pero ya no pude, porque ese pequeño arroyito se perdía ahí. Entonces decidí seguirlo por el exterior, nuevamente mis dedos inquietos caminaban cautelosamente por todo mi cuerpo, ahí me encontré con mi vientre, con mis senos, con mi nariz de la cual también salía un líquido calentito, pensé que el arroyo rojo había desbordado su cauce y concluí que de ahí

había venido el derrame, me sentí sucia, corrí rápidamente hacia el baño satisfecha de mi gran descubrimiento, pero por la prisa no me di cuenta que en el suelo había un jabón, resbalé dándome un fuerte golpe en la cabeza y fui a dar a la tina llena de agua, mi último pensamiento fue el de querer borrar el camino de gotitas rojas que fui dejando. Cuando mis ojos se entreabrieron nuevamente, me encontraba sumergida en una agua espesa, sentía que me ahogaba, mi piel se empezaba a teñir de rojo, poco a poco perdía la consciencia, oí como entre sueños, que tocaban a la puerta, me desperté bruscamente, era mi madre, que me traía una toalla. ¡Puff! qué alivio, me dije, todo fue un sueño, empecé a secar mi cuerpo suavemente, pero en eso, mis ojos se clavaron en la parte externa de la toalla, grité, grité, con horror ¡sangre! esta vez traté de calmarme, pero no dejaba de sentir esa agüita caliente escurriendo por mis piernas, todo estaba en silencio, sentí que se oscurecía todo y ¡paff! que me desplomo sin sentido, al despertar me di cuenta que estaba en el suelo, me había caído de la cama.

B. Estaba yo en segundo de secundaria (pausa), parecía un día normal, hasta que mis amigos y otros monos, me agarraron por la fuerza y me llevaron al baño. Su curiosidad era saber quién tenía más pelos en la verga; ya antes me lo habían propuesto, pero yo no acepté, entonces lo hicieron a la fuerza, en el camino, me sentía muy mal, estaban entrando a mi intimidad, me moría de vergüenza, a pesar de que eran mis cuates.

Llegando al baño, no pude con ellos, por más que resistía eran más que yo, me bajaron los pantalones y la trusa, a pesar de que

tenía poco pelo, mi verga estaba demasiado grande, se quedaron asombrados, no sabía qué hacer. Más tarde yo era el centro de su conversación, me consideraban como algo especial, nada más por "eso". Dos días después, uno de mis compañeros me invitó a pasar el fin de semana a su casa, ya en la noche, nos acostamos juntos en su cama y como yo duermo sin pijama, me dijo que yo le gustaba mucho, me agarró la verga y me la mamó.

A. (Una niña de doce años se mira en el espejo)

Mmmm qué linda amaneciste hoy (se besa en el espejo), ¡ay, pero qué feo tienes el pelo! (se ríe y comienza a tocarse el cuerpo) Mmmm, vaya, antes pasaba mis manos por el cuerpo y se iban en línea recta, pero lo que es ahora, se van por otro lado (ríe), quizás me salieron por burlarme de Sandra, ay, pero es que ella las tiene tan chistosas que... (hace señales de unos senos grandes y se ríe), bueno al menos las otras me ayudan cuando juego trébol, pues me amortiguan, pero con las de adelante no puedo jugar futbol pues...(hace señas de que golpea con el pecho) me duelen, ¡uff! además, que incómodo es usar brassier, me pican las varillas, ¿será necesario?, bueno, quizás con el tiempo me acostumbre (ríe y al momento de dar un paso, se contrae) ¡ay, que chistoso!, sentí como si algo se me saliera, mmm, tal vez no sea nada (vuelve a caminar y a contraerse) ¡ay!, ¿qué será? mejor voy al baño. (Sale, se escucha su grito, entra nuevamente) ¡No, no es posible! me voy a morir, me voy a morir, me estoy desangrando (ve sus genitales) ¡ay, me está saliendo mucha sangre! ¿porqué Señor, porqué? Si yo hago mi tarea, obedezco a mi mamá (llorando), si me como esa horrible sopa,

no, ya no pelearé con Sandra, mamá, ¡mamá!, no está mi mamá, ni Sandra, voy a morir sola (vuelve a mirarse y llena de horror, sigue gritando) ¿qué haré? ¿y mis amigos, qué dirán mis amigos? Cuando ya no me vean ¿se preocuparán? ¿preguntarán por mí? ¡ay, pero si no voy, va a perder el equipo, pero es que ¡ayyy!

Las parejas

NARRADORA: (Leyendo)..a medida que los cuerpos de estos jóvenes, relativamente poco informados, empiezan a cambiar, las personas que hay a su alrededor, comienzan a reaccionar de manera distinta. Las personas jóvenes reconocen que están “creciendo” y empezando a parecer adultos, pero a menudo es confuso para ellas lo que va a ocurrir mientras están cambiando físicamente. Entre el momento en que el cuerpo empieza a cambiar y el matrimonio a la edad de 17 a 25 años (lo que en general depende de la clase social, la religión, la educación, el embarazo, el amor, etcétera), los jóvenes deben tomar lo que ya conocen y cambiarlo con las experiencias existentes, a fin de que armonicen con un mundo que ofrecerá nuevas oportunidades de intimidad, afecto, amor y sexo. (Lee el título del libro) “Sexualidad y cultura” de John Gagnon. ¡Que interesante! nadie me lo había dicho, de lo que se enteró uno ¿verdad?. La pubertad y los cambios físicos que se producen durante la misma, son la señal para el mundo social, de que el hasta entonces niño, se ha convertido en una persona potencialmente sexual.

Vayamos pues a la siguiente parte del espectáculo, que nosotros llamamos, las parejas, que otros llaman guiones sexuales y que algunos llaman cochinas. Dejemos volar nuestra fantasía y hagámonos estas preguntas ¿quién, qué, dónde, cuándo, porqué?

Lesbianismo

(Lugar, el baño de mujeres en una escuela, Raquel se lava las manos, entra Melvi)

MELVI: ¡Hola, que tal!

RAQUEL: ¡Ah, hola!

MELVI: ¿Qué haces?

RAQUEL: Me vine a peinar y lavar las manos.

MELVI: Oye, no me había fijado que bien tienes la cintura (se la toca).

RAQUEL: ¡Ah, sí!, no lo había notado.

MELVI: ¿Qué hora es?

RAQUEL: Las 7:25.

MELVI: ¿Cómo?, ya deben estar todos en el salón y tú y yo aquí en el baño.

RAQUEL: Corre, tal vez entremos a clase.

(Salón de clases)

MELVI: ¡Mira!, no hay nadie.

RAQUEL: Disculpe profesor, ¿no va a dar su clase?

PROFESOR: No, por hoy no, quiero que me traigan un trabajo para su calificación en redacción, los temas son optativos, pueden ser: drogadicción, alcoholismo, prostitución, sexualidad, etcétera.

MELVI: Sexualidad. Disculpe profesor, ¿podemos hacer el trabajo juntas?.

PROFESOR: Si, claro, como quieran, es para el jueves (sale).

RAQUEL: Te parece que lo hagamos en mi casa.

MELVI: Muy bien, vamos, no mejor allá te veo, voy primero a la mía por material (salen).

(Casa de Raquel, suena el timbre de la puerta)

VOZ DE RAQUEL: ¡Que bien que ya llegaste!, pasa.

MELVI: ¡Gracias!

RAQUEL: ¿Gustas un refresco?

MELVI: No, gracias, ¿no hay nadie?

RAQUEL: Si, mi hermano.

MELVI: Mmm, (con disgusto) ¿y qué onda, no es jodón?

RAQUEL: Pues... sí, es algo, siempre que traigo a mis amigas, quiere estar presente.

MELVI: ¡Ah!, sabes traje estas revistas, puede que nos sirvan, míralas.

RAQUEL: A ver... oye, están medio pesaditas.

MELVI: Si, pero interesantes, o ¿no te gusta verlas?

RAQUEL: Bueno, si, pero ya es mucho.

MELVI: Bien, dejemos estas que tienen hombres, ¿qué te parecen estas de puras mujeres?

RAQUEL: (Casi arrebatándose las) ¡Ay, a verlas! ¡Uy, mira que cuerpos!

MELVI: Claro, están muuuy bien (suspira), bueno, deja eso (se las quita), sabes, quería preguntarte...

RAQUEL: Si, dime... (entra su hermano).

HERMANO: ¡Hola!, ¿cómo están?

MELVI: Bien, gracias.

RAQUEL: ¡Ay!, ya veniste a fregar.

HERMANO: ¡Uy, no te enojés!, quería conocer a tu amiga (coqueto), ¿cómo te llamas?

MELVI: (Cortante) Melvi.

HERMANO: ¿Estudias?

MELVI: ¡Claro! soy compañera de tu hermana, porque crees que estoy aquí.

RAQUEL: No puedes hacer otras preguntas menòs bobas.

HERMANO: Bueno, disculpa ¿no?, era una simple duda.

MELVI: Oye, sabes qué, estamos trabajando, déjanos tranquilas ¿no?.

HERMANO: Está bien, no te sulfures, ¡lástima de carita! (sale molesto).

MELVI: ¡Que pesado!

RAQUEL: Discúlpalo, así es él. Bien, ¿qué querías preguntarme?

MELVI: (Dudando) Mmm, es con respecto a tu cintura, pues me he fijado que la tienes muy bonita.

RAQUEL: Yo la veo como todas las demás cinturas, delgadas.

MELVI: Si, pero tú la tienes más bonita que las demás chicas, bueno, al menos para mí, y he visto que los hombres se te quedan viendo y eso me da coraje.

RAQUEL: Pero, ¿porqué?

MELVI: Bueno, pues... es que te estás poniendo tan bonita, que te pueden faltar al respeto.

RAQUEL: No te preocupes por eso, yo no lo permitiría.

MELVI: Sabes, tu cuerpo me pone nerviosa, tú me pones nerviosa.

RAQUEL: Pero...

MELVI: No digas nada, déjame decirte algo, tu imagen comienza a ser para mí, cada vez más grande, el pensar en ti,

me inquieta, cuando estoy contigo me sudan las manos, me atraes, me gustas.

RAQUEL: ¡Pero..

MELVI: Por favor, déjame sentirte, tu piel junto a mi piel.

RAQUEL: ¡Estás loca!

MELVI: Si, loca por ti.

RAQUEL: Es que acaso ¿eres lesbiana?

MELVI: ¿Te tengo que dar más explicaciones?

RAQUEL: Tú te veías diferente.

MELVI: Yo siempre te rozaba y noté que te gustaba.

RAQUEL: No es cierto, además, no puedo hacerlo, ¿qué diría la gente?

MELVI: ¡Que importa la gente!, en este momento estamos solas, tú y yo, nadie se dará cuenta.

RAQUEL: Bueno, pero...

MELVI: Pero, es que no comprendes que me quiero acostar contigo, tocarte, besarte, acariciarte.

RAQUEL: ¡Que asco, tú y yo somos mujeres!

MELVI: ¡Que importa que seamos mujeres!, qué nos puede ocurrir, también somos humanas y necesitamos cariño, podemos hacer lo que nos plazca, o no me digas que temes que te embarace.

RAQUEL: No es por eso..

MELVI: ¿Entonces?

RAQUEL: (Mirando a todos lados) Nos podrían ver.

MELVI: (Abrazándola) ¿Quién?, estamos solas.

RAQUEL: Bueno, (decidida) pero solo una vez. (Entra música de Dolores Pradera).

(Grupo de amigos platicando en los jardines del CCH)

1. Lo que pasa es que eres homosexual.

2. Nel, es progay.

3. Será regay

4. ¡Ya, cabrones!, bastante dudo para que ustedes me lo estén recordando.

3. ¡Ay, si!, ¡pinche mamón!

2. Es que el nuevo look, es volverse gay.

4. No, no es eso.

1. Crees que vamos a decir, pobre, hay que ayudarlo, hay que volverlo hombre.

3. Es un monstruo, aléjense porque ahí viene el sidoso.

2. ¿De veras es cierto lo que dices?

4. Si, cabrón, no se qué es lo que me está pasando, algunas veces siento mucha curiosidad en tener una relación con otro hombre y quisiera... pero amo a mi novia.

1. Tu crees que la amas. ¿Te has cuestionado eso?

4. Cuando estoy solo (Se detiene la escena y entra un poema de Elias Nandino).

3. ¿Porqué no tienes una experiencia con un chavo?, así podrías definirte.

1. Busca tu felicidad, no tu seguridad; puedes vivir con ella o con otras, pero no las vas a amar.

2. Mirá, lo grave no es ser homosexual, no es una aberración, no tiene porqué haber culpa, claro, la sociedad es cabrona y no lo acepta.

1. Si, más gacho va a ser, aferrarse a una supuesta "normalidad", que a una realidad latente.

3. Y ¿cómo sientes a tu mujer? sexualmente hablando, ¿es puro placer?

4. No, me siento bien, siento chido.

1. ¿Eso es todo?, porqué no te consigues otra y si no buscas otra..

2. Si, pero siempre y cuando estés conciente de que eso es lo que quieres.

3. Yo creo que el pedo no es el de, si es mujer o es hombre, sino con quién te sientes mejor, la felicidad de tu vida está de por medio.

1. Si, lo más importante es que te aceptes, que transites lo que sientes y lo que eres, en esa medida te amarás y amarás a tu pareja.

3. Creo que peor están esos güeyes que se sienten muy machos, pero que son homosexuales en potencia y quieren madrear y porqué no, hasta matar a un homosexual, no quieren reflejarse en ellos, entonces se polarizan, no lo aceptan.

(En el jardín del CCH)

H. ¡Mmm...te discutes!, eres un volcán en erupción.

M. ¡Ay, ya cállate!, métemelo más, así, así.

H. ¿No tienes frío?

M. Si, ya está haciendo más airecito.

H. Fíjate si nadie nos ve.

M. ¡Hazlo tú!, al cabo estás arriba ¿no?.

H. No, no hay nadie, acuérdate que ayer, nadie nos vió.

M. ¡Chíngale!, aquí pican regacho las hierbitas.
H. ¡Oh, ya vas a empezar!
M. Te dije que pagarás un hotel.
H. Si, pero sabías que no tenía dinero, además, aquí atrás del PEC, sale más económico.
M. Pero también está más cabrón, claro, como tú no estás abajo.
H. No te quejes, si estás disfrutando igual que yo.
M. Oye, ¿no hueles a quemado?
H. No, es tu imaginación.
M. ¡Shsss, cállate!, que tal si están quemando.
H. Esos mariguanos no vienen a esta hora.
M. No, el pasto ¡estúpido!, ¡chale!, a ti no te preocupa nada.
H. Prepárate que ya me voy a venir.
M. ¡Ay, tienes un animal en las nalgas!
H. ¡Quítamelo, quítamelo rápido!
M. (Le da un golpe fuerte) ¡Pass!
H. ¡Que chingadasote me diste!
M. Querías que te lo dejara o qué.
H. Pero podrías haberlo hecho con más cuidado, me dejaste bien rojo el cutis.
M. Sabes que, se me hace tarde, ya vamonos ¿no?
H. ¡Oh, espérate otro ratito!, nada más unas dos horas ¿si?
M. Estás pendejo, como si a ti no te regañaran, además me van a preguntar que dónde estuve, que porqué tan tarde, imagínate que cagadota me van a dar.
H. Pus ahí les inventas algo.
M. No, mejor mañana continuamos ahorita ya me dio frío, me voy a enfermar.

H. ¡Chale!, vamos en el quinto raund, no aguantas nada.

M. ¡Mamón!, ya vamosos.

(En una banca del CCH, es de noche)

LUCIA: Fernando, sentémonos un rato, quiero que platiquemos un momento ¿si?

FERNANDO: Bueno, ¿de qué quieres que platiquemos?

LUCIA: Mmmm ¡ah, ya se, del amor! ¿que te parece? ¡plátícame cómo se hace el amor! ¿es bueno o malo? ¡plátícame! ¿si?

FERNANDO: ¡Uff!, si que me la pusiste difícil, está bien, pues mira, el amor se hace como lo dice su propio nombre, con amor, poquito a poquito, hasta que llega uno al orgasmo. ¡Hummm!, yo he visto películas en que comienzan a hacer el amor ¡hummm! y no te imaginas.

LUCIA: A ver, a ver, ¡que interesante!, cuéntame cómo se hace el amor.

FERNANDO: Ya te dije como se hace.

LUCIA: ¿Cuál?, si no me has dicho absolutamente nada, dime ¿cómo la desviste, cómo la besa y cómo...se lo mete, en la película?

FERNANDO: ¡No, ya no!, porque te estás calentando y con lo que te diga, vayas a hacer una locura con alguien y yo ni en cuenta.

LUCIA: Es que ¿estás ciego?, nada más te quiero a ti y si te dije que me lo platicaras fue porque (pausa) quiero hacer el amor contigo.

FERNANDO: ¡Pero estás loca! ¿cómo vamos a hacer el amor, si no estamos preparados?, no hemos tomado las debidas precauciones, ¡imagínate! ¡no!

LUCIA: No importa, no importa, no me importa lo que pase, yo te quiero, hazme el amor, quiero que me acaricies, que me lo metas todito, hasta morir.

FERNANDO: (Sorprendido) Pero...

LUCIA: Pero ¿qué?

FERNANDO: Es que tengo miedo.

LUCIA: Miedo tú, ¿de qué?, (se ríe) si no me lo voy a comer, nada más te lo voy a chupar (se ríe).

FERNANDO: ¡Déjate de mamadas!

LUCIA: Si es lo que quiero, me gustas mucho, desde cuando quiero hacerla contigo, a poco no te das cuenta cuando me siento entre tus piernas, apretándotelo para que te excites o cuando te llego abrazando por detrás, recargando mi pecho sobre tu espalda, para que me sientas.

FERNANDO: Tengo miedo, por ti.

LUCIA: Yo me se cuidar.

FERNANDO: Lo se, te conozco bien, pero esto no, que tal si te penetro y sin darme tiempo, me vengo, ni te imaginas lo que puede pasar, que tal si te embarazas, tendría que dejar mis estudios y ponerme a trabajar, aún no se hacer nada, necesito la prepa tan siquiera. Todavía estamos muy jóvenes para sufrir, de verdad, yo lo deseo también, pero ponte a pensar, sufriremos las consecuencias, que te parece si vamos a servicios médicos y le decimos al doctor lo que queremos, él nos informará, nos dará un anticonceptivo y así podremos hacerlo tranquilamente, sin

preocupaciones y sobre todo con amor, ¿que te parece? ¡eh!, no te pongas así, es por nuestro bien.

LUCIA: Si, tienes razón, no me puse a pensar en el futuro, es que estoy tan ansiosa, te agradezco que hayas pensado así, te amo (se besan).

(Raúl caminando por la calle del CCH)

RAUL: ¡En la madre! ¿porqué me tuvo que suceder esto, a mí? (Se oscurece el escenario, se escuchan risas de jóvenes. Cambio de tiempo)

SAUL: (Viendo a un grupo de muchachas) Ya viste Fer, no que no venía la Lupe, si me la traigo de nalgas.

FER: ¡Pinche presumido!

SAUL: Vas a ver que hoy me la aviento y no va a haber pedo. Es más, traigo mi buena dotación de condones.

JUAN: En caso de ser necesario, traigo ahí unas cuantas chelas y un pomo. Yo le traigo unas ganas a Silvia, me cae que le hablo al tiro.

SAUL: Y ¿qué onda mi Raúl?, usted, nada más besito en la mejilla a la Tere.

RAUL: No, si le traigo unas ganas sabrosas.

FER: Tengo una idea, vamos a invitarlas a jugar botella de castigo, todas las chavas van a jalar, si no quiere Tere, yo le digo a la Lupe que la anime, pero tu ponte listo, no vaya a volar la paloma.

JUAN: (Dirigiéndose al grupo de mujeres que se encuentra a un lado) ¿Que pasó muchachas?, esto está muy aburrido, vamos a jugar botella.

LUPE: ¡Orale, pues!

TERE: Yo no juego.

LUPE: ¿Porqué manita?

TERE: Es que no se cómo se juega.

LUPE: Es fácil, te vas a divertir un resto. Se gira así la botella y si la boca te señala, le das un beso a alguien.

TERE: No, yo no dejo que nadie me bese y no beso a nadie mas que a Raúl.

LUPE: Pues nada mas les besas la mejilla y a Raúl, pues tu sabes.

TERE: Bueno.

(Empiezan a jugar, le cae a Fer, que le da un beso a Silvia, enseguida le toca a Tere y besa a Raúl. Raúl le invita de su cerveza, ya mareada, ambos se retiran).

TERE: Que buena idea la de venir a este lugar, yo no lo conocía, es bonito.

RAUL: Yo he venido en otras ocasiones, ven, por este lado se ve muy bien el lugar donde están los muchachos.

(Tere abraza a Raúl)

TERE: Sabes, estoy muy contenta (se ríe).

RAUL: Y yo quiero comerte a besos.

(Se oscurece el escenario y se deja de escuchar la risa de Tere. Cambio de tiempo)

RAUL: ¿Qué tienes? ¿estás enojada porque no fui por ti a la escuela?.

TERE: No, lo que pasa es que tengo que decirte algo.

RAUL: ¿Si?

TERE: Creo que estoy embarazada, es que ya son varios días y no me ha bajado.

RAUL: ¿Pero cómo? ¿que no te cuidaste? y ahora que vamos a hacer.

TERE: No se, tenemos que pensar en algo.

(Se oye una canción de Amparo Ochoa)

SAUL: ¡Que onda, Raúl! ¿de dónde vienes?

RAUL: ¿Eh?

FER: De seguro andas medio pedo.

JUAN: Traes una carita, que mas bien parece que te espantaron.

RAUL: Es que traigo una bronca. (Los amigos bromean) Déjense de jaladas por favor, es en serio.

SAUL: No pus cuéntanos, si en algo te podemos ayudar.

JUAN: ¡Claro!, para eso estamos los cuates.

RAUL: Es que mi novia está embarazada y no se qué hacer.

SAUL: No, pues está grueso. Lo mejor que puedes hacer es desafanarte, ella lo quiso hacer ¿no?, porqué no se cuidó, así son las viejas, nada mas por embarcar a uno, vete pronto con tu tía a Michoacán.

FER: ¡Cállate pendejo! mira Raúl, para evitarte problemas mejor llévala con doña Chenchá, ella sabe de estas movidas.

RAUL: La verdad, eso me da miedo, además ahora no cuento con dinero.

JUAN: Mejor cásense y me invitan a su boda.

(En una cama)

MUJER: Antes que nada quiero que sepas que lo hago porque te amo, y por lo mismo quiero que lo hagas con mucho amor y delicadeza, porque es mi primera experiencia, en realidad yo no se nada de poses, pero tu me vas a enseñar ¿verdad?

HOMBRE: No tengas miedo, ni te preocupes, que yo me encargaré de que tu primera vez sea la más bonita.

MUJER: Está bien, cariño, (el hombre la acaricia) me estás excitando, pero también siento cosquillas (se ríe)

HOMBRE: ¿Te gusta?

MUJER: Si, me gusta que me beses los senos.

HOMBRE: Y ¿cómo le hiciste para que te dejaran sola tus papás?

MUJER: Les dije que tenía examen mañana y que por eso no los podía acompañar.

HOMBRE: Tienes muy bonita tu recámara, ¿tú la decoraste?

MUJER: Así se ve más romántica, ¿no crees?, con todos esos corazones y muñequitos.

HOMBRE: Sí, hasta pienso que te lo estoy haciendo como en un cuento de hadas, donde todo es amor. (Ríen) Y después (con ironía) del examen, ¿que piensas hacer mañana?

MUJER: No se, tal vez vaya al cine con mi mamá, quiere ver la película Cuenta conmigo.

(Meses después)

HOMBRE: ¿Te gustó?

MUJER: Si, pero creo que a veces te a locas.

HOMBRE: No me digas que no te gusta.

MUJER: Si, pero me gustaría que me lo hicieras con más cuidado, que sintiera más tus caricias.

HOMBRE: Para la otra lo hago así y te voy a enseñar una pose nueva.

MUJER: ¿Otra?, ¿porqué tienes tanta experiencia? o es que ¿alguién se enseña?

HOMBRE: Antes de que hiciéramos el amor, me puse a leer libros de sexología, ahí te dicen muchas cosas.

MUJER: Quién te viera leyendo esos libros.

HOMBRE: Pues gracias a eso, la decisión fue bien tomada, no nos podemos quejar, todo fue planificado, ¡mas vale saber! ¿no? (Entran todos jugando a la víbora, víbora de la mar y se meten por un letrero que dice Hotel)

ALFONSO: (Saliendo del hotel) ¿Te gustó? ¿no te lastimé?

ELISA: Si, no me lastimaste y además no estoy preocupada.

ALFONSO: ¿Porqué?

ELISA: Es que antes de darte el sí, platiqué con una de mis mejores amigas y me dijo qué anticonceptivos usar.

ALFONSO: ¡Cómo, no es posible! ¿porqué andas contándole nuestras intimidades a gente extraña?

ELISA: No es gente extraña, es mi mejor amiga.

ALFONSO: Bueno, lo hecho, hecho está.

ELISA: ¿Te digo algo?, me siento feliz.

K. ¡Al fin solos papacito!, te amo, te deseo (lo abraza)

H. ¡Espérate no seas impaciente!, todo con calma.

K. Es que no puedo, te deseo, hazme tuya (lo abraza con desesperación).

H. ¡No!, no lo hagas, estate en paz (se aparta bruscamente), no puedo, no debo.

K. ¿Qué? ¿acaso no eres hombre?

H. Lo que pasa es que...

K. Me vas a salir con que tienes miedo, o que no te excito (lo provoca) ¡anda hazme tuya!

H. ¡No! y no insistas, no estamos preparados, no quiero que echemos a perder nuestras vidas por un simple deseo, un impulso, eres alguien muy especial para mí, por el momento mejor no, hasta luego (sale).

K. (Enojada) ¡Infeliz, poco hombre, puto!

ELLA: ¿Que tienes mi amor?

EL: Me siento estúpido.

ELLA: ¿Porqué?

EL: No creo haberte satisfecho.

ELLA: No seas tonto, te amo tal y como eres o crees que estoy actuando para que te sientas bien, o que repito lo que veo en las películas...

EL: Pero mi deber como hombre...

ELLA: Lo que pasa es que eres un machín

EL: ¡No es cierto!

ELLA: Si, y creo que no me amas, nada mas vienes a reafirmar tu virilidad como buen macho mexicano, en lugar de que me preguntes qué caricia me gusta, te avientas como desesperado, lleva las cosas tranquilamente, aprendamos a conocernos, hacer el amor debe ser placentero, no crearnos conflictos a lo tarugo, quitémonos la máscara.

(En la habitación se encuentran un joven y su novia vistiéndose)

JOVEN: Ahora que se más sobre sexualidad, recuerdo cuando tenía nueve años, mi novia y yo nos besábamos mucho. Un día me enteré que cuando la mujer empezaba a reglar, fácilmente podía tener hijos, quedé tan impresionado que tuve miedo de

que mi novia fuera a embarazarse, que fuera a tener un hijo mío, producto de la frecuencia con que nos besábamos. ¿Cómo evitaría tal desgracia? nuestros padres nos matarían y me tendría que casar con ella, tan joven, como en las telenovelas, ¿de qué viviríamos? ¿en dónde viviríamos? (sonríe) tales eran mis temores, hasta que se me ocurrió una gran idea, le pedí a mi novia que me dijera el día exacto en que apareciera su primera menstruación, para dejarnos de ver y evitar una desgracia, nos veríamos una o dos veces a la semana, pero esos días nos comeríamos a besos. Lo que hace la ignorancia ¿no?

NOVIA: (Aparte) Después de un acto de amor silencioso, viene el silencio amoroso.

JOVEN: Para ser la primera vez no estuvo tan mal, creo que juntos, estamos descubriendo una etapa de la vida muy placentera y dando paso a la sensibilidad cotidiana.

NOVIA: Si, vamos a llegar a una compenetración tal, que sabremos qué es lo que nos gusta aún sin decirlo.

JOVEN: Para esto necesitamos conocernos más, debemos ser sinceros, platicar, platicar mucho, nos daremos confianza.

NOVIA: Hablando de confianza, me dio pena desnudarme y saber que me estabas mirando.

JOVEN: A mí también, sin embargo me gustó ver tu cuerpo, tu mirada, el deseo y amor con que te expresabas en cada uno de tus movimientos. Estoy enamorado, me gusta tu cuerpo, me gustas toda tú.

VOZ: Encendidos, tomados de la mano, van en busca de la barrera que los separa de la sensibilidad y la saltan.

Telón.

Conclusiones

Al hacer el seguimiento de esta experiencia teatral, comprobamos que el medio ambiente tuvo gran importancia en la composición y desenlace de este taller. Iniciamos con pantomima y más tarde incrementamos la comunicación al utilizar la voz. La tecnología moderna nos ofrece el acceso a formas nuevas de comunicación, pero en este taller de teatro, estos adelantos estaban muy lejos de ser alcanzados, el paso del silencio a la palabra era sencillo y esencial y facilitaba uno de los objetivos, el trabajo colectivo, mostrando el interés de un grupo que quería, a través del teatro, dar a conocer a otro grupo más grande (de espectadores), la problemática del "ceceachero de oriente": vivo aquí, estos son mis problemas, esta es mi gente, así hablo, así me visto, así siento... El objetivo principal era el ser, comunicar, sentir, manifestar y el medio, el teatro. La obra de teatro, el producto, resultaba ser microcósmica.

En el salón de clases, se hablaba, entre otros, de Barba, Rogers, Feyerabend, pues su opiniones (teatrales, psicoanalíticas y científico-filosóficas) a propósito de la gente del pueblo, la que camina por las calles, la marginada, tenía mucho más cosas que decirnos, en apoyo a la confianza y solidez de nuestro trabajo teatral, que una clase de dicción sin fundamento. Es necesario insistir que en este taller de teatro no se formaban actores o dramaturgos, sino jóvenes dignos y participativos. Se trataba de hablar claramente, lo mejor que se pudiera, con un buen volúmen para dejarse oír, porque oír es importante, de esta manera con la lengua española se dejaba caer cada una de las

vocales y consonantes, onomatopeyas y demás gritos y voces de una manera placentera, por supuesto, también se movía el cuerpo, porque el cuerpo humano es prodigioso y no hay porqué esconderlo.

El entrenamiento teatral era muy concreto, basado en una selección de teórico-prácticos en ese campo, que se interpretaban con la clara intención de buscar los caminos menos intrincados para lograr el hecho teatral y así continuar con el entusiasmo de estos estudiantes, ofreciéndoles pasos firmes en su crecimiento y seguridad.

No se contó con la participación de un dramaturgo, tal vez porque su presencia hubiera capitalizado el trabajo de los demás. Estos dirían: ya para que escribo, él se expresa mejor que yo, yo no lo se hacer. Hubiera sido otra forma interesante de abordar el quehacer teatral estudiantil. El dramaturgo vería a la juventud desde su óptica, aquí, ella es la que habla, la que pide que la familia y la enseñanza cambien.

Por medio de un método que conjuntó al teatro con el psicoanálisis, con duración anual y aproximadamente cien horas de trabajo, —aunque este es un decir, no se puede medir el tiempo dedicado al placer de enseñar teatro—, llegamos a las siguientes conclusiones:

Se lograron cambios de actitudes o comportamiento y habilidades, hay que recordar, que la mayoría de los alumnos permanecía en el taller tres o cuatro años, lo que evidenciaba esta transformación.

Cambios de comportamiento: desinhibición, mayor movilidad psicosocial, mejoramiento de sus relaciones interpersonales, en particular la relación hombre-mujer, modificación de prejuicios y estereotipos de los hombres hacia las mujeres y viceversa, mayor capacidad para trabajar en grupo, incremento de su acervo cultural, mayor atención a la salud mental y física (corporal y emocional), incremento del espíritu creativo y crítico, control de los temores o miedos para la escritura, lectura, actuación, participación.

Resultados:

Ocho obras de creación colectiva, educativas (informativas y formativas), de las que sólo transcribo dos no por preferirlas, sino por cuestiones de espacio y con el fin de que el lector observe en ellas la estructura teatral que siguieron atendiendo principalmente a un orden temático (el complejo de Edipo y la sexualidad) y la importancia del lenguaje en ese contexto.

Su escenificación. Montajes escuetos en lo que se refiere a escenografía y vestuario, pero ricos en el trazo escénico y la fuerza interpretativa de los actores. Grupos de discusión abierta con el público, teatro-debate (retroalimentación público-actor). Quizá motivados por nuestro trabajo, hay egresados que se dedican actualmente, al aprendizaje académico y profesional del teatro, otros escriben y se han aplicado a organizar teatro (como una función social) entre sus comunidades, o se emplea en cuestiones literarias, o en diversos ámbitos del arte, danza y música. Se les enseñó a amar el arte.

Otro resultado es este mismo trabajo que me da la posibilidad de recibirme, haciendo un aporte a los métodos de enseñanza aprendizaje en general y en particular al teatro estudiantil. Aporte a la investigación de los grupos, aporte a la interdisciplina, psicoanálisis-teatro; contribución para que el teatro estudiantil sea revalorado.

Producto teatral:

Contribución a la dramaturgia mexicana en temas de interés, para jóvenes y adolescentes.

La satisfacción del público (se río, se divirtió, lloró, reaccionó, pensó).

El nivel de actuación fue bueno, valió incluso algunos premios. Inclusión de técnicas psicoanalíticas y grupales para el desarrollo del teatro, así como aspectos teatrales, para el enriquecimiento de las técnicas psicoanalíticas.

Este modelo, de alguna manera, rompe con los esquemas tradicionales de la enseñanza del teatro estudiantil en México y esto es importante, pues nuestra intención no fue preparar a los jóvenes con una formación académica, para hacer de ellos, actores profesionales.

Con este método se cuestionan varios mitos: el arte como patrimonio y capacidad de unos cuantos, la creatividad como característica de unos pocos iluminados, demostramos que a través de un método y disciplina, todas las personas tienen potencialidades artísticas.

Bibliografía General

- Arana, Federico. *La música dizque folclórica*, México, Ed. Posada, 1976.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1986, Colección escenología.
- Beal M., George; Bohlen M. Joe y Raudabaugh Neil J. *Conducción y acción dinámica del grupo*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1964.
- Beckett, Samuel. *Comédie et actes divers*, Francia, Les Editions de Minuit, 1972.
- Bleger, José. *Temas de psicología*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1981.
- Bleger, José. *Temas de psicología* (Entrevista y grupos), Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Universidad de Buenos Aires, 1964.
- Braunstein, Néstor A. *Psicología: Ideología y Ciencia*, México, Editorial Siglo XXI, 1987.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península, 1986.
- Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*, Francia, Editions Gallimard, 1963.
- Dort, Bernard. *Lectura de Brecht*, Barcelona, Ensayo Seix Barral, 1973.
- Dutton, P.E. *Calder's circus*, New York, Whitney Museum of American Art, 1972.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

- Eines, Jorge. *La formación del actor*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1988.
- Fast, Julius. *El lenguaje del cuerpo*, Barcelona, Editorial Kairós, 1986.
- Feyerabend, Paul K. *Diálogo sobre el método*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, Colección Teorema.
- Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Fuentes Molinar, Olac. *Antología. Crítica a la escuela. El Reformismo radical en Estados Unidos*, México, Ediciones el Caballito (SEP), 1985.
- Gagnon, John. *Sexualidad y cultura*, México, Editorial Pax, 1980.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*, México, Ed. Diógenes, 1974.
- Gomezjara, Francisco. *El pandillerismo en el estallido urbano*, México, Fontamara, 1987.
- Hall, Edward. *Más allá de la cultura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, Colección Punto y Línea.
- Handke, Peter. *Kaspar and other plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- Kourilsky, Françoise. *Le bread and puppet théâtre*, Suisse, La Cité Editeur, 1971.
- Laplanche, Jean y Pontalis Jean Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1974.
- Leveton, Eva. *Cómo dirigir psicodrama*, México, Editorial Pax, 1986.

Moreno, J.L. *Psicoterapia de grupo y psicodrama*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Most, Stephen. *Hispanic self-discovery goes on stage*, *San Francisco Chronicle*, San Francisco, California, 1981.

Palencia Gómez, Javier. *Porqué y para qué del bachillerato, el concepto de cultura básica y la experiencia del C.C.H.*, México, Deslinde (CESU), UNAM, 1982.

Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*, México, Editorial Arbol (UNAM), 1988.

Solana, Rafael. *Revista Siempre*, México, Número 1627, 1984.

Wiebel, Martin. *Diez tesis sobre el teatro universitario*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1969.