

13  
291-



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA RISA, MONTAJE DE UNA  
TRAGICOMEDIA INFANTIL

T E S I S A

QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN  
LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO  
PRESENTA:

CARLOS ROBERTO LOPEZ CORONA



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

ENERO DE 1997



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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 esta 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.

## **AGRADECIMIENTOS:**

*A mi madre, por enseñarme lo que es un artista*

*A Oscar, mi padre, por el apoyo*

*A Oscar, mi hermano, por el cariño*

*A los "bochinchés", los que fueron, los que son y los que serán*

*A Ana, por la pasión*

*A Javier, por lo que me enseñó*

*A Haydé y Mariano, por el amor*

*A todo el grupo que trabajó en el montaje, por la fe*

*A Leo Herrera, por su paciencia*

*A Cristina, por la esperanza*

*A Joaquín, Jorge y Carla, por ser parte de la historia*

*A Germán, Héctor, Alberto, Esteban y Toli, mis maestros*

*A la UNAM, por el orgullo de ser puma*

*A mí, por la necesidad*

## ÍNDICE

Prólogo	2
Capítulo I. La Risa	4
Capítulo II. "Bochinche"	13
Capítulo III. Propuesta de Montaje	21
Bitácora.	39
Texto de la Obra	54
Fotografías	77
Bibliografía	83

## PRÓLOGO

El título de la presente tesina le fue dado antes de decidir el nombre definitivo de la obra: "La Risa Extraviada".

Sin embargo me parece que es muy atinado el título "La Risa, montaje de una tragicomedia infantil" para este trabajo, ya que resume los tres aspectos principales que se abordarán.

En primer lugar se hará una breve reflexión sobre la risa; cómo surge, qué función tiene en la sociedad y como conseguirla con un fin estético.

En segundo lugar el proceso de montaje de una obra de teatro infantil; las técnicas usadas, el camino para interesar al niño en una historia, la complejidad que pueda tener y la responsabilidad que un trabajo para niños exige en el creador.

Pero lo que creo que es la base de este trabajo se resume en el género de la obra misma: tragicomedia.

Como género dramático una tragicomedia nos narra una historia donde los protagonistas quieren conseguir una meta, se enfrentan con diversos obstáculos y el camino esta rodeado de elementos cómicos, dramáticos y místicos.

Esto es exactamente lo que un grupo de teatro forjado en la Universidad Nacional Autónoma de México enfrentará para lograr estrenar una obra.

El grupo "Bochinche" surgió como un grupo de alumnos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro que se juntaron para montar una obra dirigida a los niños por las ganas de hacerlo. El tiempo ha pasado y el grupo sigue trabajando. Cada montaje nuevo es una tragicomedia, con cosas para reírse, otras para llorar y con mucha mística.

Por eso me pareció interesante resumir en el presente trabajo la mucha o poca experiencia que el grupo ha conseguido en seis años de trabajo, esperando que en algo sirva como referencia para los estudiantes de teatro que desean juntarse a montar una obra por las ganas de hacerlo.

Hablaremos de los problemas para guiar a un grupo, para seducir al material humano, de la búsqueda de un lenguaje propio, de los prejuicios que hay que vencer contra el teatro infantil, de las relaciones públicas para conseguir producción y de otras cosas que van desde actores lesionados, hasta pleitos con técnicos de luces. Todos elementos de nuestra cotidianidad profesional y para los que la escuela muchas veces no nos prepara.

La reflexión más importante de la tesina será que lo único que importa es llegar al final de nuestra tragicomedia, ese momento en donde ya no importa nada más que el ritual que está a punto de producirse, el momento de desearnos "mucho mierda" y escuchar la tercera llamada, el momento de sentir que nos brinca el corazón ante la expectativa de la reacción del monstruo de las mil cabezas, el momento de estrenar, al fin, una obra de teatro.

# CAPÍTULO I

## LA RISA

De pocos temas se ha hablado tanto y se ha esclarecido tan poco como de la risa, así que trataremos de centrar esta parte de nuestro estudio en las definiciones que nos aporten la información necesaria para una comprensión estética de la risa.

DARWIN señala que en los niños pequeños surge como una manifestación de placer y que esta misma reacción se observa en los monos y los idiotas, en los adultos existen diferentes causas de risa que pueden ser motivadas al tratar de ocultar otras emociones tales como ira, vergüenza o timidez.

Habría que diferenciar la sonrisa de la risa. Si es muy probable que la sonrisa surja como una comunicación para señalar que nos encontramos satisfechos. Los bebés imitan la sonrisa de los adultos que los rodean como un mero movimiento de los músculos faciales, pero pronto descubren que este gesto provoca placer en el observador. Así como el llanto se convierte en la señal para indicar necesidad, la sonrisa se convierte en el lenguaje de la satisfacción.

En nuestro trabajo nos interesará el estudio de la risa en lo que Darwin llama ocultar sentimientos. Para nuestro interés diremos que, más que ocultarlos, la risa los libera, de otra manera que es socialmente más aceptada.

La teoría de BERGSON aporta información importante, sobre todo porque reflexiona sobre la risa provocada por el efecto cómico y que, para un estudio estético, es la que más nos interesa.

Lo primero que señala es que no hay nada risible fuera de lo humano. Si la naturaleza se torna risible es porque encontramos en ella elementos humanos, por ejemplo un pato vestido de

marinero, que habla y es neurótico. Este autor señala que la risa se produce ante el rompimiento inesperado de las normas humanas, provocado por la rigidez y la falta de adaptación a dicho rompimiento.

Por ejemplo, en un desfile de modas una modelo cae de la pasarela. Provoca risa a los que lo observamos debido a que en nuestro esquema mental no esperamos que la modelo se caiga, además sufre la caída por la rigidez de un caminar no natural.

Del movimiento el autor dice que toda acción que se torna mecánica nos produce risa, siempre y cuando sea involuntaria, por ejemplo un tic nervioso.

Para Bergson, una falla de carácter que se repite incontrolablemente, y que es negada por su autor, sufre el mismo efecto cómico de mecanización. Las Preciosas Ridículas no saben que están siendo burladas por un criado y su frivolidad las hace caer en el ridículo una y otra vez, y cada una piensa que la tonta es la otra.

Existe una diferencia entre el que hace reír y del que nos reímos. Lo gracioso siempre es involuntario. Si descubriéramos que la modelo del ejemplo anterior se cayó de la plataforma intencionalmente, para caer en los brazos de alguien, ya no sería chistoso. El que nos hace reír solamente evidencia la rigidez en una situación externa. Si la modelo cae en los brazos de un hombre con su esposa, y éste no se lo esperaba, nos reiremos del hombre gracias a la modelo.

Por eso hacerse el "chistoso" nunca es gracioso. El arte de un actor cómico es manejar ambos plomos. El sabe que nos hace reír, pero el personaje jamás debe saberlo, pues en ese momento parecerá que se burla de sí mismo y dejará de provocar risa.

Al ser tal vez el primer tratado filosófico serio sobre la risa, la teoría de Bergson resulta indispensable en nuestro estudio, sin embargo, creo que el autor cae en la rigidez que él mismo critica. El autor menciona varios ejemplos de efecto cómico en los que trata de ajustarlos a su teoría de la rigidez y la mecanización. Existen más causas del efecto cómico y trataremos de analizarlas más adelante.



SULLY basa su teoría en la socialización de la risa. En primer lugar como un mecanismo de aceptación, mediante el cual un grupo comparte los motivos que provocan la risa; en segundo lugar sirve para cuidar la salud del grupo, al no permitir la entrada del elemento que produce risa y, por último, es un correctivo al señalar las situaciones que no deben repetirse. De esta manera corrige al individuo víctima de la burla y al que la observa. Pero sobre todo Sully menciona que la risa cumple la función de provocar diversión ante lo risible y que lo risible es señalado por el grupo, tomando un carácter permanente y una dimensión universal, como puede ser lo considerado como indecente, la rareza, la ruptura de las reglas, las desgracias menores, entre otros aspectos relativos al comportamiento colectivo.

Esto es lo que hace tan difícil el estudio del efecto cómico, pues al estar estrechamente relacionado con el comportamiento social, evoluciona al mismo tiempo que la sociedad donde ocurre. Para un extranjero es más fácil encontrar qué hace llorar a un pueblo, que descubrir qué lo hace reír.

La postura social y su función correctiva parecen acercarse más a la naturaleza de nuestro estudio, así como la diversión ante lo risible. Ahora tendremos que ser más claros en cuanto a qué es risible en la actualidad; que es risible para un niño y que lo es para un adulto.

FREUD hace un análisis desde distintos puntos de vista, tal vez el que más nos interesa es el de mecanismo de defensa ante situaciones que nuestro consciente no puede resolver o que detonan algo en nuestro subconsciente. La foto de un bebé vestido de gángster nos da risa, pues maneja conceptos irreconciliables en nuestro esquema consciente, necesitando la liberación por medio de la risa. Por otro lado, el pueblo de México se ríe de la muerte porque subconscientemente le tiene mucho miedo.

Freud define la función del chiste como un desahogo de la energía psíquica ante situaciones de ira, tristeza o de represión. Ésta es la función mas importante e inmediata de la risa. Si no se hubieran hecho chistes acerca del temblor de la ciudad de México en 1985, no se podría vivir con la impotencia de algo terrible que fue inevitable.

Una vez señalados los aspectos relevantes en la literatura de los autores arriba mencionados, podemos destacar los siguientes puntos en los que coinciden dichas teorías:

- 1) su función de comunicación y aceptación del grupo (risa social)
- 2) su función correctiva y socializadora (risa crítica)
- 3) su función como válvula de escape ante otras emociones o agresiones al subconsciente (risa liberadora)

**RISA SOCIAL:** la función gregaria de la risa está íntimamente vinculada con la función gregaria del teatro. Por medio de la comedia, la sociedad se divierte riéndose de sí misma, pues está protegida por el anonimato que da la condición de espectador, lo cual le permite reírse de sí mismo y sentir una gran liberación, pues está del lado del que se ríe y no del que se están riendo, aunque sea de sí mismo; ésta es la misma reacción que ocurre cuando uno se cae y antes de que los demás rían uno mismo se empieza a reír, para protegerse, y así pasar a ser del lado "reídor", pues es cierto que no existe mejor defensa que el autoescarnio.

**RISA CRÍTICA:** Este punto ha sido muy discutido, pues si la risa libera y en esta liberación está su satisfacción ¿qué es lo que queda de aprendizaje tras el fenómeno de reír? Tomando en cuenta que la risa nos señala conductas reprobadas por la sociedad, el que observa una conducta no apropiada evitará el repetirla para no ser víctima de el escarnio social. Pero

muchas veces la correctividad de la risa está en la misma risa, pues las conductas señaladas como erróneas no merecen mayor castigo que la burla. Así pues, cuando un chofer de colectivo en México es grosero con nosotros no nos queda más que reír, pues la risa nos sirve como administrador de justicia.

**RISA LIBERADORA:** Hemos hablado mucho de la risa que administra la sociedad pero ¿qué pasa cuando es toda la sociedad de la que se debe uno reír, o todo un sistema político del que nos reñmos por impotencia?. La mayoría de los psicólogos señalan la risa como el escape de energía psíquica ante la liberación de una tensión. Los ejemplos más claros serían la risa ante las cosquillas, la risa de los niños ante temas que sus padres mencionan como impropios (escatología, sexo, faltas religiosas), la risa de los chistes en los velorios o la risa ante una desgracia que nos ocurrió en el pasado. De esto podemos sacar en conclusión que la risa es una rebeldía ante lo que nos presiona, ante lo que quisiéramos evitar pero, si volvemos locos o morimos no nos convence, no nos queda más que reír.

Así pues, como dijo Mark Twain: "el principio de la risa no es la alegría sino la tristeza"<sup>1</sup>.

A continuación analizaremos algunas teorías dramáticas sobre la comedia y el humor.

Popularmente y desde sus inicios el teatro se ha dividido de dos formas: el que nos hace reír y el que nos hace llorar.

Ahora bien, ¿cuál es el teatro que nos hace reír?. Desde sus inicios la comedia, o el teatro que hace reír, ha sido menospreciado y ya Aristóteles se queja de conocer poco de sus orígenes por ser considerado un género menor. Pero si el principio de la tragedia es un sacrificio, el de la comedia es el juego .

<sup>1</sup> cf. Twain, M., citado por Luján N. El Humorismo, p. 17

Siempre ha existido la necesidad de burlarnos o satirizar la vida. Tal vez un hombre primitivo imitaba el caminar de un animal para producir la risa del resto del grupo, el grupo va creciendo y por lo tanto crecen los blancos de la sátira. Pero esta burla puede quedar en una simple parodia que es el juego por el juego mismo, la real burla critica cosas que aparentemente funcionan pero que se sabe deben ser corregidas. La burla no da cuartel ni tiene piedad con su víctima.

La Bruyere dice sobre la burla: "ataca al hombre en su último refugio, que consiste en la opinión que éste tiene de sí mismo, busca ridiculizarlo ante sus propios ojos..."<sup>2</sup>

Existe otro problema, este señalar lo que no funciona, ¿en qué momento deja de ser risible para ser atemorizante?. La diferencia entre lo que nos da terror y lo que nos da risa es muy pequeña. Esta diferencia consiste tan sólo en que en la risa aún tenemos la esperanza de que se corrija el caos. Un hombre que cae por una cáscara de plátano y se rompe una pierna puede ser cómico pues su pierna sanará; si se rompe el cuello al caer y muere no da risa pues ya no existe esperanza.

La lucha del humorista es la del que critica todo lo que no debe ser, con la esperanza de que se haga algo al respecto; en el momento que no tengamos de qué reír, habrá muerto la esperanza y ya no será necesario el trabajo del artista.

No hay que confundir humorismo con optimismo. El optimista esta ciego a los problemas, de hecho los niega y el humorista es todo lo contrario, debe estar perfectamente consciente de los problemas para poderlos criticar con conocimiento de causa.

La burla puede ser profunda o no. La parodia sólo roza a su víctima, quedándose con los aspectos externos y critica por puro motivo lúdico. Un ejemplo de esto sería burlarse del aspecto

<sup>2</sup> cf. Patric.p. Diccionario de teatro. p 348

físico de un gobernante corrupto. No se está criticando lo que realmente debería cambiar, que es su corrupción, solo se hace una burla estéril.

La sátira crítica lo visible y lo profundo, va a lo que aparentemente funciona y lo desenmascara y no se conforma con el juego, pues busca exorcizar su dolor exponiendo las causas.

"... en la comedia la cosa está clara; porque una vez compuesta la intriga según verosimilitud, los poetas ponen a los personajes los nombres que primero les vienen...En la tragedia suelen conservarse los nombres históricos.Y la causa de ello es porque solamente lo posible es creíble; que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible."<sup>3</sup>

En esta aseveración Aristóteles parece decirnos que la comedia siempre habla del hombre común y de situaciones que son posibles porque ocurren. La tragedia nos advierte de un problema que ocurrirá si no corregimos los errores, o de un problema que ocurrió y que corre riesgo de repetirse; esta distancia del problema lo vuelve apocalíptico, profetizador e implacable. La comedia nos habla de un problema que está ocurriendo ahora mismo. En la tragedia el orden debe regresar mediante la destrucción del que lo desordenó. En la comedia el caos no es corregido pues sólo existe un Edipo, pero existen muchos "Tartufos", "avros" o "mentirosos" y la comedia nos advierte sobre ellos.

Para criticar un problema no podemos estar dentro de él, pues eso nos vuelve parciales. La comedia nos exige una distancia que no puede tomar partido ni por uno mismo, y sólo toma partido por la vida. La comedia es analítica, filosófica, razonada; es decir, intelectual.

---

<sup>3</sup> cf. Aristóteles, El Arte Poética, p.37

Se dice que la vida es una comedia para el que piensa y un drama para el que siente. Así pues la comedia es una manera inteligente de entender nuestro presente y puede ser tan profunda y dolorosa como uno lo desea.

Erick Bentley cuando habla sobre la comedia comienza con la frase "yo sólo estaba bromeando"<sup>4</sup>, esto parece encerrar la esencia del humor. Las bromas nos permiten decir las cosas más terribles sobre algo o sobre alguien y siempre tenemos la excusa de decir"- ¿pero por qué te enojas, si sólo es una broma?-.". No en balde Humberto Eco en "El nombre de la rosa", dice que si la gente tomara en serio el motivo de la risa, descubriría lo terrible de estas causas. Bentley plantea que la comedia es aún más desesperanzadora que la tragedia pues nos parece decir que la vida ni siquiera es digna de tomarse en cuenta, por lo tanto la vida es una catástrofe, pero no por eso la comedia dejará de decir lo que piensa.

Bentley dice: "El arte de la comedia, entonces, es un arte desengañador, que ayuda a emanciparnos de errores, que desenmascara, un arte, si se quiere, de desenredo, de desatadura", (...) "la comedia es un arte ideado no para condenar el mal, sino para ridiculizar una falta de conocimiento de sí mismo".<sup>5</sup>

De esto entendemos que la comedia surge como una necesidad de decir lo que no se nos permite decir, pero también de mostrarles a los demás sus errores y de que quieran escucharnos.

Ramón Fernández nos dice sobre Molière: "Nos enseña el arte, terriblemente difícil de vernos a nosotros mismos, a pesar de nosotros".<sup>6</sup>

Lope, Molière, Oscar Wilde surgen como comediógrafos en sociedades terriblemente castrantes y logran, en medio de un verso, pomposidad o ironía, reflejar muchos de los vicios de

<sup>4</sup> cf. Bentley, E. *La Vida del Drama*, p. 273

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 285

<sup>6</sup> cf. Fernández, R. *Molière*, citado por Bentley, E. *La Vida del Drama*, p. 285

su tiempo y no hablan de un Rey de Tebas o un príncipe en Dinamarca, hablan del individuo que está en el palco de enfrente viendo la representación.

"El sentido de lo cómico trata de lidiar con la diaria, pesada, constante, ineludible dificultad de ser. Pues si la vida cotidiana tiene una corriente secundaria y profunda de lo trágico, la corriente principal es la que suministra material para la comedia"<sup>7</sup>

Bentley dice acerca de la película EL GRAN DICTADOR de Chaplin: "Ella misma consiste en un adaptarse a las cosas, es un modo de convivir con Hitler. Su humor es el de los hombres pequeños que durante milenios se han burlado de los grandes haciéndoles muecas, y han expresado así, y agotado su ímpetu revolucionario. La expresión "sonríe y aguanta" lo dice todo. Es el hecho de sonreír lo que nos permite aguantar."<sup>8</sup>

Muchas veces lo cómico nos parece cómico por que no nos queda otro remedio, la comedia se convierte en un grito desesperado que desea que todos vemos las cosas como son, aunque no seamos capaces de entenderlas y mucho menos de corregirlas, pero si no nos queda el reírnos, entonces ¿qué nos queda?

---

<sup>7</sup> cf Bentley E., op. cit. p. 278

<sup>8</sup> Ibid. p. 213

## CAPITULO II

### "BOCHINCHE"

#### EL INICIO

Hace 6 años un grupo de alumnos de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, deciden no esperar a ser llamados por algún famoso director para hacer teatro y forman el grupo "Bochinche".

Como este grupo surgen muchos en todas las escuelas de teatro y andan por ahí destrozando obras, pues echando a perder se aprende; pero en realidad son pocos los que duran más allá del tiempo de la carrera. Sin embargo es un proceso natural y un valioso complemento en el aprendizaje poner en práctica lo estudiado en el colegio. Así que se entra al grupo de muy buena gana y todos entregan su tiempo y su fe, y se sueña con ser un grupo de resonancia nacional, aunque todavía está muy lejos de serlo.

Así surge el grupo "Bochinche". En sus inicios sólo tenía dos premisas: hacer teatro infantil y montar obras de autores mexicanos.

Sus primeros montajes son LOS GATOS VALEROSOS y ENTRE TODOS SÍ SE PUEDE, de Ignacio Betancourt y Tere Valenzuela, respectivamente, y ambas obras dirigidas por Víctor Báez.

Mi experiencia en ellas es como actor y es la época más romántica del grupo. La producción sale de la bolsa de nuestros padres y la ropa vieja, las funciones son en casas de cultura, ferias de pueblo o fiestas de amigos; las reuniones para ensayar, hacer producción o hablar



del futuro del grupo se rodean de una mística de amistad, bohemia y elogios mutuos; se habla de tener una camioneta para el grupo, una casa para ensayar y de que nunca nos vamos a separar, pero sobre todo uno tiene mucho tiempo y amor para dedicarle al grupo.

La siguiente obra que se monta es FAUNA ROCK de Leonor Azcárate, dirigida por Maru García. Un año después el grupo sigue junto y empieza a surgir la duda de que tal vez lo que se dijo pudiera convertirse en realidad, así que esta obra se escoge con más cuidado y se plantean más premisas: aunque nuestras ganancias son pocas se decide que siempre existirá un sueldo más para el fondo del grupo, se decide invertir en el primer patrimonio del grupo: una grabadora. Se decide también buscar mejores foros, mayor retribución económica y concursar en festivales de teatro infantil. El resultado de la obra es de mucha más calidad que las anteriores, nuestros maestros y amigos nos felicitan por el crecimiento del grupo. Se obtiene un tercer lugar en el festival Virginia Fábregas e incluso salimos en algunos periódicos. Esto nos alienta y se decide dar funciones en donde se pueda mostrar el trabajo. Todo sigue siendo armonía en el interior del grupo pero no durará mucho.

### VACAS GORDAS

Fauna Rock funciona, se devela una placa de 50 funciones y se decide continuar con la obra pero mejorando la producción. Sin embargo se presentan riñas internas, provocadas por cualquier cosa: algunos actores creen estar más aptos para dirigir que el director, envidias entre las actrices, relaciones de pareja que rompen, etc. Esto exige una postura más fuerte del entonces coordinador del grupo, pero no la tiene; su carácter es bueno para soñar, pero no para tomar decisiones. El trabajo más pesado de dirigir un grupo no es el que se te ocurran buenas ideas o que hables "bonito" para convencer a la gente, porque esa es la parte divertida; lo realmente pesado de dirigir es tomar decisiones: correr a un actor sin importar tu relación personal, decidir dónde y cuándo dar función para que sea conveniente para el grupo, etc.

Mucho se ha hablado de que el teatro no es una democracia. Es cierto: el teatro es una dictadura derrocable, pero el dictador debe ganarse la confianza y tener el carácter. Así que ante la primer crisis nuestro primer coordinador no funcionó y tuvo que ser reemplazado. Hubo quien estuvo de acuerdo y hubo quien no, así que mucha gente salió del grupo pero entró otra, y lo más importante: la obra Fauna Rock sobrevivió otras 50 funciones más.

Tras esta reestructuración se decide que la compañía es de repertorio, así que se remontan las otras dos obras y se dan funciones para que Bochinche sea un negocio, pero esto nunca sucede. Se cree que el trabajo de vender una función teniendo la obra puesta es lo más sencillo, pero no: el trabajo de vendedor no es más fácil ni más difícil que el de actuar o dirigir, simplemente es otro trabajo, y ninguno de nosotros estaba capacitado para hacerlo. No obstante se dan funciones de las tres obras aquí y allá con relativa calma y todos parecen estar conformes con nuestra nueva coordinadora, menos carifosa pero mucho más práctica.

El siguiente paso es una obra nueva, mucho más ambiciosa, en un teatro más grande, con mayor difusión y tal vez algún actor invitado que asegure la taquilla.

Se presentan varios proyectos, entre ellos LA MARAVILLOSA HISTORIA DEL CHIQUITO PINGÜICA de Sabina Berman, dirigida por mí. Esta es la obra que se escoge y se empieza a ensayar. Hasta ese momento en el grupo siempre el director artístico y el coordinador habían sido la misma persona, pero en este proyecto no. Yo sólo dirijo la obra y la coordinadora se encarga de buscar apoyos. Evidentemente esto funciona y la obra es elegida en la Primer Convocatoria de Teatro del IMSS en la categoría A. Comienza la bonanza: gran teatro, gran producción, cincuenta funciones aseguradas con nómina; por fin aquellos sueños se vuelven realidad. Pero no todos están felices, la coordinadora del grupo trabaja duro por Pingüica, pero en el trabajo de oficina, su vena artística se encuentra algo frustrada y decide renunciar.

El grupo no puede seguir sin coordinador, por lo que hay que elegir a uno nuevo. Así que se vota y soy escogido, regresando a nuestra tradicional situación: el director, el coordinador y el productor ejecutivo son la misma persona.

Este cambio de cabeza no provoca mayor trastorno, ya que el grupo sigue con las vacas gordas. La obra es muy bien recibida por el público, es seleccionada por la APT como una de las tres mejores obras infantiles de 1992, se muda de teatro consiguiendo un productor privado y llega a las 100 representaciones.

Esta obra fue un paso muy grande del grupo, donde intervino el trabajo duro, la fe y la suerte, pero después de este paso teníamos que dar otro más grande, y tal vez el grupo no estaba listo para darlo.

#### **EL CAMBIO**

Otro miembro del grupo llegó con una propuesta personal: MARINERO QUE SE FUE A LA MAR, de Renato Gómez, dirigida por Leonardo Herrera; el resultado fue muy bueno: una obra sencilla de sólo dos actores y una vez más el trabajo conjunto de un director y un coordinador habían logrado sacar el trabajo con rapidez y efectividad.

La organización del grupo parece estar funcionando, sin embargo hay una parte del grupo que no está trabajando, así que se propone una obra nueva: MUNDO NOCTURNO de Tere Valenzuela que será dirigida por otro miembro del grupo. Los problemas empiezan cuando el director llega tarde a los ensayos y demuestra poca claridad en su propuesta. Pero la bomba explota cuando hay un reclamo del director hacia la manera en cómo estoy manejando a "Bochinche", argumentando que soy más colérico que la coordinadora anterior y que eso me quita objetividad en mi trabajo, llegando a pedir que sea despedido del grupo. A estas alturas la confianza del resto del grupo hacia ese miembro se ha perdido por completo y todos piden que se

vaya. La obra se ha quedado sin director y decido pedirle a una de las actrices que asuma la dirección ya que ella había demostrado interés en dirigir.

Pero para dirigir hace falta más que buena voluntad. El resultado final del montaje está muy por debajo del nivel de calidad que el grupo había alcanzado. El grupo ya tenía un compromiso con la UNAM para presentar la obra en uno de sus espacios y con un pequeño financiamiento, pero no podíamos presentar la obra como estaba. Los actores me piden que intervenga como director artístico, propongo los cambios a la directora y ella decide que es mejor renunciar pues lo que propongo es casi un remontaje. Una obra parada y dos directores que renuncian me hace detenerme a pensar en qué está pasando, qué es lo que no funciona, tal vez el sueño de escuela ya se había acabado y era hora de guardar a Bochincho en las anécdotas, o tal vez era cierto que el que debía renunciar era yo, o tal vez el grupo nos estaba rebasando y exigía un cambio de actitud. No estoy seguro si hice lo correcto, pero escogí la tercera opción.

Hasta este momento yo había estado manejando el grupo con los estatutos planteados por la coordinadora anterior, pero actores, realizadores y yo mismo habíamos evolucionado; necesitaba replantear mi postura hacia el grupo.

A pesar de los problemas, "Marinero que se fue a la mar" sigue dando funciones; ¿Por qué esta obra funciona?. Me di cuenta que funcionaba porque era un proyecto personal, con una propuesta clara, pero sobre todo, había surgido obedeciendo a una necesidad creadora y no a una necesidad de trabajar por trabajar. Muchos grupos de teatro infantil producen obras como en maquila. Es raro encontrar un montaje infantil de autor, en general se responde a las necesidades de las escuelas, a los temas de moda (ecología por ejemplo) o a lo que "los niños necesitan". Por eso es que el teatro infantil en México es tan perecedero.

"Bochincho" no se había planteado qué quería decir, qué rumbo iba a tomar, montábamos obras para obtener una placa más, para demostrar que seguíamos haciendo teatro. Había que encontrarle una razón más profunda al grupo o mejor abortarlo.

Lo primero era sacar adelante "Mundo Nocturno", pues había que cumplir con el compromiso con la UNAM. Me resultaba difícil pues era un texto que yo no había escogido y que ni siquiera me gustaba, pero decidí adaptarlo para hablar de un gusto muy personal: la época de oro del cine mexicano. Transformo a los personajes en arquetipos como Pedro Infante, Tin Tán, rumberas, etc., le agrego boleros, danzones y frases como: "ni hablar, trais puñal" o "¡Torito!!". El resultado funcionó.

El grupo parecía empezar a tener un estilo propio, los actores manejaban un lenguaje común y los montajes empezaban a tener características similares; se empezaba a vislumbrar una propuesta estética, pero había que seguir experimentando.

## IDENTIDAD

El grupo empezó a sentir la necesidad de hacer algo no infantil, así que pensamos en experimentar con una obra para adultos, pero que tuviera el sello del grupo. Esto ayudaría a definir nuestro estilo, pues al llevar el humor y el estilo de actuación a un lenguaje para adultos, se sometería a la prueba de ser realmente un humor esencial y capaz de hacer reír a cualquiera y no sólo el pastelazo hueco que, lamentablemente, el niño se ha mal acostumbrado a aceptar.

Se decidió escribir un texto a partir de improvisaciones, inspirado por el capítulo de TEATRO TOSCO del libro "EL ESPACIO VACIO" de Peter Brook. Tomando la idea de un teatro popular, grotesco, lleno de malabares y acrobacia se montó la obra de teatro callejero: LA NARIZ POSTIZA, dirigida por mí.

El resultado fue una obra con elementos populares tales como: luchadores, la Virgen de Guadalupe o un payaso de semáforo; que jugaba con valores como la fe, la justicia, el amor o el arte.

La obra se presentó en plazas de la ciudad de México: la Alameda, Coyoacán, Tlatelolco, Santo Domingo y en jardines de C.U.

Es tal vez en LA NARIZ POSTIZA, en donde se define el perfil del grupo y el estilo de sus actores, pero en esta nueva obra: LA RISA EXTRAVIADA, es la primera vez que se experimenta con una real conciencia de lo que BOCHINCHE quiere proponer, aunque esto no significa que el grupo ya esté definido y realizado. Por el contrario, el haber aguantado el paso del tiempo y el encontrar su identidad sólo significa que el grupo, ahora sí, puede empezar a crear.

### PROPUESTA ESTÉTICA

El grupo no cree mucho en el teatro lleno de tecnicismos, más bien se inclina por un teatro de actores; pero actores con un dominio de sus signos proxémicos, kinésicos, lingüísticos y sensoriales.

Todo parece indicar que estamos entrando a una época donde se revalora el dominio de la técnica; así el circo, la improvisación y la comedia del arte están recuperando vigencia.

Autores como Keith Johnstone o Peter Brook hablan de la necesidad de un teatro más directo, sin pedantería conformada por el vacío y la falta de vida en el escenario. En este fin de milenio en donde nada parece tener sentido y parece haberse perdido el rumbo, debemos hablar de valores universales y debemos hacerlo sin tentarnos el corazón. Por eso en la actualidad se recurre tanto a los autores clásicos, pues para lograr la universalidad se necesita tocar valores universales. Así mismo existe un constante recurrir a la farsa, pues es el género teatral que permite hablar de valores en su manera más esencial.

Pero ¿cómo lograr esta osadía sin caer en el absurdo, la inconsciencia o la falta de propuesta? Pues como lo hizo la comedia del arte: con un perfecto dominio de la técnica.

El recurrir al uso de elementos populares ha sido otra constante en el trabajo del grupo. No tratamos de hacer un teatro populachero, sino pensando en que, si el teatro es un reflejo de la vida, debemos tomar los elementos culturales de nuestro entorno y buscarles su lugar en el lenguaje teatral.

En este país el creador no debe circunscribir su trabajo a una élite. La responsabilidad social es cada vez mayor. Así pues, el grupo BOCHINCHE no busca entretener al público, busca divertirlo.

En el entretenimiento no se tiene ningún compromiso hacia lo que se observa, pues sólo busca distraer nuestra atención en lo que ocurre algo que esperamos (por ejemplo: escuchar música en lo que llega el doctor o ver televisión en lo que llega la muerte.) La diversión nos provoca un estado ritual donde nada es más importante que eso, consiguiendo con nuestra atención la vulnerabilidad suficiente para que entre en juego la imaginación, logrando un ejercicio de las emociones que sacude nuestro espíritu.

Para llegar a este estado ritual lo primero que se necesita es obtener la confianza del espectador, y eso lo lograremos haciendo un teatro directo, que toque fibras elementales en el espectador, que apele a su imaginación, sin impostaciones, que no busque explicar la conducta o la cultura nacional: que la refleje. Pero sobre todo el grupo busca hacer un teatro que sea sincero consigo mismo.

La crisis teatral en el mundo no es un reflejo de que éste se encuentre en agonía y mucho menos en extinción. La necesidad de rito es imprescindible en toda sociedad. Tenemos que probar nuevas formas y perder el miedo al optar por un teatro más natural. El no ser honestos con nuestro trabajo y con el público sólo puede llevarnos a la simpleza y a la inconsistencia. Bajándonos de nuestro pedestal de "artistas" y siendo directos tendremos una respuesta igualmente directa y honesta de nuestro auditorio.

### CAPITULO III PROPUESTA DE MONTAJE

En el montaje que corresponde a la presente tesis se abordaron una serie de técnicas que iremos revisando, así mismo trataremos de explicar los principios estéticos que se siguieron y el análisis de la obra.

#### TEATRO INFANTIL

"Que los niños disfruten de un teatro tan sencillo y bello como sencillas y bellas son sus almas" \*

El primer problema al que se enfrenta alguien que hace teatro infantil es a la pregunta: ¿existe el teatro infantil?

Empecemos revisando brevemente la historia del teatro infantil en México. A principios de siglo el teatro infantil era constituido por pequeñas obras humorísticas llenas de enredos, padres engañados por los hijos y lenguaje popular. Tras la Revolución Mexicana el nacionalismo hace presa de todo el país y el teatro infantil no es la excepción. En las escuelas los maestros se dedican a montar obras que representan pasajes de la historia nacional o que resultan el

---

\* cf. Sortes Pierres, G. *La Actividad Teatral Escolar*, p. 56



patriotismo. Otro tema muy socorrido en esta época nacionalista es el del amor a la madre y todos los sacrificios que ésta realiza en pro de sus hijos.

Sin embargo este teatro consiste en obras hechas en y para las escuelas, las más de las veces escritas por los maestros y con poca seriedad profesional.

Es hasta 1940 cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes decide producir obras de teatro infantil con autores, directores y actores profesionales. El 7 de marzo de 1942 se estrena la primer producción de teatro escolar del INBA: PINOCHO EN EL PAÍS DE LOS CUENTOS.

A partir de entonces los espectáculos infantiles que se producen profesionalmente abandonan los temas nacionalistas y se hacen obras que sólo buscan despertar el gusto estético del niño y el gusto de la obra por la obra misma.

Sin embargo a partir de 1945 la política en México cambiará y se volverá una nación en vías de industrialización, donde todo lo que se haga debe ser útil. Así que el teatro infantil profesional que desee apoyos institucionales deberá servir en algo a la educación. Por lo que las obras de teatro infantil están plagadas de mensajes ecologistas, de higiene personal y de buena conducta.

Este tener que sujetarse a una didáctica elemental frena el desarrollo estético del teatro infantil e impide que gente seria en el ámbito teatral busque experimentar dentro el terreno del teatro infantil; catalogándolo de entretenimiento y subgénero teatral.

El teatro infantil no es un subgénero ni un entretenimiento frívolo, es un estilo.

Según Pavis la estilización es: "...representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características sin detalles excesivos, o incluso en función de una interpretación personal."<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Pavis, op.cit., p.197

El teatro infantil puede tocar cualquier tema y casi cualquier género teatral. Su diferencia reside en que hay una simplificación del lenguaje y el tema se aborda de una manera directa. Esto no quiere decir que el teatro infantil sea simplista e intrascendente; por el contrario, debe de estar dirigido a tocar fibras esenciales, decir las cosas como son: simplificar no significa la cáscara de la manzana, significa llegar al corazón de la misma.

Muchos pedagogos mencionan el error de realizar propuestas teatrales llenas de recursos técnicos, que lo único que consiguen es alejar al niño ya que lo deslumbran dejándolo inhibido para realizar un trabajo propio de imaginación.

Existe mucho teatro infantil que pretende enseñarle al niño normas de conducta: no tirar basura, cepillarse los dientes, etc. Esto es lo que el niño recibe constantemente en su escuela y en su casa, y con mayor efectividad que en un escenario.

El arte escénico no busca crear seres civilizados, busca crear seres humanizados. Y el teatro infantil no debe ser la excepción.

En primer lugar el teatro debe despertar el gusto estético y la sensibilidad de un niño. Un niño debe de ser capaz de sentarse durante una hora a entender una historia, a interesarse por ella y disfrutar los elementos que la componen como puede ser la música, el vestuario, el propio texto y el juego de imágenes, entre otros. No hay necesidad de falsos trucos para estar atrayendo su atención, como establecer una interacción con el niño pidiéndole que aplauda o preguntándole "¿por dónde se fue el lobo?"

También el teatro infantil surge como una opción. Existen cosas que no se pueden cambiar ni negar, como es la influencia de la televisión, los juegos de video y la comercialización de la cultura infantil. Es por eso que se necesita ofrecer cultura que no esté basada en el juguete de moda o en el refrito de una película de Disney.

Ya el hecho de ofrecerle al niño algo diferente a prender la televisión es un trabajo importante, aunque no salgan del teatro sabiendo abrocharse los zapatos o conociendo las capitales de la República Mexicana.

"... muchos maestros piensan que uno de los méritos del teatro es poder enseñar matemáticas, geografía, etc. En absoluto se puede entender así el hecho de que el teatro "sirva" al niño, le servirá fundamentalmente si le divierte, primero, si le ofrece, motiva, sugiere posibilidades, caminos, ideas, y en dos palabras, recursos creativos".<sup>11</sup>

Y por último, si el teatro toca fibras elementales del niño, por lógica debe tocar las del adulto. La única diferencia entre un niño y un adulto es que el adulto maneja más información y el niño no tiene aún claros sus patrones de comportamiento. Pero los valores esenciales deben ser los mismos. Si una obra de teatro infantil no divierte tanto a un niño como a un adulto quiere decir que algo no está funcionando. Es por eso que los realizadores no pueden estar pensando en que la obra es para niños, pues esto los limita en su discurso por un prejuicio. El realizador debe buscar sus fibras esenciales, liberarse de ataduras educativas y de juicios morales.

Alguien dijo alguna vez que un niño no es un adulto incompleto, sino que un adulto es un niño atrofiado. Debemos ejercitar nuestra capacidad de ser obvios, de realizar juicios inmediatos y sin censura y nuestra capacidad de asombro. Sin pretender jugar a que somos niños otra vez.

Es un trabajo mucho más profundo. Se necesita transformar nuestra visión de la vida, se trata de redescubrir todo y volver a darle un valor. Tal vez encontrando que las cosas son diferentes, y que lo que creíamos tan importante no lo es, y que cosas que no considerábamos esenciales lo son. Sólo con este compromiso se puede pretender lograr hacer de un trabajo infantil algo personal como creador y no algo acartonado y sin vida.

<sup>11</sup> c.f. Herana, C. y Patiño, E. *Teatro y Escuela*, p.34

Como respuesta a la pregunta de si existe el teatro infantil, podríamos decir que más que teatro infantil, existe el teatro esencial.

Esta disertación no es suficiente para realizar un trabajo infantil; existen una serie de problemas a los que uno se enfrenta.

Por ejemplo el problema de atención en un niño, la velocidad con que vive el niño moderno, pero sobretodo que la simplificación en los temas y el lenguaje no implique una simplificación en la técnica.

Conscientes de estos problemas, en este montaje se utilizaron una serie de técnicas que a continuación analizaremos.

## TÉCNICAS USADAS EN EL MONTAJE

### CLOWN

Los orígenes se remontan a la Grecia antigua, donde existían personajes deformes que imitaban el mugir de una vaca o el ladrido de un perro, para provocar la risa en las fiestas helénicas. Roma los adopta y cobran mucha fama presentando sketches llenos de doble sentido en los intermedios de las representaciones teatrales.

Estos personajes aparentemente desaparecen con la caída del imperio romano, y es hasta el siglo VI donde aparecen bufones en las plazas públicas de Francia.

Durante la Época Medieval toda corte europea contaba con un buen grupo de bufones llenos de deformaciones físicas y con la capacidad de improvisar romances y bromas para la diversión en fiestas y celebraciones.

En el siglo XVII la costumbre del bufón callejero se empieza a complejizar; los personajes empiezan a adquirir personalidades propias, la forma del movimiento y del habla se sistematiza y

los sketches se vuelven pequeñas historias. Este es un movimiento que surge en Italia pero adquiere mucha fama en toda Europa, y sorprende tanto la capacidad de los intérpretes por improvisar, tocar instrumentos, hacer acrobacias y malabares, que no dudan en llamarlo: Comedia del Arte.

Con el paso de los años los personajes de la "Comedia dell'Arte" se transformaron para permanecer de una u otra forma en las artes escénicas. Así Polichinela se transforma en el Punch inglés o en el Don Cristóbal de García Lorca.

Muchos personajes de Molière, como Arpagón y Mascarilla, están inspirados en personajes de la Comedia dell'Arte, como El Dottore o Arlequino.

Pero existe otro personaje de la Comedia del Arte que tal vez es el padre de los payasos modernos: Pierrot.

En el siglo XVIII empieza a declinar la Comedia del Arte y esto coincide con la aparición del circo moderno. Pierrot se transforma en un personaje más jocoso pero eterno enamorado de la luna, soñador y juguetón; aunque conserva su atuendo y su cara blanca, por lo que a este payaso se le deja de llamar Pierrot para adoptar el nombre obvio de Payaso Carablanca.

La labor de estos payasos es la de parodiar los números que aparecen en el circo. Cuando el alambriista termina su número sale el payaso y camina, aparentemente de manera torpe, por la cuerda floja. Esto ayuda a hacer tiempo en lo que el siguiente número está listo.

Para poder parodiar todas las técnicas utilizadas en el circo, los payasos deben dominar cada una de ellas, por lo que se les considera como los artistas más completos y son altamente respetados.

Los payasos van ganando popularidad y empiezan a realizar sus propios actos y surge la necesidad de darle al Carablanca una contraparte.

Así que en el siglo pasado surge otro estilo de payaso: El Augusto.

Este es desaliñado, tonto, borrachín y siempre tiene nariz roja.

La pareja de Augusto y Carablanca es un éxito: Carablanca engaña a Augusto haciéndolo quedar siempre en ridículo o Augusto trata de ayudar a Carablanca pero su torpeza sólo logra meterlo en un lío mayor.

No resulta difícil descubrir que este es el mismo principio de la pareja del Gordo y el Flaco.

Tomando el atuendo del Augusto pero la malicia y astucia del Carablanca, a principios de siglo surge un tercer payaso: El trampa o el Payaso Vagabundo.

Este payaso llega incluso a formar tríos con un Carablanca y un Augusto, como los famosos hermanos Fratellini.

El clown no sólo es un atuendo o una personalidad. Exige toda una técnica basada en calidad y síntesis del movimiento, pausas, complicidad con el público e incluso una forma diferente de valorar los estímulos.

La imagen del clown como tal se ha distorsionado hasta convertirse en un animador de fiestas infantiles o un delicado y afeminado mimo.

Sin embargo su técnica continúa vigente y en grandes cómicos podemos observar su clara influencia.

Buster Keaton, Groucho Marx, Oliver Hardy e incluso Cantinflas pueden ser catalogados como Carablanca; Chaplin, Stan Laurel y Harpo Marx son perfectos Augustos y en cuanto a los Trampas podemos mencionar a W.C. Fields, Chico Marx o al empírico Tin Tán.

Se necesita revalorar el poderío escénico de esta técnica para poder darle el lugar que merece en las disciplinas escénicas modernas.

## APLICACIÓN EN EL MONTAJE

Lo primero que se hizo fue empapar a los actores de esta técnica, se habló del tema, se vieron videos del trabajo de clowns famosos y se tuvieron algunas sesiones de trabajo sobre el tema.

El clown maneja un tipo de actuación abierta, la calidad del movimiento trata de dar lo más posible el frente al público. Esto les causaba al principio un problema a los actores al "cerrarse" al hablar con otro personaje. Tuvo que ser muy insistente en llamar su atención cada vez que se olvidaban de abrir su cuerpo hacia el público. Es necesario acostumbrar al actor a este movimiento para que surja de manera natural y no se vuelva acartonado.

Una vez estilizado el movimiento se entra a la construcción formal del personaje. El clown exige que cada personaje tenga una característica física muy clara: una voz especial, gordura, cojera, un movimiento repetitivo de las manos, en fin, algo que lo distinga y sea su carta de presentación. Para este trabajo se requiere que el actor primero haya entendido la función de su personaje en la historia, que desarrolle primero su personaje sin pensar en características físicas, que la obra esté trazada para que pueda sentir su desarrollo en ella y entonces decidir sobre su construcción física.

De otra manera el actor decidirá imponer una característica que tal vez el personaje no acepte, obteniendo un resultado impuesto y por lo tanto falso.

La prueba de que el trabajo sale natural, será que el actor difícilmente podrá reproducir a su personaje a menos que esté en la situación de la escena y se sienta ridículo haciéndolo fuera de situación. Sin embargo dentro de la escena fluirá de una manera natural sin tener que pensar en las características físicas, las cuales se deberán volver casi como una segunda naturaleza. Tal y como lo menciona Stanislavsky en "La Creación de un Personaje."<sup>12</sup>

<sup>12</sup> c.f. Stanislavsky, C., *La Creación de un personaje*, p. 201

El trabajo de clown, tan aparentemente simple, requiere de una fe y sentido de la verdad tan profundo como en cualquier otro tipo de actuación. El actor no puede estar pensando en que se está haciendo el "chistoso". Es lo mismo que pasa en el teatro del Siglo de Oro, se habla en verso y se respeta una cadencia, pero al actuar no se puede estar pensando en eso o la ejecución sonará a concurso de oratoria de la escuela primaria.

Con el único personaje que no trabajé esta construcción formal del personaje fue con EL HOMBRE. Con él se buscó un movimiento y una voz más natural, tratando de lograr un contraste con los demás personajes para dar la idea de que es un hombre común en un país que le es extraño.

#### LENGUAJE MANUAL

La compañía "Seña y Verbo" que dirige Alberto Lomnitz es la primera compañía de teatro con actores sordomudos en Latinoamérica. Sin embargo, en otros países tales como Estados Unidos, Inglaterra o Australia cuentan con compañías establecidas desde hace muchos años.

En agosto de 1994 fui invitado a dirigir una obra con esta compañía.

Posteriormente tomé cursos con maestros especializados en teatro no verbal.

Pero la experiencia más enriquecedora fue trabajar con los actores sordos como director y compañero actor, aprender el lenguaje manual y descubrir su teatralidad.

El lenguaje manual o de señas no es universal, cada país tiene el suyo y no tiene que ver con su lenguaje oral. En México se tiene como base el sistema francés, ya que fue en épocas de Don Porfirio cuando se fundó San Hipólito, la primera escuela para sordos en México que utilizó el lenguaje de señas y a donde se mandaron traer maestros franceses. La escuela continúa trabajando en la actualidad y se encuentra en la calle de Reforma, muy cerca de la Alameda Central.



A pesar de la variedad de métodos todos tienen algo en común: hablar con imágenes.

Cada seña representa una cosa, una acción o un nombre, y la seña busca ilustrar alguna característica de la palabra que se dice. Por ejemplo las palabras como pensar, recordar, idea, imaginar o soñar siempre se realizan con una seña en la cabeza; por otra parte, palabras como amar, gustar, felicidad o cariño se realizan con una seña en el corazón.

El rostro es una parte fundamental en el lenguaje manual. Un maestro sordo me dijo alguna vez que equivale al tono de la voz, la seña para gustar o no gustar es la misma y depende del rostro lo que se quiera significar en cantidad y calidad.

La necesidad de transmitir ideas sin la posibilidad de oralizarlas desarrolla en los sordos una energía y una gran conciencia de las posibilidades expresivas del cuerpo y por lógica al pensar en imágenes y abstraerse del sonido les proporciona una gran capacidad de observación.

El uso de estas características en el desarrollo de una técnica para hacer teatro no verbal ha sido el trabajo de las compañías como "Seña y Verbo", donde no se hace un teatro a pesar de la sordera, se hace un teatro a partir de la sordera.

A fin de cuentas, ¿qué puede ser más teatral que un espectáculo donde las palabras, más que decirse, ocurren?

#### APLICACIÓN EN EL MONTAJE

Lo primero que se despertó fue el deseo de los demás actores por aprender el lenguaje manual, así que les pedí que convivieran con Mario, el actor sordo y que trataran de comunicarse con él como pudieran.

Para poder aprender el lenguaje manual se debe empezar por tratar de dejar de pensar en la sintaxis del español y tratar de pensar en imágenes. Todas las señas tienen alguna coherencia visual con lo que significan, si se logra encontrar dicha relación es relativamente fácil aprender.

No todos los actores mostraron la misma facilidad y el mismo interés por el lenguaje manual, pero todos lograron establecer comunicación con Mario, sobre todo la actriz que realiza el papel de Nievefaz, que es el payaso Carablanca que completa la pareja de payasos con Augusto.

El personaje de Augusto no fue concebido originalmente como un personaje que no habla, pero al trabajar con los actores sordos descubrí que su condición los ha hecho desarrollar un manejo de su energía, una grandilocuencia gestual y una ironía hacia el mundo, propia de un observador aparentemente ajeno, que les facilita el aprender la técnica del clown. Además que el payaso mudo, que mejor no habla porque no tiene nada inteligente que decir, es muy común en la tradición del clown.

Aprovechando esto decidí que Augusto fuera un personaje mudo, y que el uso de las señas sólo fuera una extravagancia de ese payaso, característica nada rara en un mundo como Humora.

## EL TEXTO

Según la maestra Luisa Josefina Hernández una tragicomedia es la obra que representa el camino de un personaje por conseguir algo y los obstáculos que tiene que sortear, al final puede cumplir su objetivo y sublimarse o no y destruirse en el intento. Suelen estar llenas de elementos mágicos y místicos.

La risa nos muestra a un hombre al que le es robada su risa por el Vampiro de las Risas, así que su Sentido del Humor lo convence de que vayan a buscarla a Humora, el país de la risa. Ahí encuentran a su gobernante, Don Poquellín, que les indica que deberán librar tres obstáculos para recuperar su risa: La Reina Urbana I y su verdugo, Los Importantes y el Desierto de las Penas. El Hombre y su Sentido del Humor logran recuperar la risa, pero muy débil, así que para revivirla, el Hombre deberá entrar al Cuarto de los Espejos, donde revivirá a su risa aprendiendo a reír de sí mismo.

El personaje principal es un hombre común y corriente de la edad que el actor representa, ya que las obras con actores adultos haciendo de niños sólo consiguen distanciar al niño espectador. La idea de utilizar niños actores nunca me ha gustado debido a que en el teatro no se puede pretender trabajar con actores sin una formación profesional. Además, no hay por que suponer que un niño no pueda participar de un conflicto que le ocurre a un adulto normal como todos los que le rodean.

La historia narra cómo este hombre se dirige a Humora a romper todas las cosas que han debilitado su sentido del humor.

Los obstáculos que deberá enfrentar son: en primer lugar, la buena educación, que considera de mal gusto el reír sonoramente, coartando nuestra libertad de expresión.

En segundo lugar, la visión mecánica del mundo actual que nos pide ser serios y no perder el tiempo en "frivolidades" como el juego y las bromas.

Y por último, la vida misma, la cual no podemos esquivar pues hay que seguir directamente por los problemas cotidianos para continuar el camino, tratando de no volvernos impermeables a los sentimientos pero al mismo tiempo tratando de no volvernos locos.

Al derrotar a estos tres obstáculos el hombre tiene que aprender otra lección: la única manera de reír con el corazón es reír de uno mismo.

La obra está plagada de violencia física y las cosas se dicen directamente, tal y como son, además de que en Humora todo es coherente pero ilógico, los personajes son grotescos, dicen lo que piensan y simplemente hacen lo que quieren hacer. Estas son características de la farsa, que no es un género puro, ya que requiere de otro género para conformar su compleja estructura dramática.

El personaje tiene una meta que cumplir: encontrar su risa. Encuentra obstáculos que vencer; al final logra vencerlos y recupera la risa, sufriendo una transformación en la búsqueda.

Por lo cual podríamos decir que esta obra es una Farsa-Tragicómica.

El ambiente del país de Humora, cuyo gobernante es Don Poquellín, se logra por medio de las entradas y salidas intempestivas de personajes excéntricos como Dientes, Augusto, Nievefaz, Cardío.

El tono de estos personajes es grandilocuente y bufó, a diferencia del hombre que se encuentra en un tono de comedia. Con esto se busca dar la sensación de observar a un personaje real en un mundo de fantasía.

#### DIRECCIÓN DE ACTORES

El grupo y yo en lo personal creemos en los montajes de teatro sustentados en la actuación. Definitivamente es el único elemento irremplazable para el hecho teatral. Por lo que un montaje con actuación destacada tiene el 70% del resultado asegurado.

Basar el teatro moderno en imágenes impresionantes, recursos tecnológicos o actuaciones acartonadas resulta poco interesante. En una época en que el cine ha desarrollado tanto su lenguaje en sólo cien años, donde una computadora puede hacer que un dinosaurio actúe, en donde la televisión puede controlar la ideología de todo un país; es lógico que el teatro deba regresar al único recurso que lo hace diferente a cualquier otra representación: todo está vivo.

Lo más importante fue reunir un grupo de actores con una preparación y experiencia similares. Resulta muy difícil conseguir un grupo de actores que exceda el número de cinco que tengan el mismo nivel de actuación, siendo muy común los montajes con actuaciones disparejas.

Lo siguiente fue buscar ciertas características en los actores convocados. Son actores con mucha imaginación y capacidad de juego.

Imaginar significa reacomodar la información que tenemos para darle un nuevo significado. En el teatro el actor tiene que reagrupar todos los elementos que el montaje le da (texto, marcaje, vestuario, etc.) para poderlos significar, por lo que la imaginación es su principal recurso.

Ahora bien, todas las imágenes que él pueda realizar no sirven de nada si no logra reproducirlas en acciones o emociones. Una buena manera de lograrlo es el juego.

Por medio del juego el actor acepta olvidar momentáneamente su realidad para aceptar una ficción. El actor debe comprender las reglas del juego y su función en él.

Es muy importante que el actor entienda la globalidad del montaje y lo que desde su personaje es coherente para narrar la historia. Esto es lo que Stanislavsky llama *perspectiva en la creación del personaje*<sup>13</sup>.

El director es el responsable de ir marcando las reglas del juego y cuidarlas. Un maestro me dijo alguna vez que un director más que poner cosas en un montaje debe quitar. El director concibe un mundo y tiene la responsabilidad de hacérselo entender a los actores y a los realizadores, después todos juegan y experimentan dentro de ese mundo y el director no aceptará todo lo que salga de su concepción.

Sin embargo el director conoce su mundo pero no sabe hasta donde puede llegar y constantemente se ve sorprendido por las propuestas de los actores, que tal vez él no había imaginado pero que son coherentes con el mundo que desea crear.

Otra característica que busco en los actores es la autocrítica y la disciplina. Se suele confundir disciplina con sufrimiento y autocrítica con preocupación. El actor que sufre suele tensarse y pujar sin conseguir ningún resultado. Algunos directores propician este sufrimiento queriendo que el actor se conflictúe y baje sus defensas; ejercer la máxima de "la letra con sangre entra".

---

<sup>13</sup> Ibid, p. 217

Si el actor es inteligente y tiene la suficiente confianza en sí mismo podrá bajar sus defensas y enfrentarse a sus miedos sabiendo que todo es teatro, ficción: juego.

Además el actor con disciplina y amor propio buscará rebasar sus propias limitaciones.

No debemos confundir este amor propio con un actor más preocupado por su lucimiento personal y la exhibición de sus posibilidades histriónicas; este no es un verdadero actor y su trabajo es más el de una estrella o un animador de T.V.

Hablamos de un actor responsable, que entiende que por encima de él está la obra de teatro; que comprende la ideología del montaje y aporta su creatividad para trasmitirla.

Este actor es mas que un intérprete. El actor debe sentirse desde que pisa el escenario, como menciona Diderot; debe tener un tempo-ritmo definido en su actuación, como pide Stanislavski; debe ser capaz de conducir al espectador al rito teatral, como anhela Grotowsky; y debe librarse de falsos recursos, como exige Peter Brook.<sup>14</sup>

"Actor, no existe un director auténtico capaz de situar su arte por encima del trabajo creativo del actor, el actor es en el teatro el elemento principal; y el arte de la puesta en escena la composición de las interpretaciones o la alternativa de la luz y de la música están al servicio únicamente de los actores notables, de alta calidad."<sup>15</sup>

Con esta aseveración de Meyerhold reafirmamos lo antes expuesto: el trabajo del director teatral debe enfocarse en los actores; y eso no es todo, como esta cita lo menciona, el director necesita cuidar todos los elementos como son: la música, el vestuario, la luz, entre otros, para ponerlos al servicio del actor.

<sup>14</sup> c.f. Diderot, D. La paradoja del Comediante, Stanislavsky, La Creación del Personaje, Grotowski, J. Hacia un Teatro Pobre; Brook, P., El Espacio Vacío.

<sup>15</sup> c.f. Meyerhold, El Actor Sobre la Escena, p. 47

Esto no quiere decir que deba resaltar al actor con pomposidades; a lo que se refiere es a agregar elementos que apoyen la historia que el actor cuenta. Como Stanislavsky asevera, el actor no puede perder la perspectiva de la obra por cuidar la perspectiva de su personaje, deberá buscar la armonía de su interpretación con todo lo demás. Para esto el director deberá cuidar la armonía general.

El director va conjuntando los elementos para crear la partitura de su obra, como si se tratara de componer música; cada instrumento entra donde debe, cada escena es armoniosa con la que le sigue y con la que le precede, no puede existir nada que sobre en la partitura para poder construir una melodía.

"El director inexperienced se traiciona frecuentemente por la poca atención que presta a la claridad de exposición. Ahora, si la exposición no es totalmente límpida, el espectador no adivinará nada del desarrollo de la obra y empezará a adivinar el sentido en el momento en que debiera estar enteramente absorto por la acción."<sup>14</sup>

## LA MÚSICA

Muchas veces se considera a la música un apoyo para la obra; pero yo creo que es mucho más que eso; es parte del lenguaje que nos ayuda a contar la obra y su buen uso dramático puede ser fundamental en el montaje.

Una escena puede ser chistosa o melancólica con sólo cambiar la música que se escucha de fondo; un lugar como el desierto de las penas puede imaginarse gracias al carácter de la música que lo enmarca.

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 135

Por otro lado tenemos las canciones, que no son sólo adornos de una obra. Deben ser utilizadas como un lenguaje diferente que cambia la jerarquía de lo que se dice.

Los personajes que cantan y el momento en que lo hacen apoyan la evolución del conflicto: el Sentido del Humor le dice al Hombre que le robaron su risa; Don Poquelín explica la importancia de reír; La Reina y los Importantes se presentan como obstáculos; y por último se canta la tesis de la obra.

Personajes incidentales o de coro, como los payasos, Dientes o incluso Cardio no cantan, pues su función no es parte del conflicto principal.

Las canciones también le dan a lo que se dice en la letra un sello de verdad. Por ejemplo: en la primera escena sería inverosímil que el sentido del humor convenciera tan rápido a un personaje como el Hombre de que le robaron su risa y que deben ir a Humora; la canción es la convención teatral que vuelve a lo que se dice digno de tomarse en cuenta y con la suficiente fuerza para convencer al hombre de ir a Humora.

Otro aspecto interesante para mencionar fue el trabajo conjunto con el músico. Es muy raro encontrar a un realizador que trabaje de forma paralela al montaje y que constantemente asista a los ensayos para empaparse del carácter de la obra.

La costumbre es que el director le explica al realizador lo que quiere, éste se lo trae y al director nunca le gusta.

La explicación del director no es suficiente para que el mejor músico, escenógrafo y vestuarista realicen un trabajo comprometido artísticamente con el montaje. El compromiso debe ser más profundo, por lo que el director debe fomentar la propuesta y el interés en sus realizadores siendo claro en lo que quiere pero dando libertad de creación.

El director debe tomar a la música, la luz o el vestuario no como apoyos o adornos, sino como parte de su lenguaje dramático, de su discurso; que pasen a ser un personaje más, con presencia, evolución y carácter propios.



## TÍTERES, VESTUARIO, UTILERÍA Y ATREZZO

La obra se realiza sin escenografía y usando cámara negra. Por lo que el vestuario es vistoso y colorido para apoyar el tono festivo de la obra, que junto con la utilería y el atrezzo conserva la coherencia de la estética de la obra: todas las figuras son muy definidas, los trazos fuertes y grandes.

Esta síntesis es propia de la farsa-infantil, donde todo es grandilocuente, pues todo ocurre tan rápido que no tenemos tiempo que perder en los detalles; cada cosa cumple su función.

Los títeres son un elemento teatral poco valorado en nuestro país pero el efecto que producen es muy interesante. Todo actor, por convincente que sea, sabemos que al terminar la función dejará de ser el personaje para volverse una persona común y corriente; el títere siempre será el personaje que representa, sin traicionar nuestra ficción. Esto lo hace un fetiche que nos impide tratarlo como una cosa, nos embruja, ya no nos suelta y al manipularlo es en realidad él el que utiliza nuestro cuerpo para revivir.

En el público ocurre una sensación parecida. El títere despierta una confianza que rompe la resistencia contra la ficción. El sentido lúdico está implícito, ya que en su forma más pura el títere es un juguete con el que juegan a contarnos una historia. Esto despierta nuestros instintos más primarios, siendo más fácil entrar a la convención teatral.

## BITÁCORA

### PRIMERA SEMANA

Pareciera que el trabajo de un actor inicia con las funciones, pero en realidad son los ensayos lo que nos pide mayor compromiso y disciplina y sin embargo en nuestro tercer mundo rara vez se pagan los ensayos y si se trata de un grupo independiente peor aún. Por lo tanto al iniciar un proceso de trabajo para reunir y asegurar la presencia del equipo de trabajo solo se puede apelar al profesionalismo y a la seducción como director. El primer problema al que nos enfrentamos fue a la coordinación de horarios pues pedir exclusividad en esta época es imposible pues todo mundo necesita estar en más de un trabajo para vivir.

A fin de cuentas se logró calendarizar el trabajo y se inició con un par de sesiones para fomentar el trabajo en grupo. Ejercicios de confianza en los compañeros y de juego, que abran la comunicación del actor frente a sus colegas y el director.

Me parece interesante la relación de Mario, el actor sordo, con el resto del grupo. Mario es un actor de la compañía "Seña y Verbo", donde los oyentes son minoría, en este caso es al revés por lo que será una experiencia muy interesante para Mario. Por su parte, en el resto del grupo de actores existe un deseo de comunicarse con él pero aún no se ha dado la confianza de intentarlo sin el lenguaje manual y me piden les enseñe las señas apropiadas. Por mi parte deseo que aprendan las señas directamente de Mario para que hagan un mayor esfuerzo por comunicarse con él. Por el contrario Mario parece menos pudoroso en tratar de hacerse entender con ellos.

Las siguientes sesiones de la semana las usamos para realizar lecturas de comprensión de la obra tratando de unificar criterios ante el discurso de la obra. Algo que he intentado (espero que

con éxito) es separar al dramaturgo del director y así criticar la obra como director sin querer proteger mi texto como dramaturgo y asumiendo que no tengo desarrollado el oficio de escritor y que es un texto limitado pero que puede significar un buen punto de partida para un montaje.

## SEGUNDA SEMANA

Se inició el montaje y ya ocurrió la primera deserción. Una de las actrices con la que he trabajado durante tres años decidió que no quiere estar en este montaje. Sus razones no son muy claras, dice no tener el suficiente corazón para estar en el montaje, así como querer revisar su carrera de actriz, por lo cual decide alejarse un poco. Tal vez lo mejor haya sido eso pues todo el grupo de trabajo ya la sentía un poco apartada del mismo. Invito a una actriz que nunca he dirigido, pero que somos amigos hace muchos años, espero que el cambio en la relación (de amistad a profesional) sea posible.

El montaje de las escenas fluye sin mayor problema, salvo que en el tercer ensayo de esta semana se inició con un calentamiento por parte del encargado del movimiento escénico. Los actores terminan algo excitados. Cuando quiero iniciar el ensayo me es imposible luchar con la dispersión de los actores y me veo obligado e interrumpir el ensayo para escucharlos. Deduzco que más que el método del encargado del movimiento escénico es toda su postura ante el teatro lo que difiere de la mía y así mismo de la postura del grupo de actores del que me rodeo. Su postura es la de la necesidad de un actor que rompa sus limitaciones a partir de llevarlo a un estado de tensión que lo haga estallar y así bajar sus barreras. Lo peligroso de este método es que si no logras romper sus barreras pasará como con los antibióticos y el virus: las barreras se fortalecerán. Yo creo en el actor que rompe sus barreras a partir de darle otras opciones, así se soltará de lo que tiene seguro, confiará y bajará la guardia. Al actor se le debe incitar a explorar sus posibilidades por medio de una autocrítica fundamentada en el amor propio que lo lleve a desear mejorar. En esto existe el peligro de que el actor se conforme con ser mejor que su entorno

escénico, que en ocasiones puede ser muy limitado, y no mejor que él mismo pues es fácil engañarnos y creer que somos mejores que el vecino. Por eso el director debe fomentar la confianza de sus actores hacia él con una postura totalmente profesional y laboral, pero debe conocer la personalidad de cada uno de ellos y no tratar a todos igual, aunque parezca que sí. No sólo el actor se adapta a su director sino que el director debe tener la habilidad de adaptarse a cada individuo del grupo con que trabaja.

Después de hablar con el encargado del movimiento escénico decidimos que él seguirá trabajando en el proyecto tratando de adaptarse y que su función será más técnica que de visión.

### TERCERA SEMANA

El montaje de las escenas sigue y me parece tener un buen punto de partida para pulir las escenas y trabajar sobre la actuación. Los actores siguen un poco perdidos en cuanto al personaje pero les digo que prefiero tener la obra negra para poder pulirla. Confluye en que en esta búsqueda los actores no se aferrarán a tablas de salvación erróneas, pues creo que todos tienen clara la obra y el objetivo final. Una pequeña dificultad es trabajar en conjunto con el actor sordo y los oyentes; son dos técnicas muy distintas y al estar más acostumbrado al oyente me preocupa descuidar las posibilidades que la técnica del actor sordo le pueden dar a la obra. En sus escenas debemos ser más rigurosos en desechar los primeros resultados para poder agotar las posibilidades del lenguaje manual. En improvisaciones que hemos hecho me he dado cuenta de que los actores confían en que oralizar una idea es suficiente para transmitirla. "¡me estoy encogiendo!"- Esto empobrece el lenguaje escénico y limita la herramienta más poderosa del actor: su cuerpo. Como ya hemos dicho, lo maravilloso del lenguaje manual es que no busca ilustrar o explotar las posibilidades de movimiento como en la pantomima, el lenguaje manual busca transmitir una idea, establecer una comunicación real sin la voz. ¿Qué puede ser más teatral que esto, donde las palabras, más que decirse, ocurren?

#### CUARTA SEMANA

Surgió otro problema: una de las actrices y coprotagonica, se lastimó una pierna en otra obra. Es un hecho que los actores no pueden tener exclusividad de trabajo, pues la situación no lo permite, así que todos trabajan en muchas cosas más y a la falta de horarios se suma la posibilidad de contratiempos como accidentes, giras o funciones extras. Creo que otro problema es la falta de presión de tener una fecha segura de estreno, pues aunque los actores tienen el compromiso profesional con el montaje, no le dan prioridad por no trabajar contra fecha. La actriz tardará diez días en recuperarse. Los aprovecharemos en tratar de concretar un lugar y fecha de estreno, y en iniciar la producción (vestuario, utilería, atrezzo) así mismo el músico irá trabajando las canciones con algunos de ellos. El reiniciar los ensayos con algunas cosas de producción creo que les dará confianza a los actores de que las cosas funcionan. He empezado pidiendo apoyo a las instituciones y creo que el grupo tiene el respaldo de calidad así como la experiencia que le da la autoridad del reconocimiento y la confianza oficial por medio de un apoyo aunque nuevamente me encuentro con los prejuicios hacia los jóvenes y hacia el teatro infantil. Sin embargo tengo fe.

Por otro lado hubo una gran solidaridad hacia la actriz lastimada por parte del grupo y sentí la unión del equipo de trabajo que fortalece mi confianza en el proyecto a pesar de los contratiempos. Necesito concretar fecha y lugar de estreno.

#### QUINTA Y SEXTA SEMANA

Esperando que la actriz se repusiera decidí suspender ensayos y dedicarme a la producción. Compré el material para el vestuario, la utilería y el atrezzo. Debo aceptar que me apasiona comprar producción en el centro de la Ciudad de México. Existe el placer de ir a pasear por las calles menos turísticas del centro así como el placer de ir imaginando el resultado final de

la producción al comprar la materia prima, como si se fuera armando un rompecabezas para terminar agotado en una cantina tomando una merecida cerveza bien helada.

Las ideas de vestuario y accesorios han ido cambiando en relación a las necesidades que han surgido en el montaje pues no se puede ceñir al actor a una idea preestablecida que puede llegar a no ser funcional. Así pues, hemos transformado los diseños originales, sacrificándolos a favor de la expresión de un actor o la comodidad del mismo para la ejecución de la escena. He decidido no usar escenografía, así que la iluminación y el sonido tendrán un papel muy importante, así como el uso de los elementos de utilería y atrezzo. Ante el trabajo con cámara negra pienso darle gran colorido y variedad al vestuario el que no por ser funcional dejará de ser vistoso, pero sobre todo que apoye la personalidad del personaje y el efecto que debe crear al ser visto.

Ejemplo:

Para el personaje de don Poquelín había pensado en una túnica al estilo griego clásico, con zapatos de payaso y peluca Luis XV, pero tengo un actor que mide 1.90 m. y pesa 104 kg.; así que si el personaje es el rey do Humora pensé que bien podría ser un bufón, que con las medidas del actor le dará un carácter muy diferente al del bufón clásico, en lugar de ser pequeño y contrachecho será enorme y majestuoso pero sin perder lo grotesco del bufón, convirtiéndose en una enorme mojiganga.

Dentro de la obra existen otros elementos como títeres y máscaras que tendremos que trabajar para un buen uso de ellos.

El trabajo más agotador y el menos divertido es el de la producción ejecutiva, y lamentablemente en México casi siempre es absorbido por el director, cuando el director debería dedicarse exclusivamente a su labor: dirigir.

Después de esta pequeña reflexión-queja, asumí mi rol de productor ejecutivo y me lancé a la calle en busca de un lugar para estrenar. Se llega con toda la fe puesta en el proyecto a hablar

con funcionarios, productores independientes, parientes ricos, etc. El problema es que antes que tú ya pasaron 300 directores con la misma fe, a defender sus proyectos.

Un problema grave en la crisis teatral de México es que existe mucha oferta y poca demanda; así que no podemos montarnos en nuestro pedestal de "artista" y conformarnos con decir -es que no me entienden-, podemos tener un discurso inteligente y no ceder al pragmatismo y aun así provocar la necesidad de la gente a recibir una experiencia teatral. Pero como dice Peter Brook: primero debemos quitarnos las máscaras, ser directos, ser toscos. Un montaje de Shakespeare debe ser muy divertido, irreverente y juguetón y no deja de ser Shakespereano. Lo que Moliere quería con sus obras, además de incomodar conciencias, era hacer reír. Necesitamos recuperar la barroca simpleza del pícaro de Siglo de Oro, la frivolidad profunda de Wilde o la relevancia cotidiana de O'Neill.

#### SÉPTIMA SEMANA

La actriz tardará mucho más en recuperarse, así que ambos decidimos que no podemos esperar: muy a mi pesar debe ser reemplazada. En lugar de llamar a un actor nuevo decido dividir su papel entre los actores que están. La adaptación a seis actores no parece afectar el desarrollo de la obra salvo cambios de vestuario más acelerados. Sin embargo me preocupa el ánimo general ante la salida de un elemento del equipo de trabajo.

Iniciamos los ensayos con una fecha y lugar probables para estrenar, el hecho de trabajar a contra fecha le da a los actores y a mí mismo otro ritmo de trabajo, existen menos concesiones y se avanza con más rapidez y eficacia.

El retomar las escenas después de dos semanas me ha hecho consciente de un problema muy común y muy grave del teatro: cómo se cuenta la historia. Muchas veces ocurre que como uno tiene clara la anécdota no se da cuenta que para alguien que la va a ver por primera vez no está

pasando la historia, y que lo más importante es que se entienda, pues el teatro antes que nada cuenta historias.

Así que hemos hecho ajustes, agregado textos y cambiado marcapjes para ir dándole partitura a la obra; también el coreógrafo ha empezado a trabajar con las escenas para limpiar movimientos.

La obra empieza a tener cuerpo y por primera vez vislumbro el resultado final, hasta donde es posible, pues uno de los encantos de la creación es la sorpresa del resultado.

### OCTAVA SEMANA

El lugar y la fecha de estreno se han confirmado, esto renueva el ánimo de todo el equipo de trabajo. El único problema es que el estreno se ha atrasado casi un mes. Esto me obliga a replantear el proceso de trabajo: se debe bajar el ritmo a un proceso lógico para la fecha de estreno, pero sin que el nuevo ritmo corte el proceso que ya se estaba generando, ya que es tan peligrosa tanto la falta como el exceso de ensayo pues llega un momento en que lo que el actor necesita es el enfrentamiento con el público.

Entre otras cosas decido que el coreógrafo tenga ensayos propios. Al principio funciona, aunque algunos actores tienen problemas con acatar decisiones de otra persona que no sea el director. Otro problema real son las jerarquías, todos contamos con una edad similar y a veces acatar ordenes de alguien que está en tu nivel cuesta trabajo al ego del actor. Es aquí donde entra una vez más la seducción así como la seguridad.

El director no puede mostrar en ningún momento inseguridad sobre sus decisiones ni arrepentirse de las que ya tomó. Se debe dar la idea de que uno va construyendo la obra por encima de los conflictos laborales o personales y que en cuanto el ensayo comienza se entra en un trance de creación que no puede ser frenado. Esto le da seguridad a los actores, realizadores y al director mismo.



Otro problema grave es el entrenamiento del tercer ojo; como creadores muchas veces nos casamos con una escena porque nos tardamos mucho en concebirla o porque en un principio funcionó o por que la soñamos o por muchas otras razones, pero la verdad es que no funciona. Pasó con una escena que al montarla quedó "muy chistosa", pero al verla junto con las demás escenas resultó que no funcionaba, que tenía otro tono y que debilitaba la anécdota y a los personajes, así que decidimos sacrificar adornos innecesarios a favor de la historia. La escena quedó menos "chistosa" pero mucho más teatral. La seducción de una ocurrencia es muy peligrosa, por eso no se debe perder de vista la totalidad y se debe cuestionar siempre hasta la escena más efectiva.

Al tener este alargamiento del proceso nos hemos dado la libertad de experimentar un poco más en la obra, pero es importante que sigamos avanzando o corremos el riesgo de caer en un bache.

#### NOVENA SEMANA

Algo que ya se ha mencionado con anterioridad, pero que creo necesario recalcar es un problema relacionado con las ocupaciones de los actores. ¿Hasta qué punto debe uno ser flexible con los horarios, entendiendo que si uno no ofrece un sueldo seguro es imposible pedir exclusividad, sin que esto provoque una sensación de que el compromiso con la obra es débil?

Algunas veces un actor tiene llamado de televisión o una función vendida de otra obra o incluso una gira inaplazable, por lo que deberá cancelar ensayos. Entonces el director tiene dos opciones: correrlo y dedicarse a montar monólogos, o bien aprender a sortear las carencias y no detener el trabajo con el resto del equipo.

En estos casos uno siente desesperación e impotencia ante la falta de algún miembro del equipo, se hace alguna rabieta (que los actores siempre tomarán como una falta de comprensión de

tu parte) pero inmediatamente después se debe improvisar un nuevo plan de ensayo, pues como me dijo una vez un maestro: se deben hacer fuertes a los que están, y no a los que no están.

No falta mucho para el estreno, y la producción que rodea a la obra debe empezar a concretarse. Qué maravilloso sería poder ser una compañía auspiciada por el gobierno o por alguna institución en donde el grupo de teatro sólo se dedique a hacer teatro. Pero en nuestra mexicana realidad esto es un sueño, que aparentemente se realiza al obtener una beca o una producción institucional, las cuales, tristemente, hemos aceptado que no serán recuperadas con los ingresos de taquilla.

Así que el director joven, sin tener todavía un nombre pesado que lo respalde, debe de hablar con promotores que vendan funciones, encargarle a alguien que haga un logotipo para la obra, mandar a hacer los posters, los boletos, las invitaciones, cerrar el trato con el teatro, verificar que la realización de producción se lleve a cabo sin problemas, organizar los caóticos horarios de los actores y el suyo propio, y después de todo esto debe montar una obra.

Esta ha sido una de las semana más problemáticas en relación a los horarios, y hemos tenido que ensayar algunos días en la madrugada. Lo bueno es que se han encontrado cosas interesantes en el trabajo y en las corridas que se han hecho de lo que se lleva montado los actores han empezado a jugar más y ya se ven dibujos de personaje.

El cansancio al llegar a las tres de la mañana después de un agotador ensayo y de acabar de llevar a su casa a los actores que no tienen carro, es un cansancio satisfactorio cuando el ensayo rindió, el equivalente al sentirse adolorido después de hacer mucho ejercicio pero tener la conciencia de que uno está un poco menos flácido.

Y así se prepara uno para levantarse al día siguiente a las ocho de la mañana a seguir trabajando.

## DÉCIMA SEMANA

Sólo faltan quince días para el estreno. Los nervios por el estreno crecen, existen algunas discusiones, explosiones de carácter, pero en general se trabaja con tranquilidad. El único problema que existe sigue siendo la falta de tiempo de los actores, pero a estas alturas ya no puede el director ser "comprensivo". Así que presiono mucho por la puntualidad y les he pedido renunciar a otras "chambas" para estar las siguientes dos semanas pensando sólo en la obra.

Desde luego que es importante sobrevivir, y no puedo pasar por alto que dos de los actores de la obra esperan hijos(uno de ellos gemelos) pero esta obra es también un hijo y si uno no prioriza su creación jumás evoluciona como artista; puede ser que empiece por cancelar un ensayo por una "lana" pero después son dos o más, o una obra entera o toda tu vida porque había que comer. Para hacer teatro se necesita técnica, talento y resistencia.

Necesito mandar a hacer posters, programas, boletos e invitaciones. Una de las actrices me ayudó con el diseño pero se está acabando el dinero y la impresión no es tan barata como creía. Para la realización de escenografía también contaré con la ayuda de los actores. Esto me hace sentir orgulloso: he logrado juntar un grupo de gente muy talentosa que parece estar muy entusiasmada con el proyecto y que está dispuesta a cooperar en lo que sea necesario. Pese a los temores lógicos acerca del resultado final, tengo confianza en que somos un buen grupo de trabajo.

Alguna vez Woody Allen dijo: "no tiene nada de malo trabajar con amigos, el secreto está en tener amigos talentosos".

## ONCEAVA SEMANA

A estar a dos semanas del estreno estamos muy atrasados en la producción, sobre todo en lo que corresponde al vestuario y a la música. Presiono a mis realizadores.

La obra corre bien pero incorporar los elementos como títeres, máscaras, coreografías y canciones me empieza a preocupar, así que decido ampliar los ensayos una hora más de lo marcado, esta vez sin consultar.

Hasta ahora había sido muy flexible en cuanto a los horarios pero llega un momento en que ya no se puede; se debe presionar e incluso exigir mas disposición de parte del grupo. Afortunadamente los actores están conscientes de nuestro atraso y hacen todo lo que pueden para disponer de más tiempo.

Este atraso ha sido ocasionado por la demora de los realizadores, que a su vez se ha generado por el hecho de que trabajan sin sueldo, así que le han dado prioridad a otras realizaciones para sobrevivir; sin embargo es un hecho que la obra llegará al estreno con todo lo necesario.

Esto es un logro para sentirse orgulloso. Independientemente del resultado final, lograr producir una obra con la adversidad de nuestra realidad teatral ya significa éxito.

Pero no cantemos victoria, falta la semana más difícil.

#### DOCEAVA SEMANA

Efectivamente, esta fue la semana más difícil.

Trataré de empezar a narrar:

LUNES: Se suponía que sería el primer ensayo con todos los elementos de producción, pero no es así. A una semana del estreno falta una de las canciones de la obra, la utilería está sin pintar y contamos con la mitad del vestuario. Sin embargo el ensayo es provechoso y se trabajan las partes más débiles.

**MARTES:** Nuestro segundo ensayo en el foro y yo no puedo estar. Un compromiso adquirido con mucha anticipación se me mueve de horario y se cruza con el ensayo. Estoy a punto de cancelar mi otro compromiso, pero la asistente y el coreógrafo me convencen de que ellos se harán cargo del ensayo.

Pero eso no es todo: dos de los actores tendrán que faltar. Uno de ellos lo sabía con anticipación, pero el otro me avisa un día antes que tiene llamado de televisión el martes, el viernes y el sábado, tres días. Obviamente le pido que cancele sus llamados, pero sería meterse en problemas legales, así que a una semana del estreno pienso en la posibilidad de sustituirlo por el coreógrafo, que también es actor.

Al llegar en la noche a mi casa me comunico con la asistente esperando no escuchar más malas noticias, pero Dios no existe: un partido político tuvo un evento y ocuparon el teatro, pasando por encima de nuestro horario, y que será bueno que nos acostumbremos por que se enteró de que eso pasa muy seguido en ese teatro.

La asistente y el músico tratan de convencerme de que a pesar de eso se trabajó muy bien en un salón que nos prestaron.

Es muy triste ver el poco interés que existe en los responsables de los teatros por los grupos y que un evento político, un festival de escuela por el 10 de mayo o una fuminación siempre sean más importante que una obra de teatro. Es necesario que defendamos los espacios teatrales como un recinto exclusivo de nuestra labor, y así como un sastre no puede trabajar en un quirófano, nadie debería trabajar en un teatro si no está calificado para ello.

**MIÉRCOLES:** El coreógrafo trabaja con los actores. Aunque el resultado de las coreografías me satisface, pienso que es un poco lento.

Uno de los actores tiene experiencia como bailarín, y se entromete demasiado en las indicaciones del coreógrafo, por lo que tengo que intervenir para agilizar el montaje.

Algo común en nuestro trabajo es trabajar con actores que dirigen, escriben o bailan, y hay veces en que confunden su punto crítico de actor con el de otra de sus disciplinas. Creo que no tiene nada de malo que el actor se queje de vez en cuando, de hecho el montaje ha tenido transformaciones a partir de los comentarios de los actores. Pero cuando debajo del comentario del actor hay un director oculto diciendo: "yo no lo montaría así", se pierde la objetividad.

Es una lucha de egos en la que es muy difícil no caer, pero que se debe tratar de evitar, y en ocasiones "dar el avión" para tranquilizar el tan útil pero peligroso ego del actor.

**JUEVES:** Nuestro segundo ensayo en el teatro. Primer contratiempo: el teatro tiene 17 lámparas, no tiene amplificador ni monitor.

Con ayuda del iluminador diseño una precaria luz que sólo me sirve para que los actores se vean. Siempre imaginé este montaje con una complicada iluminación, pero tendrá que ser cuando estemos en mejores condiciones.

Otro problema al que todos los teatreros nos enfrentamos es a la terrible apatía de los técnicos de teatro; una cosa es que el teatro tenga pocos recursos y otra que esté descuidado. Cada vez que pido algo el encargado del foro contesta: "hunny, eso no se va a poder" o "yo que tú no me confiaba y hacía otra cosa"; hasta que llegó el momento en que tuve que decirle que no me dejara que no se puede y que lo intentaríamos primero. Ahora el técnico no me habla y ya no cuento con él para nada, porque aparte de todo son orgullosos, cuando son los únicos que reciben un sueldo seguro.

¿Cómo tolerar a esta gente que no muestra el mínimo respeto por el teatro?

Supongo que es como la gripe: no existe cura, sólo hay que dejar que te dé, te moleste y esperar a que se quite sola.

**VIERNES:** El coreógrafo trabaja con la última coreografía. Un poco el mismo problema del miércoles, pero de cualquier manera la música estuvo lista hace dos días y el coreógrafo me la pidió hace un mes.

Todos asumimos que trabajamos contra reloj y hacemos nuestro mejor esfuerzo.

Otro problema externo a nosotros: los posters debieron estar listos desde el lunes y todavía no están, prometieron llevarlos a la casa de la asistente mañana pero yo lo dudo. Estoy cansado de la irresponsabilidad.

**SÁBADO:** Hoy agotamos todas nuestras fuerzas ya que ensayamos dieciséis horas.

Por la mañana trabajamos en el auditorio que hemos estado utilizando para ensayar. A las cuatro de la tarde cortamos para ir a comer y nos vemos a las ocho de la noche en el teatro, ya que a partir de esa hora pudimos trabajar en él.

Se pasa cada una de las escenas resolviendo los problemas técnicos, se checan las luces y se ensayan canciones y coreografías.

Hasta esta noche se tuvo el vestuario completo. A pesar del cansancio también tendremos que ensayar al día siguiente por la noche pues el espacio está libre a partir de las ocho. Algunos actores tienen cosas que hacer por la mañana y otros llegan de función, estamos agotados y sin embargo los nervios no nos dejan dormir las pocas horas que podríamos hacerlo.

Por cierto, no entregaron los posters, el lunes iremos a recoger el dinero.

**DOMINGO:** Pudimos dar un ensayo general. Algunos amigos y novias lo ven. Parece haberles gustado, pero comentan la falta de energía de los actores y la inseguridad en las canciones. Nos quedamos hasta las dos de la mañana repasando canciones y coreografías. La falta de energía es lógica, pues los actores parecen estar en buena disposición, pero la última semana ha

sido agotadora. Además de los ensayos y las actividades externas al montaje, todos hemos tenido que ayudar a acabar la producción, pero ha valido la pena, pues la obra está terminada y mañana se estrena y como ya dije hoy en día eso ya es un éxito. Claro que no nos conformamos sólo con eso y todos deseamos que nos vaya bien mañana y, ¿por qué no decirlo? en el fondo estamos aterrados a que después de tanto trabajo la obra no guste.

En cuanto a la energía y la inseguridad en las canciones tendré que confiar en la adrenalina del estreno.

**LUNES:** Siempre que uno estrena una obra suele decir que hubiera acabado con una semana más. La verdad es que uno nunca está conforme con lo que hizo y siempre cree que lo pudo hacer mejor.

Hoy es el estreno y los nervios son como los de un parto. Uno quiere que su hijo salga sano y bonito, pero este no es el fin del proceso; por el contrario, acabamos de empezar. Una vez que nace hay que cuidarlo y alimentarlo, incluso si nos sale "feito", pero lo que uno no puede hacer es negarlo.

Tal vez ya estoy hablando de muchas cosas y de nada, pero en este día no podría decir nada más claro hasta que pase el estreno.

En fin, no me queda más que decir una cosa: **MUCHA MIERDA!!!**



**"LA RISA EXTRAVIADA"****de Carlos Corona****PERSONAJES:****EL HOMBRE, sin risa.****SENTIDO DEL HUMOR, pequeño.****DON POQUELÍN, soberano de Humora.****NIEVEFAZ, payaso carablanca.****AUGUSTO, payaso nariz roja.****PATINO, mayordomo.****DIENTES, falso.****CARDIO NON SENSO, vendedor.****REINA URBANA I, bien educada.****VERDUGO, no tan bien educado.****LIC, INGE y DOC, importantes.****VAMPIRO DE LAS RISA, espectro.****PAYASOS, los que el presupuesto consiga.**

"LA RISA EXTRAVIADA" FUE ESTRENADA EN MAYO DE 1996

AUTOR Y DIRECTOR-----CARLOS CORONA

MÚSICA-----MARIANO COSSA

COREOGRAFÍA----- GUSTAVO MUÑOZ Y JUAN CARLOS VIVES

UTILERÍA Y ATREZZO----- HAYDEÉ BOETTO

VESTUARIO-----ANA LUZ GONZÁLEZ

REPARTO:

EL HOMBRE----- JUAN CARLOS VIVES

SENTIDO DEL HUMOR----- RICARDO ESQUERRA

NIEVEFAZ, REINA, INGE----- HAYDEE BOETTO

AUGUSTO-----MARIO GÓMEZ

DIENTES, PATIÑO, VERDUGO, DOC, CARDIO-----CARLOS ARAGÓN

DON POQUELÍN----- ALEJANDRO CALVA

VOZ DEL VAMPIRO----- ALBERTO LOMNITZ

PRODUCCIÓN: GRUPO BOCHINCHE

(UN TIPO ESTA ACOSTADO. LA ESCENA EN PENUMBRA. APARECE LA SOMBRA DE UN VAMPIRO)

VAMPIRO- Tu risa ja-ja-ja me llevaré je-je-je. Ahora es para mí ji-ji-ji.

(EL VAMPIRO DE LAS RISAS CUBRE AL HOMBRE, ACTO SEGUIDO SE ELEVA Y DESAPARECE)

VAMPIRO-(VOZ ALEJÁNDOSE) ¡Me la llevo yo jo-jo-jo! ¡Ya no la tienes tu ju-ju-ju!

(EL HOMBRE DESPIERTA COMO DE UNA PESADILLA. LA ESCENA SE ILUMINA)

HOMBRE- ¡Ah! Sólo era un sueño.

(EL HOMBRE SE VUELVE A DORMIR. DE DEBAJO DE SU CAMA APARECE UN DUENDE QUE INTENTA DESPERTARLO. CUANDO AL FIN LO LOGRA, EL HOMBRE DA UN GRITO ATERRADO)

HOMBRE-(TRATANDO DE CALMARSE) Tranquilo, tranquilo. Es un sueño. Todo es un sueño

(EL DUENDE LO PELLIZCA)

SENTIDO DEL HUMOR- ¿Lo ves? No soy un sueño, pero si no haces algo pronto lo seré.

HOMBRE - ¿Quién es usted?

SENTIDO DEL HUMOR- Yo soy tu sentido del humor.

HOMBRE- ¡¿Qué?! Eso no puede ser.

SENTIDO DEL HUMOR- Mira, yo no escogí ser tu sentido del humor. Es más, hubiera querido ser el sentido del humor de Tin-Tán o alguien así, pero no, me tocaste tú. Así que deja de quejarte.

HOMBRE- No me quejo. Pero usted no puede ser mi sentido del humor.

SENTIDO DEL HUMOR- ¿Y por qué no?

HOMBRE-(DOCTO) Bueno, porque el sentido del humor es un concepto que no puede adoptar una corporalidad.

SENTIDO DEL HUMOR- ¿Qué?

HOMBRE- Que un sentido del humor no puede tener pies, manos y hablar con voz de pito.

SENTIDO DEL HUMOR- Muy bien joven listo. Ustedes creen tener todas las respuestas. Creen saberlo todo. Pues para tu información, el universo es mucho más complejo. Existen cosas que existen por el simple hecho de existir y todos ustedes no se han podido explicar: el tiempo, el amor, la risa, todo eso existe y ¡no tiene pies ni manos ni habla con voz de pito!

HOMBRE- ¡Está bien! Supongamos que creo que eres mi sentido del humor.  
¿Por qué eres tan pequeño? y ¿qué haces en mi cuarto a las tres de la mañana?

SENTIDO DEL HUMOR- Soy pequeño por tu culpa y si no haces algo pronto desapareceré. En cuanto a qué hago aquí, vine para prevenirte de algo de lo que ni siquiera te has dado cuenta: te robaron tu risa.

HOMBRE- Eso no es cierto.

SENTIDO DEL HUMOR- ¿Ah no? A ver: riete.

HOMBRE- No puedo.

SENTIDO DEL HUMOR- ¿Por qué?

HOMBRE- Pues porque la gente no se ríe nada mas porque sí.

SENTIDO DEL HUMOR- Claro ¿lo ves? Es el Vampiro de las risas que les ha quitado la risa y ahora te la ha quitado a ti.

HOMBRE- ¿El Vampiro de las risas? ¿Qué es eso?

SENTIDO DEL HUMOR-(CANTA) Distraído te encontrabas,  
tal vez no te diste cuenta  
por la vida irás creyendo  
que tu risa aún conservas.  
Pero si quieres reír  
ya no podrás  
tu risa perdiste  
y la vas a extrañar.

Tu risa has perdido y la vas a extrañar,  
y si quieres reírte vacío estarás

Ya no puedes recordar  
cuando fue la última vez  
que una gran carcajada  
de tu boca escapó.  
El vampiro de la risa  
de seguro te atacó  
con la rutina  
y tu risa robó.

Tu risa has perdido y la vas a extrañar,  
y si quieres reírte vacío estarás.

HOMBRE- Oye ¿pero no hay alguien responsable de cuidar mi risa?  
Alguien debió cuidarla.

SENTIDO DEL HUMOR- Bueno, pues...sí, existe alguien encargado de cuidar  
la risa.

HOMBRE- ¿Quién?!

SENTIDO DEL HUMOR - Yo.

HOMBRE - ¿Qué?!

SENTIDO DEL HUMOR - Espera, no te enojas, la culpa no es sólo mía. El  
sentido del humor no puede cuidar a la risa si tú  
no lo alimentas.

HOMBRE - Pues bien, quiero mi risa.

SENTIDO DEL HUMOR - Yo sólo puedo mostrar el camino para buscarla, pero  
tú debes encontrarla.

HOMBRE - ¿Dónde debo buscar?

SENTIDO DEL HUMOR - Iremos a Humora, el país de la risa.

HOMBRE - ¿Y cómo llegaremos?

SENTIDO DEL HUMOR - Escucha. Es la risa de un niño. Es débil, pero creo  
que aguantará.

HOMBRE - ¿Vamos a ir en la risa de un niño? Yo esperaba un avión o algo así.

SENTIDO DEL HUMOR - No seas ridículo. Montados en la risa de un niño podemos llegar a donde queramos. Vamos pronto.

HOMBRE - Debo estar soñando.

SENTIDO DEL HUMOR - De prisa.

(AMBOS SALEN VOLANDO MONTADOS EN LA RISA Y ATERRIZAN EN OTRO LUGAR)  
(PUENTE MUSICAL)

SENTIDO DEL HUMOR - Bien, ya llegamos.(SUELTA LA RISA DEL NIÑO) Gracias.

HOMBRE - No lo puedo creer, yo debería estar en mi casa. Mañana trabajo.

SENTIDO DEL HUMOR - Ya deja de quejarte.

HOMBRE - Y bien ¿donde está mi risa?

SENTIDO DEL HUMOR - No lo sé.

HOMBRE - ¿Cómo?

SENTIDO DEL HUMOR - Humora es un lugar grande. Tenemos que encontrar al sabio de la risa: Don Poquelín, soberano gobernante de Humora. Él nos dirá en donde encontrar tu risa.

HOMBRE - ¿Y debemos ir a su palacio, castillo o qué?

SENTIDO DEL HUMOR - No tiene un palacio. Él sostiene que un gobernante no puede estar en un solo lugar de su reino, pues cada lugar es distinto, así que se trasladada constantemente en su casa rodante.

HOMBRE - Jamás vamos a dar con él.

SENTIDO DEL HUMOR - Voy a subir esa colina para ver si viene.(SALE)

(SE ESCUCHA UNA RISA Y ENTRA UN PERSONAJE NOTORIAMENTE FALSO)

DIENTES-(RIENDO TODO EL TIEMPO) ¿Qué tal? ¿Cómo está? ¡Qué bueno!  
Me alegro. Me da gusto.

HOMBRE - ¿Qué tal?

DIENTES - ¿Qué lo trae por aquí? ¿A qué debemos el honor? (RISA)

**HOMBRE-** Buscamos a Don Poquelín. Yo soy...

**DIENTES** - ¡Ah! ¡Don Poquelín! Hombre maravilloso, muy simpático, qué felicidad (RISA) Qué feliz soy (RISA) Si puedo ayudarlo no deje de contar conmigo.

**HOMBRE** - Pues a decir verdad, estoy tratando de encontrar mi risa.

**DIENTES** - ¡Qué alegría! ¡Ojalá la encuentre! Le deseo éxito y recuerde que si necesita algo yo le puedo ayudar.(RISA)

**HOMBRE** - Yo quisiera pedirle que...

**DIENTES** - Hasta luego entonces, cuídese, me saluda a todos por allá.

**(DIENTES SALE Y ENTRA EL SENTIDO DEL HUMOR. AL TOPÁRSELO DIENTES LO SALUDA EFUSIVAMENTE)**

**DIENTES-(AL SENTIDO DEL HUMOR)** ¡Hola! Que bien te ves. Vales mucho. Nunca cambias. ¡Adiós! (SALE)

**HOMBRE** - Que tipo mas raro, ¿quién es?

**SENTIDO DEL HUMOR** - Se llama Dientes.

**HOMBRE** - ¿Y por qué se ríe tanto?

**SENTIDO DEL HUMOR** - Por eso: porque en Dientes, y la risa de dientes no vale.

**HOMBRE** - Me quiero ir a mi casa, ¿encontraste a Don Poquelín?

**SENTIDO DEL HUMOR** - No.

**HOMBRE-** Pues claro que no, todo esto debe ser mentira, un sueño, una broma de los de la oficina.

**SENTIDO DEL HUMOR-** ¿Una broma?, te robaron tu risa eso es muy serio. Lo mejor es que no te desespere, voy a ver si Don Poquelín viene por ese otro lado.

**HOMBRE** - ¿Yo qué hago mientras tanto?

**SENTIDO DEL HUMOR** - Cálmate.(SALE)

**(ENTRAN UN PAR DE PAYASOS DÁNDOSE DE GOLPES Y RIÉNDOSE)**

HOMBRE - Disculpen, eh, buenas tardes yo...

NIEVEFAZ - Buenas tardes(AL OTRO PAYASO) Saluda Augusto, no seas grosero

(AUGUSTO SALUDA A NIEVEFAZ)

NIEVEFAZ - A mi no, a él.(AUGUSTO SALUDA AL HOMBRE)

HOMBRE- Estoy buscando a Don Poquelin.

NIEVEFAZ - Tiene suerte, pronto pasara por aquí.

(AUGUSTO VUELVE A SALUDAR)

HOMBRE- Por cierto mi nombre es...

NIEVEFAZ- Mucho gusto, él es Augusto y yo soy Nievefaz.

(AUGUSTO VUELVE A SALUDAR)

HOMBRE - Disculpe, pero es la tercera vez que me saluda.

NIEVEFAZ - No puede evitarlo, es que es un tipo muy saludable.

(LOS PAYASOS SE MUEREN DE LA RISA, EL HOMBRE NO REACCIONA, AL NOTARLO SE DETIENEN PREOCUPADOS)

NIEVEFAZ - ¿Qué le pasa, que no se sabe reír?

HOMBRE- Claro que sé, pero no me río de cualquier cosa, eso sería ser simplón.

(AUGUSTO HACE SEÑAS A NIEVEFAZ)

NIEVEFAZ - Dice que mientras la risa sea de corazón nunca serás simplón.

HOMBRE - Todo tiene que tener un motivo, ustedes se la pasan riéndose el uno del otro, eso no es un motivo.

NIEVEFAZ - No nos reímos el uno del otro, nos reímos el uno por el otro.

(NIEVEFAZ SE SUBE ENCIMA DEL HOMBRE, ÉSTE LA LANZA ENCIMA DE AUGUSTO)

HOMBRE- Pues yo no soportaría que se burlaran de mí.

NIEVEFAZ - Pues no te cuides tanto que de todas formas nos vamos a



burlar de ti.

(AUGUSTO METE LA MANO EN EL PANTALÓN DEL HOMBRE Y LE SACA LOS CALZONES, EL HOMBRE SE LOS ARREBATA Y LOS GUARDA APENADO)

HOMBRE - Empiezas a molestarme.

NIEVEFAZ - ¿Que?

HOMBRE - Qué empiezas a molestarme.

NIEVEFAZ - ¿Qué?

HOMBRE - Qué empiezas a molestarme.

(REPITEN ESTA FRASE HASTA QUE EN UN CANTO, LOS PAYASOS BAILAN Y HACEN BAILAR AL HOMBRE, AL DARSE CUENTA EL RIDÍCULO QUE ESTA HACIENDO SE DETIENE Y SE ALEJA MOLESTO; AUGUSTO SE DA CUENTA Y VA HACIA EL, HACE TODO TIPO DE PAYASADAS PARA HACERLO REÍR, NO LO LOGRA, ASÍ QUE TRISTE Y FRUSTRADO SACA UNA PISTOLA Y SE DA UN TIRO)

NIEVEFAZ - ¡NOOOOO!, Augusto, (AL HOMBRE) mire lo que le hizo.

HOMBRE - Yo no le hice nada.

NIEVEFAZ - Como que nada, no se río de su chiste, le quita sentido a su vida.

(NIEVEFAZ COMIENZA A LLORAR Y EL HOMBRE TAMBIÉN, DESPUÉS AUGUSTO SE INCORPORA Y LLORA CON ELLOS)

HOMBRE - Estaba fingiendo, ¡se burlan de mí!

AUGUSTO Y NIEVEFAZ- Exactamente, muy bien contestado. Se ha ganado un beso.

(LO BESAN Y SALEN HACIENDO UN GRAN ESCÁNDALO; ENTRA EL SENTIDO DEL HUMOR)

SENTIDO DEL HUMOR - Lo vi, ahí viene ya Don Poquelin.

HOMBRE- Por fin alguien serio con quien hablar.

SENTIDO DEL HUMOR - Bueno, debo decirte que Don Poquelin es algo excéntrico.

**HOMBRE** - "Algo excéntrico", ¿y todos estos tipos te parecen muy normales? (FURIOSO)  
 ¡¿Cómo es alguien excéntrico en este país de LOCOS?!!!

(SE ESCUCHA UNA EXTRAÑA FANFARRIA Y ENTRA UN GRAN CARRO CON UN  
 EXCÉNTRICO PERSONAJE SEGUIDO DE UN ELEGANTE MAYORDOMO)

**PATIÑO** - Don Poquelín, amo, señor, soberano gobernante de Humora.

(EL HOMBRE SE ACERCA A DON POQUELÍN, PERO ÉSTE PERMANECE INMÓVIL. TRAS  
 UNA PAUSA, UNA FLOR EN LA SOLAPA DE DON POQUELÍN LE LANZA UN GRAN  
 CHORRO DE AGUA AL HOMBRE. DON POQUELÍN ESTALLA EN UNA CARCAJADA)

**DON POQUELÍN**-(A PATIÑO) Ja-ja-ja, siempre caen, eso de amo, señor, soberano gobernante  
 los impresiona, ja-ja-ja. Y bien, ¿quiénes son ustedes?

**HOMBRE** - Mi nombre es...

**SENTIDO DEL HUMOR**-(INTERRUMPIÉNDOLO) Yo soy el sentido del humor de  
 él y buscamos su risa que le fue robada por el  
 Vampiro de las risas.

**DON POQUELÍN** - Caso muy común en nuestros días, no son pocos los que han  
 perdido su risa, Sr. Patiño, ¿aproximadamente cuántos han  
 perdido su risa en el último año?

**PATIÑO** - Aproximadamente muchos, señor.

**DON POQUELÍN**- Gracias. Muy eficiente el señor Patiño, no sé que haría sin él. Creo que no  
 podría existir sin mi señor Patiño.

(LO ABRAZA Y LE PEGA UNA COLA DE BURRO)

**PATIÑO** - Gracias señor (SE DESPEGA LA COLA) Su cola, señor.

**HOMBRE**- Basta, ¿qué no pueden hablar en serio?

**DON POQUELÍN** - Ustedes piensan que los que nos reímos no hablamos en  
 serio ¿verdad? Pues sí, hablamos en serio. Y a veces el  
 reír nos ayuda a hablar más en serio que los demás.

**PATIÑO** - No se altere señor.

(PATIÑO LE DA UN PASTEL DE MERENGUE A DON POQUELÍN Y ESTE SE LO  
 EMBARRA EN LA CARA A PATIÑO)

DON POQUELÍN - Gracias señor Patiño, eso siempre me relaja.

PATIÑO - Para servirle, señor.

SENTIDO DEL HUMOR - Discúlpelo majestad, es que está un poco nervioso.

DON POQUELÍN - Descuida, estoy acostumbrado, esta vida está llena de groseros, perdón quise decir nerviosos. Debe tranquilizarse, señor. Lo noto un poco tenso, está perdiendo pelo y ganando peso, ¿ha notado que la gente se aleja de usted? Y esas ojeras, ¿cómo puede vivir con una nariz tan ...

HOMBRE - ¡Ya basta!

(EL HOMBRE EMPUJA A DON POQUELÍN. TENSIÓN GENERAL)

DON POQUELÍN - Pero ¿por qué se enoja? si no estoy hablando en serio.

(CANTA) En la vida las bromas son muy importantes,  
si quieres reír escúchame antes.

(HABLANDO) ¿Alguna vez se han preguntado cómo nace un chiste?

(CANTA) Dos kilos de gracia y mucho ingenio espolvorear,  
mezcle vigorosamente y póngalo a hornear,  
agregamos luego unas gotas de amargor,  
no debe olvidarse el sentido del humor  
y mucha imaginación.

Chistes, bromas, juegos en tu dieta debe haber  
y un litro de chascarrillo diario hay que beber.  
La vida es difícil, eso siempre será igual,  
con un chiste o sin un chiste nada cambiará  
pero te divertirás.

(TERMINA LA CANCIÓN Y DON POQUELÍN HACE FALSO MUTIS. EL SENTIDO DEL HUMOR LO ALCANZA)

SENTIDO DEL HUMOR - Su majestad... (AL HOMBRE) ¡Vamos!

HOMBRE - Por favor.

DON POQUELÍN - ¿Por favor qué?

HOMBRE - Que si por favor me puede ayudar a encontrar mi risa.

**DON POQUELÍN** - Ah, eso. Esta bien (ADOPTA UN CARÁCTER RITUAL) Deberán seguir por este camino, se toparán con tres obstáculos. El primero es una mujer bien educada y un hombre no tan bien educado. Ahí encontrarán algo que romper. El segundo son los gigantes de las cabezas anudadas. Ahí encontrarán algo que romper. El tercero es el más peligroso, es el desierto de las penas. Ahí encontrarán algo que no romper. Al final tal vez encuentren al vampiro y a su risa.

**HOMBRE** - Majestad, gracias.

(LE TIENDE LA MANO. DON POQUELÍN SE LA DA Y EL HOMBRE RECIBE UNA DESCARGA ELÉCTRICA DE LA MANO DE DON POQUELÍN)

**DON POQUELÍN** - Ja-ja-ja, siempre caen en el viejo truco del saludo.

(SALE DON POQUELÍN, CARRO Y PATIÑO)

**SENTIDO DEL HUMOR** - Hasta luego su excelencia y muchas gracias.  
(AL HOMBRE) Un gran tipo este Don Poquelin.

**HOMBRE** - ¿En verdad crees que encontraremos mi risa?

**SENTIDO DEL HUMOR** - NO sé, pero aquí parados seguro no. Vamos.

(EL SENTIDO DEL HUMOR Y EL HOMBRE EMPIEZAN A AVANZAR. PUENTE MUSICAL)

INTERMEDIO

2a PARTE

(EL SENTIDO DEL HUMOR Y EL HOMBRE SIGUEN AVANZANDO HASTA TOPARSE CON UN GRAN TRONO CON UNA PEQUEÑA MUJER ENMASCARADA SENTADA EN EL)

**REINA** - ¡Alto! Han pasado frente a una dama y no se han presentado con el debido respeto.

**HOMBRE** - Disculpe, mi nombre es...

**SENTIDO DEL HUMOR** - Espera, recuerda lo que nos dijo Don Poquelin de los obstáculos.

**REINA** - Es de pésima educación secretarse en presencia de terceros.

**SENTIDO DEL HUMOR** - No haga caso, sigamos adelante.

(TRATAN DE SEGUIR PERO SE TOPAN CON UN ENORME VERDUGO ENCAPUCHADO)

VERDUGO- ¿Que no oyeron a la Reina?

HOMBRE - ¿Reina?

REINA - Reina Urbana I

SENTIDO DEL HUMOR - El único soberano aquí es Don Poquelín que fue elegido por todos los habitantes de Humora.

REINA - Eso no importa. Yo fui elegida Reina por la revista "Gudmaners" y estoy encargada de vigilar los modales y las buenas costumbres. Y ustedes dos parecen muy mal educados. ¡Verdugo!

(LA REINA HACE UNA SEÑAL AL VERDUGO Y ÉSTE COLOCA AL HOMBRE Y AL SENTIDO DEL HUMOR HINCADOS Y SOSTENIENDO PESADOS LIBROS EN LOS BRAZOS.  
EN TANTO QUE LA REINA CANTA)

REINA-(CANTA) Algo que no debes olvidar  
es tener muy buena educación,  
todos te van a aceptar  
si sigues estas lecciones

No hables nunca con la boca llena,  
no debes llorar por una pena,  
no te rías como hiena  
y tus emociones frena.

VERDUGO - (CANTA) Nunca rías, nunca llores,  
nunca digas lo que piensas,  
sólo sé bien educado.

REINA - (CANTA) De tí que nadie nunca comente;  
siempre deberás ser muy decente.  
Pórtate como la gente,  
no hagas nada diferente.

VERDUGO - (CANTA) Nunca rías, nunca llores,  
nunca digas lo que piensas,  
sólo sé bien educado.

(EL SENTIDO DEL HUMOR SUELTA LOS LIBROS Y VA CON LA REINA)

SENTIDO DEL HUMOR - Disculpe Reina, pero creo que los libros en lugar de cargarlos deberíamos leerlos, además...

REINA - ¡Verdugo!

(EL VERDUGO AMENAZA AL SENTIDO DEL HUMOR CON EL HACHA)

SENTIDO DEL HUMOR - Si por eso digo que su método pedagógico es muy bueno, y pues nosotros ya nos vamos, mucho gusto, con permiso.

(EL SENTIDO DEL HUMOR Y EL HOMBRE TRATAN DE ESCAPAR. EL VERDUGO LOS PERSIGUE PARA CORTARLES LA CABEZA. EN LA CONFUSIÓN, EL SENTIDO DEL HUMOR LE ARRANCA LA CAPUCHA AL VERDUGO, ESTE NO TIENE ROSTRO. MUDO Y CIEGO SALE DÁNDOSE TOPES COMO UNA GALLINA DEGOLLADA)

REINA - ¡Verdugo!(EL SENTIDO DEL HUMOR SE ACERCA A LA REINA AMENAZANTE)  
No te acerques. ¡Aléjate! ¡Ayúdenme! ¡Help! ¡Help me!

(EL SENTIDO DEL HUMOR LE ARRANCA LA MASCARA Y TAMPOCO TIENE ROSTRO, SALE DE LA MISMA MANERA QUE EL VERDUGO)

HOMBRE - Los derrotaste.

SENTIDO DEL HUMOR - Claro, solo son máscaras.

HOMBRE - ¿Y ahora?

SENTIDO DEL HUMOR - Recuerda lo que dijo Don Poquelin, tenemos que encontrar algo que romper.

HOMBRE - ¿Y que tenemos que romper?

SENTIDO DEL HUMOR - No lo sé. Cuando lo veamos lo sabremos.

(DETRÁS DEL TRONO ENCUENTRAN UNA ENORME LETRA "A". AL ROMPERLA EL HOMBRE SIENTE QUE ALGO SE ROMPE DENTRO DE EL Y SE SIENTE MAS LIGERO)

SENTIDO DEL HUMOR - Sigamos adelante, nos faltan dos obstáculos más.  
Según Don Poquelin el siguiente será..

(SE ESCUCHA UN BARULLO Y ENTRAN TRES ENORMES CORBATAS CANTANDO)

IMPORTANTES - (CANTAN)

¿Quién vino a divertirse? ¿Alguien viene a reír?  
Su tiempo están perdiendo y su vida malgastando,

pues a nadie le importa lo que ahora estás sintiendo,  
si estás triste o deprimido, loco, cuerdo, sano, enfermo.

Cada día somos más pero menos diferentes.  
Con corbatas y con trajes, directores o gerentes,  
Vamos siempre bien peinados, perfumados, relucientes.  
Cada día somos más pero menos diferentes.

Porque nosotros somos gente decente.

Trabaja en algo serio, compra todo lo que puedas:  
un teléfono inalámbrico, una casa de polícua,  
un título académico, un coche cibernético,  
un niño hiperkinético y un perro educado  
bien educado... ¡bien!

Y sobre tu rutina nunca debes improvisar.  
Y sobre tu rutina nunca debes improvisar.

Y así serás normal... ¡tal vez!

(LOS TRES GIGANTES RODEAN AL SENTIDO DEL HUMOR Y AL HOMBRE)

LIC. - Identifíquense.

HOMBRE - Mi nombre es...

INGE. - Su nombre no es importante, queremos sus credenciales.

HOMBRE - Bueno yo me dedico a...

DOC. - Eso tampoco importa, díganos ¿cuánto gana?

HOMBRE - ¿Y ustedes quienes son?

LIC. - Lic. HFRC 1

INGE. - Inge. HFRC 2

DOC. - Doc. HFRC 3

LIC., INGE., DOC. - Somos los importantes.

DOC. - Y nuestro trabajo es asegurarnos que los que pasan por aquí sean importantes.

LIC. - Y si no demuestran que son importantes...

LIC., INGE. Y DOC. - No pasarán.

HOMBRE - Estamos buscando mi risa.

DOC. - Eso no es importante.

HOMBRE. - ¿Y qué es importante para ustedes?

INGE. - Todo lo que sea serio.

LIC. - Todo lo que sea cotidiano.

DOC. - Todo lo que sea práctico.

LIC. - Pero sobre todo no hay que perder el tiempo.

DOC. - Porque el tiempo es importante.

INGE. - Y la vida..

LIC., INGE. Y DOC. - Es importante.

HOMBRE - ¿Y por qué es importante la vida?

SENTIDO DEL HUMOR - Eso, ¿por qué?

LIC. - La vida. La vida es importante porque...bueno...este...

Inge. ¿porqué es importante la vida.

INGE. - Pues porque la vida..la vida es...Doc explícalo tú.

DOC. - Bueno, la vida es importante, porque es importante que la vida sea importante, ya que si la vida no fuera importante, ¿qué importancia tendría que la vida sea importante?

LIC. - ¡Bravo maestro! Ni yo lo hubiera dicho mejor.

INGE. - Felicidades, elocuentísimo y tan claro como el agua.

SENTIDO DEL HUMOR - Excelente. Qué uso tan excelso del lenguaje. Qué riqueza. Y el porte de los tres, son tan, ¿como decirlo?...¡importantes!

(A CADA ADJETIVO LOS IMPORTANTES SE INFLAN MAS Y MAS)





(ENTRA AUGUSTO EL PAYASO CON UNA PELUCA Y UNA FALDA)

CARDIO - Ahora le pondré la gabardina y procederé a realizar la prueba que usted no podrá creer. (A AUGUSTO) ¡Gordis! ¡Foota! ¡Tontotal!

SENTIDO DEL HUMOR - (A CARDIO) ¡Farsante!

CARDIO - Muy bien caballero. ¿Alguien más que se anime a hacer la prueba?

HOMBRE - ¿Puedo?

CARDIO - Claro.

HOMBRE - ¡Moco verde!

CARDIO - Lo ve, no pasa nada. Bueno, Lidia, ya vete.

(LE QUITA LA GABARDINA Y AUGUSTO SALE LANZANDO BESOS COQUETAMENTE)

CARDIO - ¿Le doy la suya?

HOMBRE - Pues creo que s...

SENTIDO DEL HUMOR - No gracias.

CARDIO - Permiso señor, dígale a su mascota que no se meta.

SENTIDO DEL HUMOR - No soy su mascota, soy su sentido del humor y no nos interesa su impermeable.

HOMBRE - Pues el ejemplo funcionó, además este señor no me parece el tipo de persona que sienta algo.

SENTIDO DEL HUMOR - Ese es el punto. Si te lo pones no sentirás nada, ni tristeza, ni dolor, ni felicidad, ni amor, ni nada.

CARDIO - Enano me estás echando a perder una venta.

SENTIDO DEL HUMOR - ¿A quién llamas enano?

CARDIO - (ENÉRGICO) A ti te llamo enano.

SENTIDO DEL HUMOR - (ASUSTADO) Sí, claro, sólo quería saber si te referías a mí o a algún otro enano.

CARDIO - Entonces ¿compra uno?

(PAUSA. EL SENTIDO DEL HUMOR NOTABLEMENTE TENSO)

HOMBRE - No.

SENTIDO DEL HUMOR - ¡Bravo!

CARDIO - Como quiera, no lo necesito, tengo muchos cliente, usted se pierde la oportunidad de estar confortablemente insensible.  
(PARA SI) Confortablemente insensible, suena bien para una campaña publicitaria, creo que haré una canción promocional.  
(SALE)

SENTIDO DEL HUMOR - No te arrepentirás.

HOMBRE - No estoy seguro, pero ya que estamos aquí, crucemos el desierto de las penas.

SENTIDO DEL HUMOR - Crucemos.

(EL HOMBRE Y EL SENTIDO DEL HUMOR CRUZAN EL DESIERTO, PERO UNA FUERZA INVISIBLE LOS VA FRENANDO, EL HOMBRE SE VE CADA VEZ MAS AGOTADO)

HOMBRE - ¿Dónde estás?

SENTIDO DEL HUMOR - Aquí, ¿y tú donde estás?

HOMBRE - Aquí. No te veo.

SENTIDO DEL HUMOR - Yo tampoco.

HOMBRE - Se está rompiendo.

SENTIDO DEL HUMOR - ¿Qué cosa?

HOMBRE - Lo que no se tenía que romper.

SENTIDO DEL HUMOR - ¿Qué cosa?

HOMBRE - Lo que dijo Don Poquelin que no se tenía que romper.

SENTIDO DEL HUMOR - ¿Qué cosa?

HOMBRE - Mi corazón. Se está rompiendo.

SENTIDO DEL HUMOR - Aguanta.

HOMBRE - No puedo.

SENTIDO DEL HUMOR - Aguanta.

HOMBRE - No puedo.

SENTIDO DEL HUMOR - Aguanta.

HOMBRE - ¡No quiero!

(AL DECIR ESTO DESAPARECE LA FUERZA QUE LOS FRENABA. SE DETIENEN)

SENTIDO DEL HUMOR - ¿Cómo que no quieres? Vamos.

HOMBRE - Estoy cansado, harto, me duele el alma. No quiero.

SENTIDO DEL HUMOR - No vez que si no quieres no podemos seguir.

(APARECE EL VAMPIRO)

VAMPIRO - Tu risa quieres recuperar jarjarjar. No vas a poder jerjerjer

SENTIDO DEL HUMOR - Mira, falta poco, ahí está el Vampiro. Por favor.

HOMBRE - ¿Y si se rompe?

SENTIDO DEL HUMOR - Es mejor que se rompa, a que se pudra.

HOMBRE - (PAUSA) Vamos.

(AL DECIR ESTO SE REANUDA LA FUERZA DEL DESIERTO Y EL VAMPIRO CRECE HASTA CONVERTIRSE EN UN GIGANTESCO MONSTRUO)

VAMPIRO - Vas a morir jirjirjir.

(EL HOMBRE Y EL SENTIDO DEL HUMOR SE ENFRASCAN EN UNA GRAN PELEA CONTRA EL VAMPIRO DE LAS RISAS Y LO DERROTAN. EL VAMPIRO DESAPARECE CON UN GRAN ESCÁNDALO, TODO VUELVE A LA CALMA, EL HOMBRE SOLO EN EL CENTRO SE INCORPORA)

HOMBRE - Sentido del humor, lo derrotamos ¡lo hicimos! pero no siento que haya recuperado mi risa. Sentido del humor ¿dónde estás?  
Mi risa, quiero mi risa.

DON POQUELÍN - (ENTRANDO) Ya la tienes, sólo que está muy débil, de hecho está muriendo.

HOMBRE - ¡Don Poquelín! ¿Porqué está muriendo mi risa?

DON POQUELÍN - La perdiste por mucho tiempo y ahora es demasiado tarde.

HOMBRE - No puede ser, tengo que revivirla, mi sentido del humor me ayudará ¿dónde está?

DON POQUELÍN - Ahora es tan pequeño que ya no lo ves.

HOMBRE - No quiero que se muera mi risa, Don Poquelín, su excelencia, ayúdeme por favor.

DON POQUELÍN - Existe un último recurso, pero si este falla nada podrás hacer.

HOMBRE - Lo que sea, haré lo que me pida.

DON POQUELÍN - El cuarto de los espejos.

HOMBRE - ¿Qué es eso? ¿Dónde está?

DON POQUELÍN - En el estarnos.

(SE ILUMINAN VARIOS ESPEJOS)

HOMBRE - ¿Qué debo hacer?

DON POQUELÍN - Verte en los espejos.

(EL HOMBRE SE VE EN VARIOS ESPEJOS, HASTA QUE SE DETIENE FRENTE A UNO)

HOMBRE - (SORPRENDIDO) Soy yo, pero hace mucho tiempo, cuando era un niño. Estaba aprendiendo a patinar con mis amigos, cuando de repente ladró el perro de Juan, me asusté, me caí y todo el mundo se rió de mí.

Me acuerdo que me enoje mucho en ese momento, pero la verdad sí fue muy graciosa (SONRÍE Y VA A OTRO ESPEJO) Ese soy yo cuando me puse mi primera corbata. Fui a una fiesta en la secundaria y qué importante me sentía, pero cual fue mi sorpresa cuando descubrí que yo era el único con corbata. Nadie quiso bailar conmigo, ¿quién iba a querer bailar con alguien peinado de raya en medio? (RÍE DÉBILMENTE Y VA A OTRO ESPEJO) Ahí estoy cuando me recibí. Me toco dar un discurso por haber sacado las más altas calificaciones, y al pasar al frente me doy cuenta que el discurso que preparé toda la noche, se me había olvidado en el escritorio. Me tuve que poner a improvisar. Me sudaron tanto las

manos que cuando recibí mi diploma le dejé los dedotes marcados y así le enmarqué. (RIE UN POCO MAS Y VA A OTRO ESPEJO) Eso fue hace poco, estaba lloviendo y metí el pie en un charco de lodo, se me abrió el portafolios y pasó un coche y me salpicó, qué chistoso me veo haciendo rabieta (RIE A CARCAJADAS), Mi risa! ¡He recuperado mi risa!

(ENTRA EL SENTIDO DEL HUMOR, SE ABRAZAN. ENTRA DON POQUELÍN)

DON POQUELÍN - Quiero decirte algo más ¿tú sabes porqué el hombre es el único animal que ríe?

HOMBRE - ¿Porque es el más listo?

DON POQUELÍN - No. Porque es el más tonto. Se ha hecho la vida tan difícil que para soportarla inventó la risa. Por eso, para no volverse loco hay que reír un poco.

(ENTRAN UNA GRAN BANDA DE PAYASOS ENCABEZADA POR AUGUSTO, NIEVEFAZ Y PATIÑO. TODOS CANTAN Y BAILAN)

DON POQUELÍN - Los problemas, los dilemas,  
 las preguntas sin respuesta,  
 la injusticia, la pobreza,  
 tantas caras de tristeza,  
 la miseria, la locura,  
 la crueldad, la guerra, la tortura.  
 Es para volverse loco;  
 hay que reír un poco.

CORO - Para no volverse loco  
 sólo hay que reír un poco.  
 Para no volverse loco  
 sólo hay que reír un poco.  
 Una risa desatada  
 que te de forme la cara  
 o una risa callada  
 que en el alma es forjada.  
 Motivos no faltarán  
 para reír sin parar,  
 un niño filosofando  
 o un adulto jugando.  
 Para no volverse loco  
 sólo hay que reír un poco.

DON POQUELÍN - Los problemas, los dilemas.

CORO - Una risa desatada.

DON POQUELÍN - Las preguntas sin respuesta.

CORO - Que te deforme la cara.

DON POQUELÍN - La injusticia, la pobreza.

CORO - Un niño filosofando.

DON POQUELÍN - Muchas caras de tristeza.

CORO - ¡Es para volverse loco!

TODOS- Para no volverse loco

sólo hay que reír un poco.

Para no volverse loco

sólo hay que reír un poco...más!

(TODOS RÍEN MIENTRAS CAE EL TELÓN.)

FIN

CARLOS CORONA

**FOTOGRAFÍAS  
DEL PROCESO  
DE MONTAJE**













## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. El Arte Poética. Colección Austral. México. Ed.Espasa-Calpe. 1984
- BENTLEY, Eric. La Vida del Drama. México. Ed.Paidós. 1992
- BERGSON, Henri. La Risa. España. Colección Austral. Ed.Espasa-Calpe. 1986
- BROOK, Peter. El Espacio Vacío. España. Ed.Nexos. 1986
- DIDEROT, Diderot. La Paradoja del Comedimnte. México. Ed.Premia. 1989
- ECO Umberto. El Nombre de la Rosa. Colección Narrativa Actual. Tomo 1. España. Ed.Lumen. 1993
- GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un Teatro Pobre. México. Ed.Siglo XXI. 1980
- HERANS, Carlos y PATIÑO, Enrique. Teatro y Escuela. Colección Cuadernos de Pedagogía. Tomo 9. México. Ed.Laia. 1975
- HUITZINGA, Johan. Homo Ludens. España. Ed.Alianza. 1994
- JOHNSTONE, Keith. Impro. Chile. Ed.Cuatro Vientos. 1990
- LUJÁN, Nestor. El Humorismo. Biblioteca Salvat los Grandes Temas. Tomo 73. España. Ed.Salvat. 1975
- MEYERHOLD. El Actor Sobre la Escena. México. Ed.Gaceta. 1986
- NOMLAND, John B. Teatro Mexicano Contemporáneo (1900-1950). México. INBA.
- PAVIS, Pavis. Diccionario de Teatro. España. Ed.Paidós. 1990
- PIDDINGTON, Ralph. Psicología de la Risa. Argentina. Ed.Pleyade. 1969
- SILBERMAN, Larry. Como Hacer Teatro sin Ser Descubierto. México. SEP. 1995
- SORTRES PIERRES, Gabriel. La Actividad Teatral Escolar. México. SEP. 1971

STANISLAVSKI, Constantin Un Actor se Prepara. México. Ed. Diana. 1984

STANISLAVSKY, Constantin. Creación de un personaje. México. Ed. Diana. 1992

ZIMERMAN, Bernardo. Lo Cómico, lo Chistoso y lo Risible. México. Ed. Edamex. 1977