



5to Seminario de titulación
Taller Libro Alternativo
Univesidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

LIBRO-TEATRO ÁMBAR: UNA LECTURA
A MANERA DE JUEGO ESCÉNICO

Tesis

que para obtener el título de: Licenciado en Diseño Gráfico presenta
Annabel Castro Meagher

Director de tesis: Daniel Manzano A.
Asesor: Pedro Ascencio M.

México, D.F., 1988



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

265266

17
2e;

3



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Libro-teatro Ámbar:

una lectura

a manera de juego escénico

Annabel Castro Meagher

INDICE

INTRODUCCIÓN 9

CAPÍTULO I. SOBRE EL LIBRO 12

- I.I EL LIBRO COMO ARTE 12
- I.II EL ORIGEN DEL LIBRO 14
- I.II.I EL ORIGEN DE LA ESCRITURA 14
- I.II.II EL ORIGEN DEL PAPEL 18
- I.II.III EL ORIGEN DE LA FORMA DEL LIBRO 19
- I.II.IV EL LIBRO IMPRESO 20
- I.III DIFERENTES TIPOS DE LIBROS-ARTE 20
- I.III.I LIBRO ILUSTRADO 21
- I.III.II LIBRO DE ARTISTA 22
- I.III.III EL LIBRO OBJETO 23
- I.IV EL LIBRO Y EL TEATRO 25

CAPÍTULO II EL LIBRO-TEATRO 27

- II.I EL LIBRO-TEATRO 27
- II.II ELEMENTOS DEL TEATRO 28
- II.III LA LECTURA A MANERA DE JUEGO ESCÉNICO 31
- II.IV ÁMBAR DE HUGO HIRIART 34

CAPÍTULO III ELABORACIÓN DEL LIBRO-TEATRO ÁMBAR 40

III.I OBJETIVOS Y NECESIDADES DEL LIBRO-TEATRO 40

III.II DISEÑO DEL LIBRO-TEATRO 41

III.II.I ELABORACIÓN DE EL ESCENARIO-CONTENEDOR 43

III.II.II ELABORACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA 44

III.II.III ELABORACIÓN DE LOS PERSONAJES 52

III.II.IV ELABORACIÓN DEL TEXTO DE LA OBRA ÁMBAR 57

III.II.V EL INSTRUCTIVO 61

CONCLUSIONES 63

BIBLIOGRAFÍA 66

8

ILUSTRACIONES 68

APÉNDICE 69

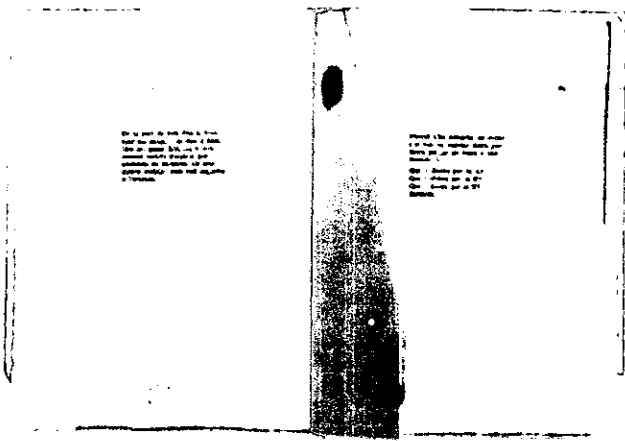
INTRODUCCIÓN

El diseño editorial es un arte que siempre a llamado mi atención; escoger papeles, tipografía, encuadernado, imágenes, tintas, medios de impresión, es un campo con un mundo de posibilidades diferentes. El libro rompe la distancia entre nuestro ser individual y nuestro ser colectivo. Es un instrumento que nos permite escuchar voces de todos los tiempos para hacerlas parte de nosotros. Diseñar un libro es darle un espacio digno a las ideas para expresarse. 9

Un ejemplo de lo que puede hacer un buen diseño por un libro es la edición de *Un viaje a Brobdingnag* hecho por Dr Lemuell Gulliver en el querido MDCCII, editado por Bruce Rogers en 1950 por el Club de Ediciones Limitadas de Nueva York. Mide 30 x 55 cm con letras de 2 cm, medidas que están fuera de proporción convirtiéndose así en un libro para gigantes. En el lomo de la caja tiene incrustado un librito de *Un viaje a Lilliput de Dr. Lemuell Gulliver MDCIC* de 4 x 10 cm con letra de 8 puntos quedando así un libro para seres pequeñitos. Leer los viajes de Gulliver en esta edición es como estar dentro del cuento gracias a su diseño.

Hacer un libro alternativo es replantearse el libro en todos sus aspectos para utilizarlo como medio de expresión. La idea de hacer un libro de este tipo me interesó porque creo que como diseñador en el ramo editorial es indispensable hacer una reflexión sobre lo que el libro es y sus posibilidades.

Hay grandes libros alternativos que también me motivaron en mi decisión de participar en el 5to Seminario de Titulación de Libro Alternativo, como *El pà a la*



1. Lámina de *El pá a la Barca*

barca de Joan Brossa hecho por Tàpies en 1963 en el que el juega con los blancos y la forma de las páginas dándole así un mayor peso al texto en el espacio.

10 Después de un periodo de estudio sobre el libro lo que más me interesó fue el libro como experiencia, concretamente la lectura como experiencia. Dentro de este tema escogí el teatro porque es un fenómeno que tiene muchos tipos de lectura.

Las publicaciones comunes de obras de teatro contienen el texto de la obra, pero no contienen los demás elementos que forman una puesta en escena. No están hechos para transmitir la experiencia teatral si no sólo para tener acceso al texto de la obra. Cuando asistimos al teatro entramos en contacto con el texto del dramaturgo, pero además vemos la obra a través de los ojos del director. La obra como texto es arte, pero también la forma de interpretarla de un director lo es. Esto no se encuentra en una publicación ordinaria.

El objetivo general de esta tesis es hacer un libro que evoque la experiencia teatral por medio de una lectura distinta. Para lograr esto propongo un libro-teatro que contenga el texto de una obra, un escenario, representaciones físicas de los personajes y escenografía. Estos elementos sirven para formar una visión de

la obra y permiten que el lector si lo desea cree con ellos una propuesta más personal.

El libro-teatro es alternativo porque se expresa a través de su forma, no habla de teatro sino que es un teatro con un escenario en el que sucede una puesta en escena siempre que lo deseemos es como una temporada eterna.

En este libro se representa *Ámbar* de Hugo Hiriart. Escogí *Ámbar* porque es una obra que tiene una manera mágica de entender la vida y juega con situaciones e imágenes que se transforman inesperadamente. Esto la hace ideal para suceder en un espacio poco común que propone otro tipo de lectura.

El marco teórico de esta tesis abarca las siguientes áreas: el teatro y sus elementos, origen y función del libro, el juego como actividad y el papel del marco como referencia dentro del análisis del discurso.

Para lograr este trabajo varios autores me fueron de suma utilidad. Para entender los elementos del teatro y su funcionamiento Eric Bentley (1964), en un acercamiento a la labor del director Louis Jouvet (1953), para comprender el significado del juego Johan Huizinga (1976), en el análisis del libro como arte Ulises Carrión (1985), en cuanto al origen de la escritura Marcel Cohen, sobre el origen del libro, Douglas C. Mc Murtrie (1943), para la importancia del marco en la interpretación del texto Deborah Tannen (1993) y *Ámbar* de Hugo Hiriart (1990).

11

Esta tesis se divide en tres capítulos y conclusiones. El primero habla sobre el libro, en sus orígenes, como arte y en su relación con el teatro. El siguiente define el concepto del Libro-teatro y el último explica su realización.

CAPÍTULO I SOBRE EL LIBRO

“...book art. books are made to communicate imaginative phenomena and thus create a different kind of ‘reading’ experience.”¹

1.1 EL LIBRO COMO ARTE

12 El libro es un instrumento al servicio de la mente, y la mente que es en si todas las cosas lo convierte en su reflejo. Como es espejo del pensamiento puede tomar las formas más inimaginables. Hay libros que guardan salud, otros fe y hay otros que no guardan sino que son. Éstos son fe, son agresión, son teatro, porque hablan con todos sus elementos, y todos ellos en si son expresión. Mi interés se centra en los libros que hablan y que sirven como medio de expresión. “ La experiencia de leerlo, verlo y situarlo es lo que el artista enfatiza al hacerlo ”.²

Éstos son los libros-arte porque son libros que en vez de transportar pensamientos son los pensamientos en si. Libros como *Literaturwust* (embutido de literatura) de Dieter Roth, consiste en una tripa rellena de recortes de periódico con grasa y levadura, son libros que en vez de transportar contenido se expresan en si mismos a través de sus elementos.

¿Por qué utilizar el libro como medio de expresión y no otro? Cada medio tiene sus cualidades y características y es con base en éstas que uno escoje el medio adecuado.

El libro es una secuencia, tiene un ritmo dado por sus páginas lo que hace que

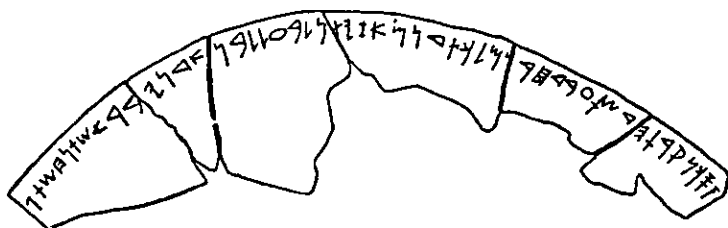
las cosas vayan sucediendo en un orden de tiempo, cuando vemos la página uno y dos no vemos la tres y cuatro, al igual que cuando vemos la tres y cuatro no vemos la uno y dos. Esto hace que las primeras dos páginas sean un suceso que al pasar a las siguientes termine para dar principio a el suceso de las páginas siguientes. La duración de cada suceso está determinada por la velocidad con la que el lector pasa las páginas.

A diferencia del libro, hay otros medios que están contruidos por sucesos, como el video o el cine, pero el espectador no puede controlar la velocidad a la que pasan estos eventos. El libro acorta la distancia entre el espectador y la obra. Los libros son para que el espectador los tome con sus manos, esto rompe la distancia mental porque genera un ambiente de más confianza al poderlo tocar; cosa que no sucede con la pintura o la escultura ya que por lo general no pueden ser tocadas.

13

El libro por lo general es leído por una sola persona, puede ser leído por varias, pero sabemos que por lo general es personal, esto crea un ambiente más íntimo entre el artista y el espectador porque el espectador tiene el antecedente de que los libros suelen dirigirse directamente al lector. El ser humano se basa en su experiencia pasada para comprender nuevas experiencias. Las experiencias que el espectador ha tenido con libros están presentes en su mente cada vez que se enfrenta con ellos, estas experiencias crean el contexto desde el cual el lector lo percibe.

El lector espera siempre ciertas cosas de un libro común como: el libro dice algo, por lo general tiene texto, se lee de izquierda a derecha, tiene páginas, se comienza por la primera página, se guarda en un librero, etc. Cuando se utiliza el libro como medio de expresión se pueden explotar estas expectativas. Esto no quiere decir que deben ser tomadas como reglas irrompibles si no que son elementos de los cuales podemos valernos para expresar algo. Si una persona observa un cuadro carente de texto esta ausencia no llama su atención, un cuadro sin texto es muy común. En cambio la ausencia de texto en un libro puede funcionar como un



1. Inscripción fenicia sobre una vasija de bronce, alrededor del 950 a.C.

acento en nuestro trabajo ya que siempre es esperado por el espectador.

Por supuesto gran cantidad de personas han tenido contacto con libros-arte, pero eso no quiere decir que no tengan preconcepciones simplemente son distintas; siempre existe una expectativa, como mencioné uno se basa en experiencias pasadas para comprender una nueva experiencia.

- 14 El libro-arte es una obra de arte al mismo tiempo que es un libro por lo tanto tiene sus raíces en ambos. Las posibilidades que el libro común tiene llamaron la atención de los artistas y los llevó a experimentar con él. Para entender este interés es conveniente conocer al libro común y a través de éste comprender al libro-arte.

I.II EL ORIGEN DEL LIBRO

El libro surge principalmente a partir de una necesidad de preservar y difundir ideas. Posteriormente se convierte en una herramienta para desarrollarlas también. Para poder preservar ideas es necesario tener un código que comprenda y conozca tanto la persona que guarda el conocimiento como aquellos para quienes se guarda. Esta necesidad es la que llevó al hombre a inventar la escritura.

I.II.I EL ORIGEN DE LA ESCRITURA

La escritura tiene su origen en la pintura rupestre en donde se representaban

animales sobre las paredes de las cuevas. El hombre primitivo fue desarrollando una serie de habilidades manuales y cerebrales que le permitieron realizar la representación de los objetos. Los dibujos dejan ver dos cosas: una capacidad de síntesis y un interés por expresar una idea que permanezca. Esta capacidad en un grado mayor de desarrollo es la que crea la escritura movida por el interés de dejar ideas expresas de manera permanente. Estas ideas van desde lo más cotidiano como es una deuda o pago entre comerciantes hasta una doctrina religiosa.

El primer paso hacia la escritura fue la representación de una idea mediante un símbolo, es decir un sistema ideográfico. En su origen la idea guardaba una relación de tipo formal con su representación, por ejemplo un círculo para representar una luna llena. Posteriormente este parecido se fue sintetizando y convirtiéndose en una relación por convención. Una de las teorías es que esta síntesis fue ocasionada por una necesidad de escribir con mayor rapidez.

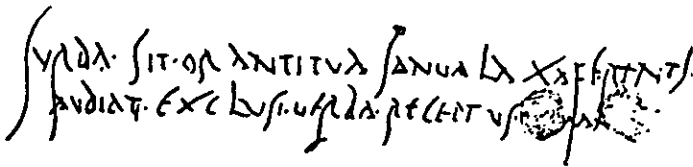
15

El sistema ideográfico requiere prácticamente de un símbolo por idea o cosa a representar, por lo tanto genera una gran cantidad de símbolos lo cual hace muy difícil su aprendizaje. Las personas no lograban conocer todos los símbolos por lo tanto comenzaron a darle varios significados a cada símbolo. Esto redujo el número de símbolos facilitando la escritura, pero dificultó la lectura porque dependía demasiado del contexto.

Más adelante estos símbolos empiezan a funcionar también como sílabas estableciendo por primera vez una relación con el sonido de las palabras. Es posible que la función silábica haya sido ocasionada al querer representar una

OWKLEVEPQZEDLO102WEL1E2VA
 ΔSΛVΛEΛWΛEΛΔSKAMWΛEΛEΛASΔ
 (S M O N E N C P O Δ S K A M W E A Λ E N A S Δ
 EKAVEKATATAKAKWOTOTOTVSEB
 OΔEKAMTATEPAMTODOGCEMT
 EOTAVEKASΔKAKWOTAVΛAΛA

2. Líneas de la inscripción gortyna, alrededor de 650 a.C.



3. Escritura romana, siglo 1 d.C.

palabra que no poseyera ningún signo. En algunas inscripciones egipcias encontramos jeroglíficos utilizados como ideogramas y otros como sílabas en una misma inscripción. Si bien podían expresar algo de manera silábica no tenían signos específicos para cumplir esta función, tenían, por ejemplo, veinte distintos jeroglíficos que podían representar “A”; a los escribas les gustaba mostrar la versatilidad con la que podían expresarse así que utilizaban la mayor variedad en una misma inscripción.³

16 La escritura cuneiforme es el primer uso comprobado del alfabeto que atestiguan las tablillas de la biblioteca de Ugarit...cuya fecha se ha fijado entre el 1,600 y el 1,200 a.C..⁴

Los habitantes del Sinaí crean un signo por sílaba obteniendo así unas dos docenas de signos consonantes. De esta manera obtienen un sistema de pocos signos con infinidad de combinaciones. Este sistema se funde con el lenguaje, es una representación del lenguaje en vez de una representación de las cosas.

Es muy probable que sus signos partieran de bases egipcias ya que fácilmente se puede ver un parecido entre muchos de sus caracteres con otros egipcios. Este parecido es sólo formal ya que representan sonidos distintos de los que representaban para los egipcios. Del Sinaí este primitivo alfabeto es difundido a base de migraciones. Así es como se cree que llega a los fenicios. Sufre algunos pequeños cambios y son estos signos fenicios los que toman los griegos.

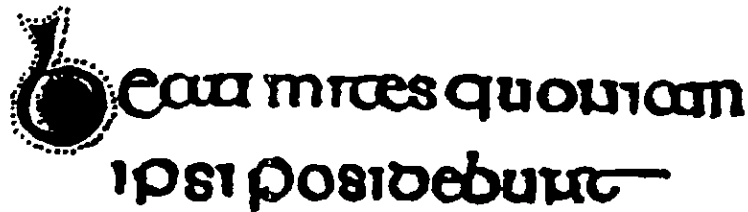
Los griegos cambian el significado de unos signos consonantes que no utilizaban por vocales porque los fenicios no tenían signos para vocales “...adaptaron algunos caracteres fenicios de sonidos oscuros o sordos para

representar algunas de las vocales griegas.”⁵

Posteriormente los romanos utilizaron el alfabeto griego y lo ajustaron a sus necesidades. Como resultado tenemos prácticamente el alfabeto en mayúsculas que nosotros utilizamos.

El romano común de negocios al escribir deformaba las letras un poco para obtener mayor rapidez. Con el tiempo y la práctica se creó una especie de estilo cursivo que tendía a hacer más curvas las líneas rectas y tenía trazos ascendentes y descendentes. Este estilo es la raíz de las minúsculas. Al principio sólo se escribía informalmente con este estilo, pero con el tiempo se fue afinando y derivó un estilo llamado uncial que predominó hasta el siglo VIII más o menos. Las mayúsculas se empezaron a utilizar sólo en casos específicos como títulos o al principio de una oración. Del estilo uncial se llegó al medio uncial que está más cercano a las minúsculas. Este estilo fue llevado a Irlanda por San Patricio. Irlanda no tenía escritura y por ser isla estaba aislada de influencias, así que aprendieron el estilo a la perfección. Los irlandeses fueron los mejores calígrafos de Europa y

17.



4. Medias unciales irlandesas del *Libro de Kells*.

sus libros son de los más preciados por su escritura manual, como el famoso libro de Kells producido en el siglo VII.

Carlomagno tuvo mucho interés en refinar la escritura, estableció una escuela para escribanos en la que se formalizó el uso del espacio en blanco entre palabras y se diseñó el estilo carolingeo de minúsculas. Este estilo se convirtió en el oficial en toda Europa para escribir libros en latín.

I.II.II EL ORIGEN DEL PAPEL

La escritura fue viajando por una amplia variedad de soportes antes de su encuentro con el papel, materiales como piedra, hueso, barro, seda, papiro, cera, entre otros.

El papiro es uno de los materiales más importantes que antecedió al papel, y de hecho es de éste del cual toma su nombre. El papiro es de origen egipcio y se elabora con las fibras de la planta del mismo nombre. Se acomodan tiras de fibras una pegada a la otra en dirección horizontal, después se coloca otra capa, pero en dirección vertical. Se aplica una goma y se somete a presión. El problema de este soporte es que es demasiado áspero por lo tanto no permite una escritura ni muy pequeña, ni muy precisa, además que con el tiempo se torna quebradizo.

El papel fué inventado en China y se le atribuye el invento a Ts'ai Lun en el
18 año 105 d.C. aproximadamente. Se cree que existía aún antes pero es este hombre



6. Cosecha de papiro de una inscripción de alrededor de 1475 a.C.

el que perfecciona su proceso y lo difunde. El proceso a grosso modo consiste en remojar fibras como trapos de lino, redes, y madera hasta que estas se desintegren, después se vierte la mezcla sobre un fina trama tensada en un bastidor. El líquido se escurre y queda sobre la trama una capa de pulpa que es el papel.

El papel llega a Europa a través de Valencia en 1150 cuando ésta es aún gobernada por los moros, ellos implantan en la ciudad de Jativa una fábrica de papel. En ese momento el papel no era desconocido por los europeos, aunque no

lo producían si importaban pequeñas cantidades. Los europeos utilizaban pergamino pero éste era muy caro ya que su producción era reducida. La primer fábrica de papel en territorio cristiano se implanta en 1270 en Fabriano, Italia. Aquí refinan el proceso, superan la calidad de Valencia y Damasco (exportadores de papel a Europa) y se convierten en los principales productores de papel del continente. Poco a poco se fue produciendo en Francia, Alemania y en otros países europeos. En el siglo XVI se fabrica ya en América y en México antes de 1580.

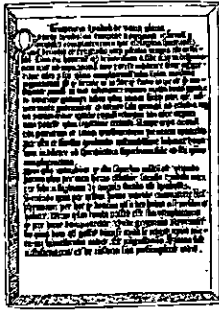
I.II.III EL ORIGEN DE LA FORMA DEL LIBRO

El libro como hoy lo conocemos, es un libro codex. El codex es un sistema para unir todas las páginas en un sólo objeto. Se organiza de la siguiente manera: un pedazo de hoja de un tamaño determinado se dobla por la mitad y es la unidad. Se toman varias hojas así dobladas y se insertan una dentro de otra. Después se cocen por el doblés y forman así un cuadernillo. Se hacen varios cuadernillos y luego se cocen por el mismo lado que el doblés.

19

Este sistema no se convirtió en algo común hasta el siglo IV cuando los juristas del imperio romano tardío se dieron cuenta que era una forma más práctica para realizar sus libros de leyes. Anteriormente se tenían grandes rollos en los que cada hoja era pegada a la otra hasta formar una enorme tira que después era enrollada; este rollo era llamado volumen. Los primeros codex eran fabricados con hojas de pergamino. El pergamino tiene un lado áspero y otro más liso. Las páginas eran cosidas de manera que la doble página fuera totalmente lisa o, totalmente áspera.

Es la Iglesia cristiana la principal responsable de la difusión del codex porque el volumen era asociado con la literatura pagana. Los textos de la Iglesia debían diferenciarse de los paganos, con el codex se marcaba la diferencia además de que quedaban mejor presentados.



6. Página del libro de bloque Ars Moriendi

1.II EL LIBRO IMPRESO

20

Los primeros libros impresos son los libros de bloque. Se llaman así porque toda la página se talla en un mismo bloque de madera. Éste se entinta, se coloca encima de un papel, se ejerce presión y la tinta se transfiere al papel quedando así la impresión. La tinta es un invento chino y son ellos los primeros en realizar impresiones. El primer libro impreso en papel fue un libro de bloque sobre escritos budistas impreso China en 868 d.C.. El libro impreso hace posible que un mayor número de personas tenga acceso a los libros. Esto provocó que la variedad aumentara, que existieran más textos impresos y de temas más diversos.

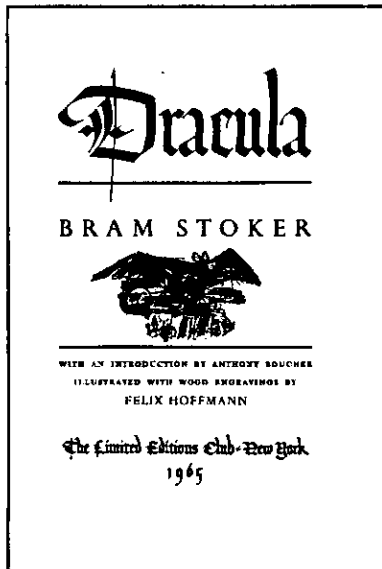
1.III DIFERENTES TIPOS DE LIBROS-ARTE

Existen casi tantos tipos de libros-arte como artistas en este ramo. Como siempre que se habla de arte no hay regla que no pueda ser rota ni clasificación que se ajuste a la perfección aún así una clasificación siempre ayuda a visualizar mejor las diferentes opciones. La manera más clara de dividirlos en libro ilustrado, libro de artista y libro objeto.

I.III.I LIBRO ILUSTRADO

Estos libros surgen a partir de una pasión por el campo editorial. Tienen su origen en los clubes de ediciones limitadas, como el *Limited Editions Club, New York* que edita tirajes pequeños para sus miembros en los que se conjuntan el escritor, el artista, el diseñador y el impresor con el fin de elaborar un trabajo de la más alta calidad a su alcance con los mayores cuidados posibles. Los socios de estos clubs son personas que gustan del buen diseño editorial, los adquieren por la forma en la que están solucionados, ya que con frecuencia se trata de textos clásicos que podrían adquirirse en versiones mucho más económicas como *Dracula* de Bram Stoker con grabados de *Felix Hoffman* editado por el *Limited Editions Club, New York*. Este es un libro de impecable diseño publicado en 1965 conceptualizado por Charles E. Skaggs. Estos libros tienen en su colofón el número de copia, la firma de el autor de las ilustraciones, el taller en el que fué impreso, nombre de la tipografía y en ocasiones un certificado de adquisición convirtiendose

21



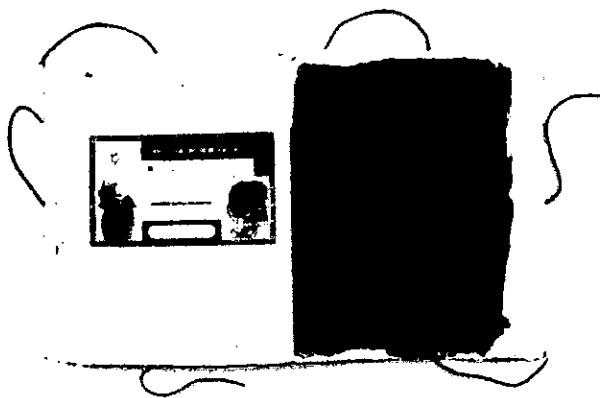
7. Portada del libro *Dracula*

así en exclusivos. No todos los libros ilustrados son necesariamente exclusivos; su característica más fuerte es el interés en el arte editorial.

Como antecedentes de estos libros tenemos también los libros únicos de la edad media. Como ejemplo se puede mencionar *El libro de Kells* que es un libro que contiene los evangelios en Latín, hecho a mano por monjes irlandeses en el siglo VII. Es considerado como uno de los libros más bellos del mundo por la calidad y creatividad en su ejecución. Este libro fué hecho para guardar las ideas cristianas, pero también para que sus páginas las refelejaran con toda su forma.

I.III.II LIBRO DE ARTISTA

22 El libro de artista responde a la necesidad de un grupo de artistas por encontrar un medio de expresión más al alcance del público en cuanto a costo y difusión. “Muchos vieron en el libro un medio para alcanzar un público mayor más haya de los límites del mundo del arte; otros anticiparon la apropiación de imágenes y/o de técnicas de los medios masivos de producción”.⁶ Los artistas hartos de la burocracia y mafia de las galerías descubren el medio del libro a través de explorar los medios de impresión como alternativas de expresión. Este nuevo medio no necesita de las galerías para llegar a su público, se distribuye a través de librerías



8. Lámina de *Novella* al de Joan Brossa, Antoni Tapies.

y espacios más fácil acceso y su costo es menor al de las obras de arte a causa de su mayor tiraje y sus métodos más industriales de impresión. Es un libro hecho por el artista, es el quien lo diseña, decide su tamaño, forma, material, contenido y método de impresión y en muchos casos es él quien lo fabrica.

Se considera al movimiento futurista como el primero en tomar en cuenta el medio impreso. Su interés radicaba principalmente en el amplio público al que se podía llegar a través del impreso.

“El día 8 de julio de 1910, Marinetti y los pintores futuristas repartieron 800,000 octavillas que llevaban por título: << contra la Venecia amante del pasado >>, lanzándolas desde la torre del campanario a las multitudes de venecianos congregados abajo.”⁷

23

Editaron una revista llamada Lacerba en la que realizaban experimentos tipográficos haciendo un juego de forma y contenido que también se vió reflejado en su pintura. En este momento vemos surgir la poesía visual con Apollinaire y Mallarme entre otros escritores que juegan con la tipografía y el espacio de la página. Estas ideas empiezan adifundirse por varios países y empiezan a salir otras revistas de artistas como A trap for Judges, Blast, entre otras. A través de éstas publicaciones los artistas establecían contacto con otros artistas, difundían sus ideas y sin tener que tolerar la política de las galerías. Después a causa de la segunda guerra mundial varios artistas emigran a Nueva York donde Charles Henry Ford publica su trabajo en View.⁸

I.III.III EL LIBRO OBJETO

El libro objeto se diferencia del libro de artista porque es prácticamente único, es decir es de un sólo ejemplar en la mayoría de los casos y el segundo es un libro de



9. La Caja verde, Marcel Duchamp

el cual se imprime una serie. Tienen como antecedente el arte objeto y el libro de artista.

24 Después de la guerra, Dieter Rot retoma el camino de los libros de artista y comienza a elaborar libros objeto. Antes que Rot, Duchamp hace su Caja verde que es considerada como el principio del libro objeto. Cito aquí la descripción de la obra:

“La caja verde,... está compuesta de aproximadamente, 100 ‘páginas’, piezas de papel sin encuadernar producidas para que aparezcan exactamente como las notas de Duchamp para ‘El cristal grande’ justamente en la forma en la que el las escribió (o las halló)...”⁹

El libro objeto es un libro que deja de ser un vehículo para transportar ideas y se convierte en la idea en sí. Es un libro que habla con todas sus partes, que puede utilizar cualquier medio para expresarse incluyendo o no el lenguaje escrito.

Es libro porque contiene en su esencia elementos diversos de éste. Hay algunos que pareciera que el único elemento que tienen del libro es el nombre y sin embargo, con sólo decirnos “esto es un libro” cambia nuestra actitud hacia el objeto. Entonces comenzamos a darle un trato de libro, esperamos que nos diga

algo (porque sabemos que todos los libros dicen algo), tratamos de leerlo y durante todo el tiempo que lo vemos tenemos en nuestra mente el concepto del libro, aún cuando concluyamos que ese que vemos no es un libro. Es inevitable preguntarse porque es un libro si no tiene un tiraje, aún cuando en los tiempos anteriores a la imprenta los libros eran únicos hoy en día pensar en un libro nos lleva automáticamente a pensar en una serie. El libro objeto es libro porque es una pieza hecha para situarse en ese contexto, funciona en relación a éste, explota el marco contextual del libro y crea un nuevo lenguaje a partir de sus elementos.

I.IV EL LIBRO Y EL TEATRO

Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento distinto, un libro es también una secuencia de momentos.¹⁰

25

Gracias a esta cualidad de secuencia el libro es un suceso, una experiencia que puede repetirse y que sucede en un lapso de tiempo controlado por el lector. "...el libro es una secuencia autónoma de espacio-tiempo."¹¹ Es aquí donde el teatro y el libro se encuentran, el teatro es construido por sucesos que se dan en un espacio determinado con una duración determinada. La obra es ejecutada un número de veces en ese espacio, pero el espectador no controla el tiempo en el que los eventos suceden, ni el momento o número de veces que la obra es representada. Es por ello que yo propongo un libro-teatro, un libro en el que se representa una obra, una obra montada en el espacio de un libro donde el tiempo es controlado por el espectador, donde la obra puede ser representada infinitamente porque los libros tienen esa cualidad de suceder por siempre.

Notas:

1. Kostelanetz Richard, «Book Art», *Artist' Books: A Critical Anthology and Sourcebook Book*, editado por Joan Lyons, Estados Unidos, 1985, p29.

2. Higgins Dick, «A Preface», *Artist' Books: A Critical Anthology and Sourcebook Book*, editado por Joan Lyons, Estados Unidos, 1985, p11.

3. Mcmurtrie Douglas C., *The Book. The story of Printing and Bookmaking*, Oxford University Press, Oxford, copyright 1943, six printing 1960, p7.

4. 1.1 El arte de la escritura, Marcel Cohen p32.

5. Mcmurtrie Douglas C., *The Book. The story of Printing and Bookmaking*, Oxford University Press, Oxford, copyright 1943, six printing 1960, p35.

6. Lyons Joan, *Artist' Books: A Critical Anthology and Sourcebook Book*, editado por Joan Lyons, Estados Unidos, 1985, p8.

7. Wilson Martha, «La página como espacio artístico», *Libros de artistas*, 1982, Madrid, p8.

8. *Ibidem*, p11.

9. *Ibidem*, p6.

26

10. Carrión Ulises, «The New Art of Making Books», editado por Joan Lyons, *Artist' Books: A Critical Anthology and Sourcebook Book*, Estados Unidos, 1985, p31.

11. *Ibidem*, p31.

CAPÍTULO II EL LIBRO-TEATRO

“El arte es arte porque no es la vida real”. Goethe ¹

II.1 EL LIBRO-TEATRO

El libro es una herramienta al servicio de la mente, es una forma de preservar ideas, pero también es un espacio de expresión. El libro-teatro pretende montar una obra en el espacio de un libro. Las obras de teatro escritas por los dramaturgos se guardan en libros, pero en el libro-teatro se guarda más que eso. El libro teatro pretende encerrar el texto de la obra y el montaje en el espacio, es una obra para uno, para ser representada cada vez que la persona lo desee. El objetivo es provocar en el lector un síndrome de personalidad múltiple en el que se convierta en director, actor, escenógrafo y público porque la experiencia teatral no es simplemente la lectura del texto. El libro-teatro es un juego que muestra como es que yo interpreto la obra, pero todos pueden jugar también, es decir la persona que lo lee puede cambiar el montaje si lo desea y ajustarlo a su propia interpretación.

27

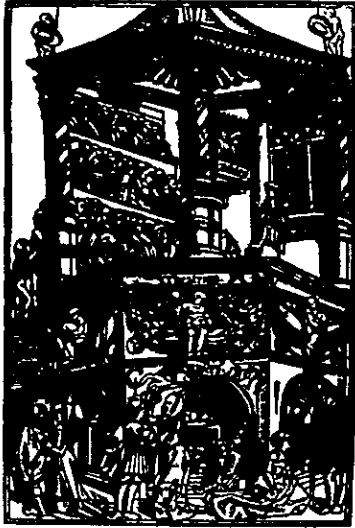
Para entender como es que este libro-teatro es un juego hay que saber que es un juego. Un juego es una actividad que uno realiza de manera libre, nadie te obliga a jugar, si te obligan a jugar entonces deja de ser un juego. La característica de libertad es indispensable . El juego no es una actividad exclusiva de los seres racionales, los animales juegan, por lo tanto es una actividad irracional. ² El juego

no es la vida normal es abrir un espacio virtual por el que salimos de la realidad habitual mientras jugamos y tiene una duración limitada. El juego tiene sus propias reglas, símbolos y códigos distintos a los de la vida normal. Las reglas del juego lo ordenan, en el juego todo tiene su lugar a diferencia de la realidad. Las reglas no deben de romperse porque en el momento en que se rompen el juego ya no es juego, pierde su credibilidad. El juego envuelve a los que juegan en una atmósfera mágica distinta, crea otro ambiente. “El juego lanza un hechizo sobre nosotros, es ‘encantador’, ‘cautivador’. Está impregnado con las más nobles cualidades que somos capaces de percibir en las cosas: ritmo y armonía.”³ Los que juegan no lo hacen por un interés material, para jugar verdaderamente hay que jugar por jugar, por un interés en el juego en sí. El libro-teatro es un juego porque plantea un espacio distinto fuera de la realidad con límites precisos, este espacio es el mismo libro en sí que contiene un escenario en el cual se representa la obra. En el libro están contenidos todos los elementos necesarios para el montaje, el que juegue con él utiliza los elementos para montarla como mejor le parezca. El que juega debe jugar por que le llama la atención el juego ya que no recibe ninguna gratificación de tipo material por hacerlo.

II.11 ELEMENTOS DEL TEATRO

El teatro funciona a partir de sucesos. Los sucesos son la unidad básica con la cual la obra es construida. Mientras el novelista percibe sucesos a través de las mentes de otras personas, el dramaturgo nos permite percibir las mentes de otras personas a través de sucesos.⁴

Para que la experiencia teatral funcione necesitamos como mínimo un actor con un personaje a representar y alguien para quien sea representado, esto por fuerza sucede en un espacio. Si bien con esto estrictamente ya se puede hablar de teatro por lo general se cuenta con más elementos. Estos son: la obra de teatro, el



1. Una visión renacentista del teatro romano

actor o actores, el director, elementos de ambientación (como escenografía, 29
vestuario, etc.) y público.

Además de estar construida de eventos, la obra siempre debe poseer un conflicto aún cuando este conflicto sea la falta del conflicto mismo. Si no tenemos conflicto los sucesos pierden sentido.

El primer elemento que tenemos es la obra escrita por el dramaturgo. La obra está compuesta por una trama en la que interactúan personajes. Esto no quiere decir que la trama sea el motivo y fin de la obra, la trama es en muchos casos un simple pretexto o medio para expresar ideas más complejas que una simple historia. La obra no es simplemente una reproducción de la vida real, si bien el dramaturgo toma elementos de ésta es para utilizarlos como medio de expresión. Para el dramaturgo imitar una acción es encontrar un equivalente objetivo para una experiencia subjetiva,⁵ es decir su materia prima es la vida real pero él la transforma y la utiliza para alcanzar su objetivo personal.

Un personaje cumple con una función determinada; más que representar a una persona existente es una fuerza en la obra. La mayoría de las personas cuando

leen teatro olvidan este aspecto, su actitud es como si se tratara de una novela. En el libro-teatro tenemos una obra a representar con una serie de personajes a manipular por el lector de manera manual que buscan conseguir una mejor conceptualización de la obra por parte del lector. Éste al manipular los personajes visualiza mejor la escena.

El director debe deducir o identificar el pensamiento e intenciones del autor lo que no necesariamente quiere decir que se pone completamente al servicio del mismo, él puede tener sus propias intenciones. El director es el que decide cuál es el fin de la obra, da la perspectiva desde la cual la experimentamos. Él debe coordinar todos los esfuerzos de manera que se dirijan hacia el objetivo. Cuando esto no sucede el trabajo no es claro y unos elementos contradicen a otros. En el libro-teatro el director es una mezcla entre el lector y el creador del libro. El creador del libro propone un posible montaje y el lector lo ejecuta y a su vez puede decidir hacerle ajustes o cambios.

Una obra se desarrolla en un espacio que puede ser una área en algún parque, el escenario de un teatro, el teatro completo o en un libro como es este caso. El espacio se organiza para satisfacer todas las necesidades de situación. Esta organización da lugar a la escenografía. En nuestro caso la escenografía crea un espacio en el cual visualizamos nuestros personajes. La escenografía refuerza el carácter general de la obra por eso es muy útil para el lector tenerla presente.

El público de teatro no es un público que busque la representación fidedigna de la realidad, si ese fuera su objetivo podría acudir a cualquier otro espectáculo de espacios expresados de manera más realista como lo es el cine. Por esto es que la función de la escenografía en el teatro no es copiar la realidad sino simplemente situar al espectador mediante algunos elementos con los cuales él pueda reconstruir la escena y reforzar el carácter general de la obra.

En el libro-teatro existe un escenario en el cual se representa la obra, con una serie de escenografías y personajes. Las escenografías están diseñadas mediante

una síntesis de elementos que recuerden o evoquen el espacio que se desea. Los personajes manipulables cumplen con la función de representar a los personajes. Sus características refuerzan la personalidad de cada uno y completan la atmósfera general de la obra. Esto se logra a través de el color, material, proporción y forma de cada uno.

II.III LA LECTURA A MANERA DE JUEGO ESCÉNICO

El ser humano, con base en la experiencia del mundo adquirida en una cultura determinada, organiza sus conocimientos sobre este mundo para predecir tanto interpretaciones como relaciones sobre una nueva información o experiencia.

Esta experiencia del mundo adquirida se organiza en marcos. Los marcos son grupos de elementos que se relacionan entre sí, por ejemplo cuando nos invitan a un cumpleaños nosotros pensamos en un pastel con velas, las mañanitas, globos; estos elementos están en el marco de cumpleaños. El libro-teatro proporciona al lector marcos visuales que le permiten situar la acción dramática jugando un papel activo en la obra y esto es muy importante ya que una lectura efectiva implica que el lector anticipa lo que el autor va a decir y lo espera mientras lee.⁶ Estos marcos visuales colocan al lector en el contexto adecuado propiciando que el realice sus conjeturas anticipando lo que puede suceder.

31

Los marcos visuales son todavía más importantes si recordamos que ningún acto comunicativo, verbal o no verbal puede ser comprendido sin referencia a un meta-mensaje sobre lo que pasa,⁷ por ejemplo, un pastel con velas nos ubica en el marco de cumpleaños. En otras palabras la presencia del pastel con velas sólo puede ser comprendida en relación a este marco.

Existen indicaciones contextuales en la obra pero el lector común suele ignorarlas y concentra su atención solamente en el diálogo. Esta propuesta de lectura alternativa plasma estas indicaciones explícitamente permitiendo al lector



2. Títere del teatro de sombras de Malaysia

32 visualizar los sucesos de la trama. El punto de vista del creador del libro objeto reta al lector a aceptar o rechazar su puesta en escena.

El teatro a diferencia de la novela esta escrito para ser representado (independientemente de que se represente o no). El lector, a partir del texto, debe construir mentalmente las escenas para comprender lo que el autor quiere decirle, debe visualizar estos sucesos porque es a partir de sucesos que el teatro funciona. En el teatro los sucesos se dan en un espacio determinado con límites físicos como puede ser un escenario. Esto implica que las escenas deben ajustarse a este espacio, lo cual más que una limitante es un ejercicio creativo, ejercicio que el lector común (que no tiene conocimientos especializados en teatro) no realiza.

El libro-teatro es una provocación al lector para que realice este ejercicio. El libro contiene el texto de una obra, un escenario, un juego de escenografías para resolver todas las escenas y representaciones físicas de los personajes para situarlos en el escenario. El lector lee el texto y coloca los elementos escenográficos y personajes en el escenario conforme el texto lo indica. De esta forma visualiza los sucesos de la obra en un espacio determinado. Los tres planos de la escenografía

permiten jugar con la relación figura-fondo jerarquizando la importancia de los personajes en una escena determinada.

Estos sucesos están interpretados por el creador del libro, es decir lo que vemos en escena es como entiende él la obra y como es que la resuelve. El lector es provocado por esta interpretación a visualizar la obra y a tener una actitud activa en su lectura. El puede o no estar de acuerdo con la interpretación, pero lo importante es que se ve obligado a interpretar la obra, a pensar en entenderla, a decir “no, yo creo que esto no es así es más bien al revés”, o “no lo había pensado así, pero tiene razón”, o un sin fin de razonamientos.

Es una lectura a manera de juego escénico porque los elementos que están en el libro tienen múltiples posibilidades de lectura:

El lector-espectador representa la obra mientras lee siguiendo las indicaciones sobre el uso de las escenografías y decide como manipular a los personajes, el resuelve los movimientos de estos, por ejemplo en el siguiente fragmento

33

“La niña canta a capella con voz blanca la muy conocida canción de Schubert Heidenroslein. Ahora sí una terracota de la Robbia; le pido que nada estorbe en su imaginación la placidez e ingenuidad de esa carita impecable. Corbett, con una taza de té con leche en la mano, la mira meditabundo.”⁸

no esta especificado en que parte de la casa se encuentran la niña y Corbett, el lector decide donde quiere colocarlos y como quiere que se muevan.

El lector-director puede corregir el montaje, o proponer uno diferente.

El lector-actor puede insertarse en el papel o papeles de su predilección para interpretarlos en voz alta.

El lector-dramaturgo puede reescribir la obra o proponer otra con el elenco y elementos existentes.

Puede ser leído, o más bien jugado por uno o varios lectores-jugadores que

desempeñen las múltiples funciones que pueden rotarse en nuevas representaciones.

II.IV ÁMBAR DE HUGO HIRIART

La obra que este libro-teatro presenta es *Ámbar* de Hugo Hiriart. Escogí *Ámbar* porque es una obra llena de juego en la que hay una especie de homenaje a los libros antiguos, esos libros hechos por procesos más artesanales que son obras de arte en su hechura.

34

“Mirar ahí al viejo y a los niños es como entrar en un grabado del siglo pasado con su ir y venir de líneas paralelas; entrar en una preciosa ilustración de alguna novela de Verne o de un tratadito de etnología, por ejemplo; es como si el grabado hubiera cobrado de pronto tres dimensiones. Se diría que el papel mismo, la hoja del libro, se percibe en la escena y se podría en un momento dado aplanarla dándole vuelta a la página que estamos viendo.”⁹

Esta admiración o nostalgia por la atmósfera que producen algunos libros con los que hemos convivido en nuestras vidas es, entre otras cosas, lo que convierte a *Ámbar* en una obra para ser expresada en un libro-teatro.

Ámbar esta llena de aventuras y de situaciones fantásticas. Comienza cuando *el Gordo* se encuentra en un jardín observando un ámbar con un lente de joyero. El gordo es un personaje de unos sesenta años, lleno de experiencia y sabiduría que es el narrador de la historia la cual es una vivencia de su juventud. La historia se sitúa en algún lugar caluroso que se parece a muchos pero no es ninguno precisamente. Hay una serie de crímenes espantosos e infrenables en un región de este país llamada Bogonsor y por esto comisionan a un cazador especialista en tigres para que cace al criminal. Este cazador es acompañado por un policía de

dieciocho años y un peluquero lisiado cuya novia se encuentra en la región donde tienen lugar los crímenes. Corbett, que es el cazador de tigres héroe de esta obra, es un personaje modesto de moral implacable que cumple con su deber, de sentimientos nobles, cortés, sumamente educado y conocedor de su área. Se conserva en un buen estado de ánimo positivo, pero no eufórico y es a la vez humano porque tiene sus pequeñas debilidades morales. El joven policía es el Gordo de joven, un personaje un poco ingenuo por su edad, muy dispuesto, tímido, sencillo, fiel y que se admira con facilidad. Estos personajes junto con Pleiffer (un señor que perdió un circo, un ser contento que piensa primero en él, poco tolerante, miedoso, acostumbrado a la buena vida y de intereses muy terrestres) son los que viven todas las aventuras de la obra. Al final resulta que el circo es llevado al pueblo selvático de los crímenes con el fin de amaestrar a la mayor gama de especies jamás vista, con cruces monstruosas. Uno de los animales de estas cruces termina amaestrando al personal humano del circo y los hace realizar espectáculos criminales.

35

Ámbar es una obra que juega con los excesos, Bogonsor es la región donde se dan todos los excesos posibles y es una explosión de vida en todas sus formas un exceso de vida y por lo tanto de muerte también. Es como el inconsciente, un espacio sin represiones en el que suceden cosas que nuestro consciente censuraría, es como un sueño sin orden ni reglas, pero también puede ser como la vida misma, una serie de atropellos y acontecimientos singulares guardados de manera peculiar en nuestra cabeza. Es una ventana al interior de la cabeza y lo que ahí se encuentra.

“Muy lejos en el espacio, en el tiempo y en la mentalidad de los hombres está Bogonsor. Selvas donde crece lo vivo en las formas más inesperadas; hierbas, animales, culturas, con frecuencia monstruosas, se han dado en ese país inmenso, apoteosis de la fertilidad. Todo hay, desde idiomas fósiles hasta desiertos, porque en Bogonsor nada puede faltar.”¹⁰

En *Ámbar* todo es un poco como un juego, los nombres de los personajes y los lugares son de una sonoridad muy especial como el río Grongorogonzo, y en algunos existen asociaciones divertidas como es el caso de Alcofribás Nasier uno de los personajes cuyo nombre es el anagrama con el cual el escritor François Rabelais firmó su obra *Los horribles y espantosos hechos y proezas del celeberrimo Pantagruel rey de los Dipsodos, hijo del gran gigante Gargantua* y este personaje en *Ámbar* es curiosamente un hombre enano. Otro personaje de nombre Gargantina es un personaje del libro *La vida inestimable de Gargantina* de Rabelais también.

Durante toda la obra Hiriart apoya las imágenes que va creando con atmósferas e imágenes del mundo de la pintura como por ejemplo en estos fragmentos:

36

“Una venganza atroz, de tragedia griega, digna de Hécuba o de Medea o de alguna otra sangrienta carnicería...Algo en lo que horroriza pensar... (Europeos con sombreros hongo corren dando gritos, u otras estampas extrañas de los Collages de Max Ernest).”¹¹

“...Armandina sobre la cama, el blanco de su cuerpo hace juego con el blanco de las sábanas revueltas. Una diosa de Fragonard en una nube.”¹²

“El camino a la estación reproduce, imagínelo por favor, una piazza metafísica de De Chirico.”¹³

En *Ámbar* Hiriart juega con el concepto del escándalo y de la debilidad humana, mezcla el bien y el mal en una misma cosa que se confunde. Cuando comenzamos tenemos una serie de asesinatos atroces que se cree son cometidos por un asesino perverso, finalmente el cazador descubre que el problema es que uno de los animales, producto de las cruces entre especies, ha amaestrado a las personas y las obliga a cometer estos crímenes. Por lo tanto las personas están exentas de culpa en cierto sentido. Aunque por otro lado el presunto asesino si bien no es asesino tolera todo tipo de situaciones inhumanas con tal de alcanzar a obtener

grandes cantidades de ámbar ya que Bogonsor es una mina de esta piedra. El escándalo y horror que produce la forma en que son asesinadas las personas (comidas a mordidas) se reduce a incidente cuando surge la explicación. Esta solución bien podría ser una especie de cita o recordatorio del cuento de Edgar Allan Poe *Los crímenes de la rue Morgue*. En este cuento se cometen una serie de asesinatos salvajes que tienen horrorizada a la comunidad y finalmente se descubre que son cometidos por un orangután. Si bien en *Ámbar* los crímenes son también cometidos por personas, son personas de conducta animal, son las personas amaestradas. Esta idea de las personas amaestradas llama mucho la atención, nos lleva a pensar en personas amaestradas por otras personas un tanto salvajes.

Ámbar también toma un poco como pretexto la trama de la novela *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Esta novela de aventuras marinas, cuyo héroe es también un inglés, se trata de un viaje en un barco de vapor por un río en la selva del Congo en busca de una ruta para comercializar marfil. En este viaje tienen lugar vivencias de tipo monstruoso, excesos de avaricia que se convierten en locura, tratos desnaturalizados de los europeos hacia los nativos; entre otros elementos en común.

37

El ámbar funciona aquí como un símbolo de tiempo, es como un libro que contiene secretos guardados por siempre, es como un pedazo de tiempo congelado con todo en su interior, un pedazo de vida por eso es que persiguen el ámbar.

“Entonces el Gordo, es decir, Eric viejo, es decir, yo, muevo la piedra donde está guardada la escena...”¹⁴

“Es ámbar, y el ámbar es un monstruo, una cruz de los reinos del ser: gota eterna, cielo e infierno en una misma cosa.”¹⁵

Esta obra es como un juego en el que se invierten constantemente los papeles,

desde el principio tenemos que el ámbra es un monstruo y es un monstruo o cruza exótica felina el verdadero criminal. Es un cazador de tigres y no un policía experto a quien se manda a detener a este criminal. Todas las cruas se dan a causa de la ambición de un domador de animales de circo, el circo en la vida real es cruel con los animales, los maltrata, los hace pasar hambres y atenta contra su naturaleza, en cambio en esta transformación del circo son los animales los que maltratan a las personas obligándolos a hacer cosas que van contra su naturaleza. Por otro lado tenemos la historia de amor de una vieja que cuando joven sede su cuerpo a un perverso usurero por salvar a su marido. Es como un gran sacrificio de amor que luego se convierte en la gran tristeza de la pareja quien resuelve vivir posponiendo semanalmente su suicidio. La vieja se encuentra contando su romántica historia acompañada por un viejo el cual creemos es su amado esposo que más adelante descubrimos que es el usurero perverso, una vez más las cosas se invierten, es como burlarse un poco y a la vez es un juego de situaciones. Creo que este es el principal atractivo de *Ámbra*, este juego de situaciones e imágenes que se prestan excelentemente para un juego escénico en un libro-teatro.

Notas:

1. Goethe citado en *The Life of Drama* de Eric Bentley, Estados Unidos, séptima impresión 1967, p 38.

2. Huizinga Johan, "Nature and significance of play as a cultural phenomenon Ritual", *Play, and Performance*, Schechner/Schuman, Estados Unidos, 1979, p 48.

3. *Ibidem*, p 53.

4. En el original "...while the novelist may see events through the medium of other men's minds, the dramatist 'allows us to see other men's minds through the medium of events'". Santayana George citado en *The Life of Drama* de Eric Bentley, Estados Unidos, séptima impresión 1979, copyright 1964, p 4

5. *Ibidem*, p 15.

6. Tannen Deborah, *Framing in Discourse*, New York, 1993, p 6.

7. *Ibidem*, p 3.

8. Hiriart Hugo, *Ámbar*, México, 1990, p 16.

9. *Ibidem*, p 9.

10. *Ibidem*, p 8.

11. *Ibidem*, p 68.

12. *Ibidem*, p 43.

13. *Ibidem*, p 24.

14. *Ibidem*, p 114.

15. *Ibidem*, p 7.

CAPÍTULO III

ELABORACIÓN Y DISEÑO DEL LIBRO-TEATRO ÁMBAR

III.1 OBJETIVOS Y NECESIDADES DEL LIBRO-TEATRO

Antes de elaborar casi cualquier cosa es necesario tener claro que es lo que se pretende con el objeto a elaborar, es decir para qué lo queremos, cuál es su objetivo.

40 Teniendo claro el objetivo hay que decidir qué necesitamos para que este se logre y determinar cuáles son las necesidades del proyecto.

El objetivo del libro-teatro es montar una obra dentro de un libro con el fin de que el lector se enfrente a la obra desde múltiples puntos de vista, es decir; que la enfrente como público, como director, como actor, como escenógrafo, y hasta como dramaturgo si lo desea; que abandone la posición frecuentemente pasiva de lector y se convierta en un miembro del equipo de trabajo de esta obra. Es un libro para que el lector juegue a hacer teatro porque el juego, como estado de ánimo, hace que los que juegan se involucren profundamente con lo que juegan. “...this absorption, this power of maddening, lies the very essence, the primordial quality of play.”¹

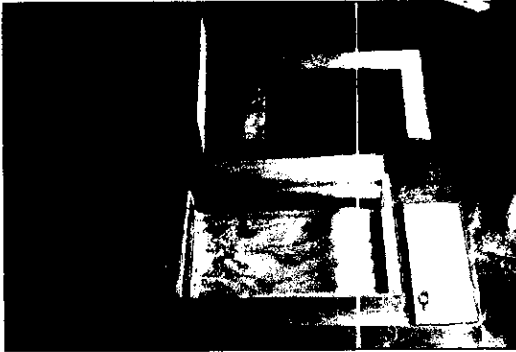
Para conseguir que el lector experimente la obra de formas múltiples a través del juego es necesario que tenga una obra a experimentar, un espacio para jugar con ella, elementos que lo sitúen en a los diferentes papeles que se juegan en el teatro y un instructivo que le explique como es que va a jugar.

III.II DISEÑO DEL LIBRO-TEATRO

El libro consiste en una caja que se divide en dos mitades unidas por una bisagra. La mitad superior se colapsa quedando en un ángulo de 45 grados con la mitad inferior. La mitad superior es el escenario en el cual el usuario representa la obra y la mitad inferior es un contenedor para los elementos con los cuales la monta que son texto, escenografías, personajes e instructivo.

La caja es de madera forrada de manta. La tela ayuda a hacer alusión a un libro de pasta dura. Está pintada de verde con algunos trazos color manta y con acentos en goma laca. Estos trazos sugieren sombras como de interiores de cuevas lo cual me intereso hacerlo así porque el desenlace de la obra sucede en el interior de una cueva. Esta cueva está llena de vida, de animales insólitos por esto decidí pintar

41



1. Estructura.

el libro de verde que es el color de la naturaleza. La goma laca la utilicé para sugerir el ámbar. La cara superior de la caja funciona como portada para reforzar el carácter de libro. Me interesa que tenga este carácter para que sea un libro con cosas inesperadas en su interior y no una caja con objetos. La boca escena o marco del escenario es verde oscuro para armonizar con el exterior del libro, pero de color sólido para no distraer al espectador de la escena. En la parte superior está escrita una cita de Aristóteles: “La mente es de cierto modo todas

las cosas”. Ésta aparece en el texto de Hiriart antes de comenzar la obra. Decidí darle este lugar para motivar al usuario a explotar su imaginación. El interior del escenario-contenedor es negro para no causar distracciones.

El texto de la obra se encuentra dentro del escenario-contenedor. Es un libro tamaño medio oficio de pasta dura forrada y pintada como el exterior de la caja. No tiene portada porque no es un libro sino un elemento de éste. Las páginas están unidas a manera de acordeón. Las pastas están unidas por el lomo para que no se desdoble como biombo sino que simplemente tenga un poco de movimiento al ir pasando las páginas. En el texto cada personaje tiene su propia tipografía, cada tipo representa la voz del personaje y su diseño refuerza características de éste.

42 Las escenografías son una serie de 10 tablillas de macocel que se colocan en el escenario conforme la escena lo requiera. Están numeradas y en el instructivo se aclara para qué escena es cada una. Mi objetivo al realizarlas fue estimular la creación de imágenes en la mente del espectador. La idea es que él construya sus propias imágenes a partir de los estímulos. Por eso elaboré imágenes que no fueran demasiado realistas, pero si llamativas. Tampoco fue necesario poner rigurosamente todos los elementos que se mencionan en la obra porque mi objetivo es simplemente situar al espectador dándole elementos para que él pueda reconstruir sus propias imágenes.

Los personajes son una serie de representaciones cuyo propósito al igual que las escenografías es motivar la generación de imágenes en la mente del espectador. Escogí materiales y formas que reforzaran el carácter de cada personaje y que más que representarlo lo sugieran.

El instructivo es un folleto que explica como jugar con el libro. Lo consideré indispensable para obtener el mejor provecho del libro.

A continuación describo como fue elaborado cada elemento en particular y por qué.



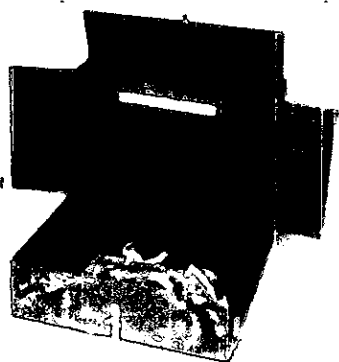
2. Mecanismo.

III.II.I ELABORACIÓN DEL ESCENARIO-CONTENEDOR

El escenario mide 41 x 26.5 x 12.5 cm. Consiste en una estructura de madera (ver figura 1) con seis caras de triplay de 4 mm. Las caras están forradas de manta que fue pegada con cola de conejo. La cara inferior, trasera y delantera están completamente fijas, la cara superior se colapsa mediante una bisagra de tela para permitir la entrada de escenografías y las caras laterales se colapsan para permitir la entrada, salida y manipulación de los personajes. La cara delantera es un marco que delimita la boca escena, es decir el espacio interior del escenario. Este marco tiene 6 cm de alto en el lado superior y 5 cm de ancho en los lados izquierdo y derecho. Este marco oculta la estructura y los límites de la escenografía de manera que no nos distraiga el mecanismo y la escena se vea más limpia (ver figura 2). La estructura está pintada de negro con el mismo propósito. El tamaño del escenario es un tamaño lo suficientemente grande como para que nos envuelva la imagen pero no demasiado para que sea fácil de manipular.

43

La mitad inferior de la caja es un contenedor en el que se encuentran las escenografías, los personajes, el texto y el instructivo. Este contenedor mide 41 x 38.5 x 12.5 cm. Es 12 cm más largo que el escenario para que cuando este se



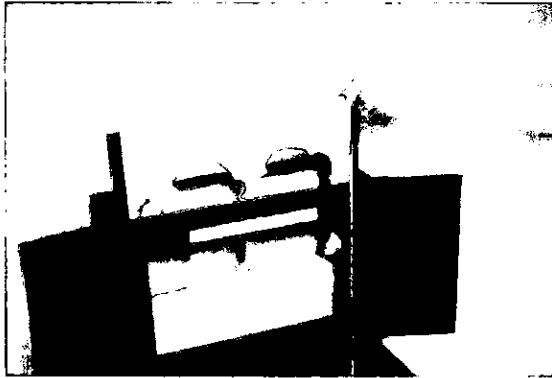
3. Escenario-contenedor

44 colapse quede apoyado firmemente sobre el contenedor evitando así que se caiga a la mitad de la representación, el ancho es el necesario para guardar todos los elementos. Tiene seis caras de triplay forradas con manta pegada con cola de conejo. La cara superior es de 41 x 12 cm para que se apoye el escenario.

El escenario-contenedor se cierra con tres cintas de piel con evillas que funcionan como cinturones (ver figura 3), está pintado de verde oscuro porque es el color que representa la naturaleza y ésta juega un papel muy importante en la obra. En la cara superior de la caja se encuentra la portada del libro-teatro con el propósito de darle carácter de libro a la caja. La portada tiene fondo verde oscuro, la tipografía al igual que la imagen están enmarcadas en un fondo de color ámbar para hacer alusión a la obra. La imagen es un dibujo de el gordo en grafito con algunos trazos en goma laca, es como si la imagen de grafito fuese un fósil dentro de la goma laca que funciona como ámbar.

III.II.II ELABORACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

La escenografía consiste en un juego de 10 tablillas de macocel de 36.5 x 25.3 cm que se deslizan por unas hendiduras en la madera de la estructura que funcionan a manera de rieles (ver figura 4). De esta manera se colocan con facilidad y quedan



4. Entrada de tablillas.

fijas durante la escena. La estructura tiene tres juegos de hendiduras que permiten poner tablillas en tres diferentes planos separados por 1.5 cm, esto ayuda a dar una sensación de profundidad. Estas tablillas son de macocel por ser este un material rígido lo que le da estabilidad, ligero para que se manipulen con facilidad y que permite realizar cortes en curvas complejas sin dentarse como la madera.

45

Tablilla 1

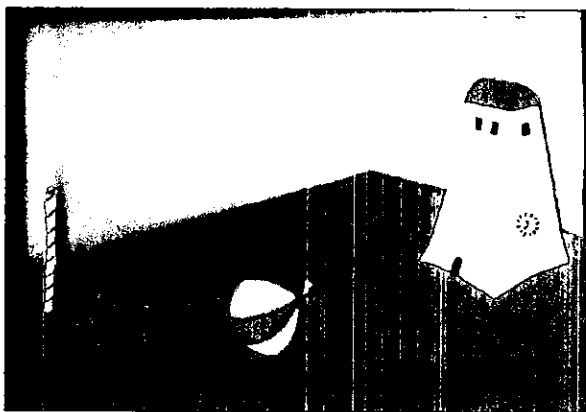
Está cubierta en toda su superficie con un fondo de papel en tonos amarillos porque remiten al ámbar. Trabajé con fondos de papeles vistosos en varias láminas para mantener la sensación de que la obra sucede dentro de un libro. Esta tablilla es para las escenas 1. El gordo desde el jardín y 28. Ámbar. Va colocada en el último riel en el fondo.

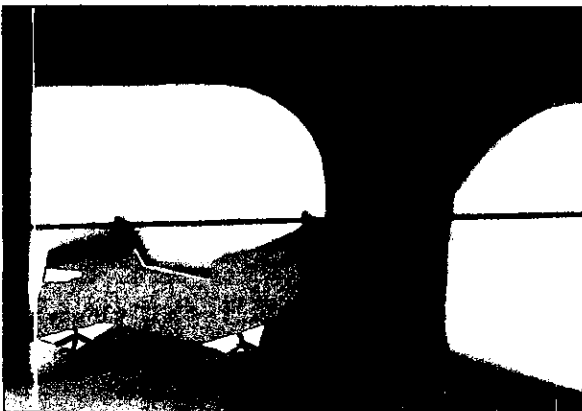
Tablilla 2

Va colocada en el penúltimo riel y es la silueta de unos arcos y el interior de una peluquería. Está forrada con papel amate blanco que le da una textura como de pared de aplanado rústico y está pintada con goma laca y lápiz grafito para dar una atmósfera de dibujo propia para esta escena. “Se diría que el papel mismo, la hoja del libro, se percibe en la escena y se podría en un momento dado aplanarla dándole vuelta a la página que estamos viendo”.² Se utiliza para la escena 2. Algo pasa en Davalopanta y la 3. El señor Kluski se volvió loco. La tablilla 1 sigue en

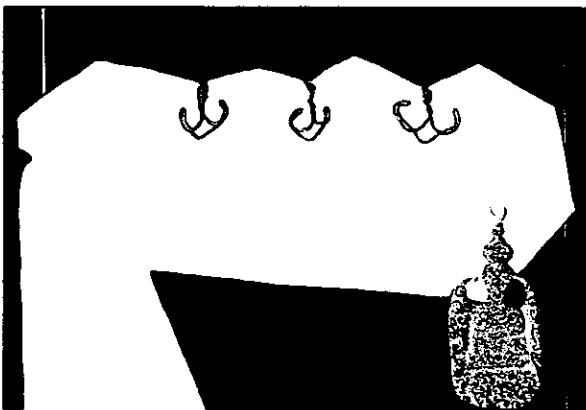


46



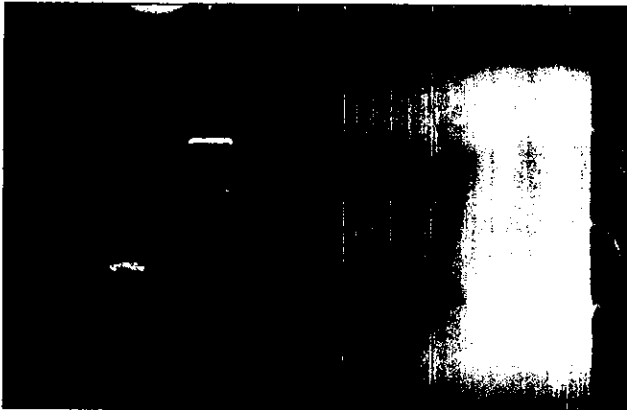


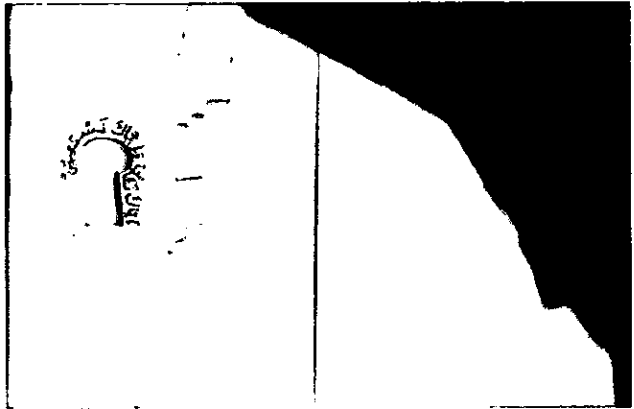
47



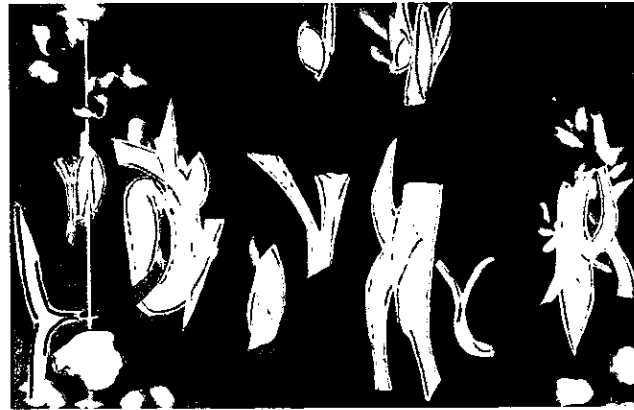


48





49



el fondo y la vemos a través de los arcos.

Reverso de la tablilla 1

Es un collage sobre papel amate blanco hecho con papel periódico, lápiz grafito, goma laca y papeles japoneses en color café oscuro, morado y chedrón. Es un collage abstracto que sugiere el pacífico interior de una casa. Se coloca en el penúltimo riel y es para la escena 4. Heidenroselein, y la 5. El circo.

Tablilla 3

Es un paisaje metafísico inspirado en los cuadros de De Chirico. Está pintada con acrílico sobre el macocel y es para la escena 6. La piazza. “El camino a la estación reproduce, imagínelo por favor, una piazza metafísica de De Chirico.”¹⁵ Se coloca en el penúltimo riel y nos permite ver el fondo amarillo de la tablilla uno que aquí funciona como luz de día.

50 *Reverso de la tablilla 3*

Es el interior de una enorme mansión que contiene un prostíbulo y un templo. Se coloca en el último riel y está elaborada con pintura acrílica, goma laca, acuarela, papel de china, papel guarro y papel calado japonés. Esta lámina junto con la tablilla 4 funciona para resolver las escenas 8. Las fiestas galantes, 9 Mujer con niño, 10. El mecanismo de precisión, 11. Los reyes ociosos, 12. El templo, 13. El explorador , 14 El asilo y 15 la alfombra voladora.

Tablilla 4

Fue elaborada con pintura acrílica, papel calado japonés, alambre de cobre, madera balsa y pintura de esmalte. Es el primer plano de la mansión. El fondo de ambas tablillas es de color café rojizo tiene pegado el papel calado simulando una especie de papel tapiz lujoso. Del lado derecho tiene pegada una silueta de madera balsa en forma de vasija árabe, está pintada con un fondo dorado y placas azul marino que son colores comunes en vasijas arabescas. Su función es situar al espectador en un espacio mahometano. “En un rincón mahometano del cuarto del prostíbulo,...”³ Del lado izquierdo en el segundo plano está pegado un pedazo de

papel de china blanco arrugado que sirve para situar al espectador en una recámara con una cama cuya sábana está destendida insinuando una relación amorosa previa. En el primer plano en la parte superior tenemos tres siluetas de alambre de cobre emulando candelabros para dar la idea de mansión y de esa peculiar elegancia asociada con la vida galante. En el segundo plano en la parte superior izquierda está el templo que es una silueta ligeramente piramidal pintada con acuarela azul sobre papel guarro y con goma laca, estos colores están difuminados hacia las orillas quedando el centro más claro. Este efecto funciona como halo de manera que cuando el monje se sitúa en el templo este halo lo rodea. El segundo plano tiene también tres arcos en los que se insertan tres dibujos de acciones que están sucediendo en esos cuartos. Los dibujos son poco precisos y tienen una iluminación dramática. Ésta sugerida por el autor, “El lugar al que entra tiene la iluminación dramática y realista que daban a sus cuadros el Caravaggio y los *Tenebrosi* italianos y españoles. No distinguimos bien lo que hay ahí...”⁴

51

Tablilla 5

Es un fondo que sugiere una selva, se coloca en el último riel. Está elaborado con pintura acrílica, lápiz grafito y recortes de papel bond blanco. Es una serie de plastas de distintos verdes y un poco de azul con los recortes blancos encima. Se trata de dar la atmósfera de una selva impenetrable la cual recorreremos viajando sobre un río. Las plastas dan el aspecto de densidad y los recortes blancos sugieren siluetas de posibles plantas. Funciona junto con la tablilla 6 para lograr las escenas 16. Los fantasmas y 17. Un incidente en el río Grogorogonzo.

Tablilla 6

Es un marco del cual cuelga con dos hilos la silueta de un barco de vapor pintados ambos con pintura acrílica azul y verde básicamente. Al encontrarse este barco suspendido el espacio adquiere carácter de río. Para darle movimiento al barco solo es necesario atorar un personaje en el y moverlo.

Tablilla 7

Es la silueta de unas colinas pintadas en blanco y grises con pintura acrílica y lápiz grafito, tiene pegado encima unos alambres torcidos para dar la idea de un zarzal. Estos colores ayudan a crear un espacio desolado y estéril que hace contraste con el trayecto en el río. Se coloca en el penúltimo riel. Resuelve las escenas 18. El zarzal, 19. El tigre, 20. El duelo.

Tablilla 8

Es una pequeña colina rojiza un tanto geométrica sobre la cual se encuentra un túnel café rojizo oscuro. Sujeta a ésta se encuentra una silueta que funciona como tren que corre por un alambre para poder entrar y salir del túnel. Es necesario este movimiento ya que se trata de un túnel mágico que al pasar a través de él ocasiona trastornos diversos. Tiene pintura acrílica. Se coloca en el penúltimo riel y resuelve la escena 7. Los túneles.

52 *Tablilla 9*

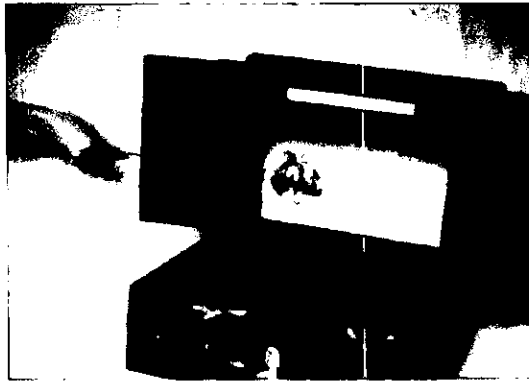
Es la silueta de unas cavernas cubierta por papel amate café para dar carácter en color y textura a este elemento. Se coloca en el primer riel. Soluciona las escenas 21. La caverna y 22. La jaula

Tablilla 10

Elaborada con papel amate blanco y papel japonés de colores. El amate le da un aspecto luminoso y tranquilo a la silueta de una estructura tipo árabe. Las tiras de colores sugieren la carpa de un circo. Se coloca en el último riel y soluciona las escenas 23. La fiesta, 24. La presa, 25. El joven, 26. La trampa y 27. El animal.

III.II.III ELABORACIÓN DE LOS PERSONAJES

Los personajes se elaboraron en diversos materiales según sus características, su tamaño varía entre 4 y 10 cm., están sujetos a un alambre de 35 cm de largo. Se toma el alambre, se abre una de las tapas laterales del escenario y se introduce el alambre en el mismo (ver figura 5). Por medio de el alambre se manipula al



5. Entrada de personajes.

personaje en escena. Sus características individuales son las siguientes:

El gordo



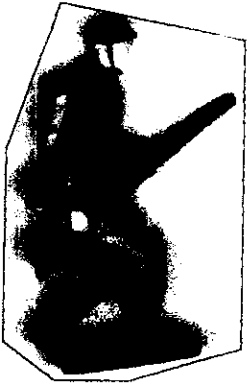
Está elaborado con alambre de cobre torcido formando una silueta la cual esta parcialmente forrada con papel de china y pintada con pintura de aceite plateada y azul oscuro. La cara del gordo es la silueta de unos ojos que miran hacia la izquierda para dar la idea de que medita o recuerda algo, esto porque es el narrador. Su silueta es ancha, pero ligera porque su persona es muy agradable y sensible.

53



Eric

Este personaje es el gordo de joven, de unos dieciocho años. Es una llave larga pintada con azul y blanco de esmalte porque son colores que nos remiten a la policía, Eric es un futuro policía. La forma larga de la llave hace pensar en esos adolescentes que crecen demasiado rápido. Tiene alambre de cobre retorcido a manera de pelo lo cual le da un aspecto un poco infantil e ingenuo. También tiene una mancha plateada que funciona como vínculo con el gordo.



Corbett

Es un cazador de plomo pintado con esmalte como los soldaditos de plomo. Tiene esta forma tridimensional porque es el héroe de la historia, pero un héroe antiguo por eso es de plomo.

Pleiffer

Es una forma de madera balsa, sus pantalones son de rayas horizontales rojo y negro, para darle un tono de circo ya que es el dueño de uno. Sus pies son de alambre torcido pintado de negro, su

camisa es blanca con trazos en lápiz grafito. No tiene brazos para sintetizar más la forma y porque no es alguien que ofrezca su ayuda, sino se convierte un poco en una carga. Sobre esta forma está pegado un círculo de madera balsa también pintado de blanco con grafito que funciona como cabeza.

54

Sami

Su figura está hecha con tres clavos unidos con pegamento epóxico. Uno de los clavos está doblado en la parte inferior, como si tuviese un pie chueco porque es inválido. La

mitad esta pintada de azul y la otra de rojo como si fuese su ropa. Es una figura simple porque Sami es sencillo.

La niña

Es una fotocopia de la clásica ilustración de Alicia en el país de las maravillas pegada sobre madera balsa. La niña se ve muy inocente, pero sabemos que es como Alicia presentimos que es inteligente y traviesa.

Alcofribás

Es un antropólogo explorador. Está elaborado con lana





natural enredada, un pedazo de tela negra alambre y esmalte negro y rojo. Tiene aspecto de muñeco voodú y es así para hacer alusión a su profesión, es como si una tribu de las que estudia lo hubiese fabricado.

Polo

Es como una pequeña escultura de madera, una cara tipo africano. Polo es un nativo por eso escogí esta forma.

Muniprabharaña

El es un guía espiritual que vive en un templo dentro de un prostíbulo. Está elaborado con un pequeño foco pegado a una silueta de alambre recubierto con papel de china. El foco es su cabeza y la silueta es un poco como nube porque él levita.



Está pintado con negro, rojo y dorado de aceite, como si lo envolviera una capa mágica.

El animal

Es una cruza de gato de ocho patas, o seis que mata a Corbett. Es el que tiene amaestradas a las personas. Es una fotocopia de una escultura de Kurt Seligmann llamada Ultra-Furniture, es una banco con un cojinetes al cual le salen cuatro piernas de mujer con tacones que funcionan como patas. En la foto solo vemos tres patas, esta pegada en madera balsa pintada con acuarela. Es una cruza entre silla y mujer que sirve para hacer alusión al animal cruza.



Los payasos

Son dos figuras pintadas con acuarela roja y azul, goma laca y grafito, están pegados sobre madera balsa. Esta madera es muy ligera por lo que hace muy fácil la manipulación de estos personajes. ambos están pintados de forma similar y son figuras parecidas porque son personajes menos importantes. Uno de ellos es más grande que los demás personajes para darle un toque imponente de figura inevitable



como las de las pesadillas. El otro es pequeño porque los payasos siempre contrastan entre sí.

La vieja

Es una forma encorvada de madera balsa cuya cara es una canica azul porque ella tiene una mirada muy viva. Está cubierta con papel de china arrugado pintado de negro como una tela que la envuelve dejando descubierta sólo la cara.



El viejo

Es una forma de un traje gris encorvado sin cuerpo porque se trata de un viejo desalmado.

Gombor

56 Es un contorno amorfo de alambre azul marino con un mechón de cabello de color de té porque tiene barbas suaves. Es un personaje de apariencia andrógina por eso es amorfo. Su silueta es sutil porque aunque es indefinido su sexo es un ser bello.



Armandina

Ella es la dueña del prostíbulo. Está elaborada con la parte superior de una llave dorada que tiene pegadas dos cuentas de chaquira rojas que son como pezones sobre el pecho dorado. Abajo del pecho tiene una silueta de alambre cubierta con papel de china blanco formando un elegante vestido blanco.



Amarilis

Es la pupila de Armandina. Es una forma de madera balsa que tiene un dibujo a blanco y negro de la figura de Armandina. Es como ella, pero más sencilla y llama menos la atención porque es menos importante.



El comisionado

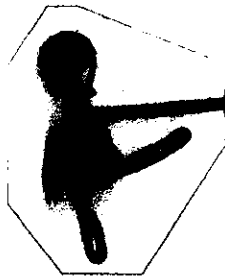
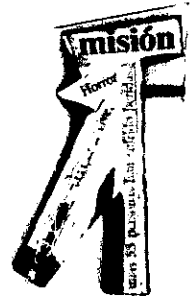
Es una figura blanca con dos piernas que tiene palabras recortadas del periódico pegadas encima con algunas líneas en goma laca. Él está escandalizado por los crímenes por eso tiene periódico pegado. Las palabras son:

misión- porque él le encomienda a Corbett una misión.

Horror- por la atrocidad de los crímenes.

Ante la emergencia que se vive,- porque Corbett es un cazador no un policía por lo tanto no debería estar a cargo de este caso, pero debido a las circunstancias no le queda otra opción al comisionado.

unas 55 personas han sufrido heridas,- porque hay personas que han sido mordidas.



Angélica

Ella es la sobrina del regente que está presa en el circo y es amaestrada por el animal cruza. Es una silueta de alambre de cobre con papel de china pintado en azul y rojo. Su cara es un círculo de papel de china con dos grandes manchas azules como ojos desorbitados con miedo o que acaban de llorar. Aunque ella obedece al animal no está contenta y le asusta lo que pasa. Tiene una pierna levantada porque es bailarina en el circo y tiene un tutu rojo y azul de papel de china.

57

III.II.IV ELABORACIÓN DE EL TEXTO DE LA OBRA ÁMBAR

La obra es un librito que se encuentra en el contenedor para que el usuario pueda montarla. Su tamaño es de medio oficio y consta de 183 páginas. Está impresa en láser 600, sobre papel evergreen white mist, y fue diseñada en el paquete Quark-Express 3.3 para computadora Macintosh. Las pastas son de macocel forrado

con manta pintada del mismo tono verde oscuro del libro. El margen superior de la caja tipográfica es de 2.5 cm, el inferior de 3 cm, el interior de 2 cm y el exterior de 3 cm. La interlinea es de 18 puntos y la letra general es de 11 puntos lo cual le da un aire agradable al texto. El folio se encuentra en los márgenes externos centrado para obtener una apariencia un poco de juego. Los títulos de cada escena están en versales versalitas en 12 puntos centrados en dos renglones. En margen superior de la página se encuentra el número romano de la escena y en el inferior el título. La fuente tipográfica de títulos, especificaciones de escena, líneas de El gordo y de Eric es Agaramond porque la obra son las aventuras del gordo, el escribe la obra por lo tanto debe estar escrita en su voz o fuente tipográfica. El Agaramond es un tipo de mucha tradición y de los primeros y más utilizados. Es un tipo con patines muy agradable y es como si fuera la voz del gordo, porque en este texto la tipografía es como la voz de los personajes, cada quien tiene una en particular que sirve para reforzar el carácter de cada personaje.

Voces de los distintos personajes:

El gordo

Habla en Agaramond porque es un personaje mayor, como él es el que narra la historia todo el texto de la obra que no corresponde a las líneas de los personajes también está en Agaramond. Este es un tipo muy agradable de leer y por eso la mayoría del texto esta en este tipo.

Eric

Él también habla en Agaramond porque es el gordo de joven nada más que el tiene más espacio entre letra y letra. Este espacio acentúa la inseguridad característica de este joven personaje.

Corbett

Utiliza la fuente Bauer Bodoni, esta es una fuente italiana también de las primeras en la historia. Es más difícil de leer que la Agaramond, pero se lee bastante bien.

Tiene trazos delgados y muy gruesos, es muy contrastada, esto le da un aspecto elegante y un poco caprichoso. La utilicé para Corbett porque es un personaje de edad mayor, unos sesenta años, muy amable y educado.

Sami

El habla en Gill Sans que es una fuente palo seco, sencilla, sobria, pero agradable y discreta. Sami es sencillo y honesto por eso habla en esta fuente.

Ana

Ella habla en Italia book que es una letra con patines inclinados que dan un efecto juvenil. El espacio entre letras es mayor al normal por que los niños hablan un poco más despacio, como que pronuncian mejor las palabras.

Pleiffer

Habla en el tipo Matrix que es un tipo más pesado, con discretos rasgos de fantasía que le dan un aire no tan serio y un poco caprichoso. Este personaje se queja mucho por eso su letra es menos agradable y discreta, menos educada. Ésta no es una fuente de tanta tradición como la Agaramond y la Bauer Bodoni.

59

Muniprabharaña

Él se expresa en Frutiger light por que levita y esta tipografía es muy ligera. Cada vez que habla la tipografía esta centrada para hacer notar que se encuentra en otra frecuencia. La fuente es sencilla por que Muni más que un iluminado es un ser con una mente inferior que le permite entender las cosas de una manera muy sencilla.

Alcofribás

El habla en Berkeley Book que es también una de las primeras fuentes y de mucha tradición. Es un tipo de patines muy agradable, de rasgos muy esbeltos que se ven como ágiles y educados. Alcofribás es un personaje muy educado y muy vital por eso le sienta bien un tipo ágil, pero tradicional.

Polo

Habla en Agaramond que es el tipo general de la obra porque es un personaje no

tan importante y discreto.

Galletita (uno de los payasos)

Habla en Lucida Sans Roman porque es un tipo negro y elemental que se lee muy bien. No es un personaje principal, pero tiene su propio tipo porque dice cosas muy violentas y este tipo un poco crudo le queda bien. Está condensado al 80 por ciento para hacer juego con el tipo extendido de Caramelo (otro payaso que tiene texto).

Caramelo

Habla en el tipo Lucida Sans Roman extendido al 110 por ciento. Es el mismo tipo que el otro payaso, pero el extendido se ve gordo, de apariencia grande que contrasta con el otro. Es sumamente fácil de leer para hacer más notorias sus burdas líneas.

60

Armandina

Ella utiliza Colona Mt. que es un tipo de fantasía con una línea calada en su interior y con patines. Esta fuente se ve elegante pero no muy refinada por eso la escogí para ella.

Gombor

Habla en Arbitrary Regular que es una fuente palo seco de rasgos modernos y apariencia esbelta. Escogí este tipo porque tiene su estilo, pero es austero y esto ayuda a afirmar la imagen asexual del personaje.

Anciana

Ella tiene el tipo Trump Mediaeval que es con patines rectangulares de apariencia regordeta porque es una persona generosa y un poco informal ya que ella es de origen sencillo.

Comisionado

El habla en Monaco. Este es un tipo que se parece al de las máquinas de escribir, pero un poco estilizado. Este lo utilicé porque parece letra de informe oficial en

máquina, pero con cierto diseño muy sutil que le da un carácter particular.

La madre

Ella habla en Matrix Script book que es una letra cursiva, informal y muy redonda lo cual le da un aspecto de confianza y suavidad.

III.II.V EL INSTRUCTIVO

Es un tríptico hecho con una hoja oficio del mismo papel que el texto de la obra. Aquí se explica cómo colocar los escenarios y en qué escenas, cómo manipular los personajes, dónde colocar los elementos para un manejo más rápido y sencillo de éstos. También le sugiere al usuario lecturas para una o más personas y lo invita a hacer los cambios que crea pertinentes, como utilizar las escenografías en otro orden, adaptar el texto, etc.

61

Anexo en el apéndice el texto de tres escenas de la obra para que pueda ser apreciado el diseño tipográfico y que a la vez pueden ser de utilidad para la mejor comprensión del proceso creativo.

Notas:

1. Huizinga Johan, «Nature and significance of play as a cultural phenomenon», *Ritual, Play and Performance*, Schechner / Schuman, Estados Unidos, 1976, p 47.
2. Hiriart Hugo, Ámbar, México, 1990, p 9.
3. *Ibidem*, p 24.
4. *Ibidem*, p 35.

CONCLUSIONES

En su libro *La vida del drama* Eric Bentley se pregunta:

“¿Existiría el arte si el hombre no deseara vivir dos veces? Tienes tu vida y en el escenario la tienes otra vez”.¹

Yo creo que no, el arte no existiría sin ese deseo. El libro –teatro surge a partir de él, del deseo de jugar a hacer teatro. El que no quiere jugar no tiene nada que hacer con él, pero si se quiere jugar entonces todo está listo. Es cuestión de decidir a que quiero jugar:

63

Puedo jugar a ser el actor que representa a Pleiffer, entonces me imagino a mí mismo pegado al alambre con el que manipulo al personaje, me pienso dentro de esa forma. Me coloco en una de las entradas laterales con mi personaje y entro a escena, represento mi personaje y me imagino al público y a los demás actores trabajando conmigo. O tal vez quiero ser además Polo, tomo el personaje lo coloco en el escenario también y soy ambos, o puedo decidir ser todos y me convierto en el que corresponde según sea el turno. Por otro lado puede ser que más bien quiero ser director, en ese caso llamo a dos amigos que les guste ser actores o que deseen complacerme y les doy instrucciones sobre el agrupamiento de los personajes y el énfasis que deben dar a sus líneas, realizando ensayos hasta que quede a mí gusto. Puede ser que además solicitemos la ayuda de un cuarto jugador que desee ir colocando las tablas escenográficas según sea requerido.

También puedo leer la obra y pensar como sería mi propio montaje en el libro-teatro y realizarlo, o escribir otra obra a partir de todos o algunos de los personajes y escenografías.

Al realizar este proyecto fui encontrando otras posibilidades que también pueden ser interesantes en la realización de un libro-teatro. Una de ellas sería realizar los elementos necesarios para el montaje de otras obras para que puedan ser representadas en este mismo libro-teatro. Otra posibilidad sería realizar otro libro con un escenario como el de éste, pero que en el contenedor en vez de tener los personajes y las escenografías tuviese elementos para construir ambos y una obra más corta y sencilla. El juego sería para dos jugadores o dos equipos. El primer equipo tendría que realizar un montaje con los elementos del contenedor y lo presentaría al equipo contrario. Posteriormente el equipo contrario debe 64 realizar un montaje distinto de esa misma obra. Después el primer equipo trataría de hacer otra propuesta y así sucesivamente. El equipo que ya no pudiera hacer una nueva propuesta perdería.

“El alma no es sino un modo de ser -no un estado constante- y cualquier alma puede ser nuestra, si encontramos y seguimos sus ondulaciones. La vida futura puede ser la capacidad de vivir concientemente en el alma escogida, en cualquier número de almas todas ellas inconscientes de su carga intercambiable.”

Vladimir Nabokov

La verdadera vida de Sebastian Knighth

Notas:

1. Bentley Eric, 'The Life of Drama, Estados Unidos, 1967, p 9.

BIBLIOGRAFÍA

Bentley, Eric

1967 *The life of Drama*, Estados Unidos, Atheneum

Brockett, Oscar G.

1987 *History of the Theatre*, USA, University of Texas at Austin, Allyn and Bacon, Inc.

Cole, Toby y Helen Krich Chinoy (comps.)

66 1976 *Directors on Directing*, New York, Macmillan
Downs, Harol (ed.)

1951 *Theater and Stage*, New York, Pitman Publishing Corporation

Fenollosa, Ernest y Ezra Pound

1980 *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, México, UAM, Dirección de Difusión Cultural

Friedman, Martin

1983 *Hockney Paints the Stage*, Gran Bretaña, Thames and Hudson

Haley, Allan

1995 *Alphabet*, New York, Watson-Guption publications

Hiriart, Hugo

1990 *Ámbar*, México, Cal y Arena

Hiriart, Hugo

1995 *Sobre la naturaleza de los sueños*, México, Era

Huizinga, Johan

1976 "Nature and significance of play as a cultural phenomenon" en *Ritual Play and Performance*, Schechner y Schuman (eds.), New York, The Seabury Press
Lyons, Joan (ed.)

1985 *Artists' Books: A critical Anthology and Sourcebook*, USA, Visual Smith Books en asociación con Visual Studies workshop Press, Gibbs M.. Smith, Inc.

Mc Murtrie, Douglas C.

1960 *The Book. The Story of Printing and Bookmaking*, New York, Oxford University Press

Merleau-Ponty, Maurice

El ojo y el espíritu, Buenos Aires, Editorial Paidós

Pérez de Armiñan (comp.)

1982 *Libros de artistas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas 67

Polkinhorn, Harry

1994 "Una introducción", *Poesía Visual*, Noviembre

Tannen, Deborah (ed)

1993 *Framing in Discourse*, New York, Oxford University Press

Renan, Raul

1988 *Los otros libros. distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM, Cordinación de humanidades, Dirección General de Fomento Editorial, Biblioteca del editor

ILUSTRACIONES

Introducción

1. Lámina proveniente del libro *Antoni Tàpies. Obra gráfica* por Deborah Wye, Ediciones Polígrafa, Barcelona, S.A., 1992.

CAPÍTULO I

1. Lámina proveniente del libro *The Book. The Story of Printing and Bookmarking*, por Douglas Mc Murtrie, Oxford University Press, New York, 1960.

2. *Idibem.*

68

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

5. *Ibidem.*

6. *Ibidem.*

8. Lámina proveniente del libro *Antoni Tàpies. Obra gráfica* por Deborah Wye, Ediciones Polígrafa, Barcelona, S.A., 1992.

CAPÍTULO II

1. Lámina proveniente del libro *History of Theatre*, por Oscar G. Brockett, University of Texas at Austin, Estados Unidos, 1987.

2. *Ibidem.*

APÉNDICE

III

EL SEÑOR KLUSKI SE VOLVIÓ LOCO

Nos vamos moviendo sobre algo blanco, podríamos pensar que es un muro pero el ejemplo del desierto nos induce a cautela; tal vez sea, por ejemplo, un pedazo de yeso o de papel de un cigarrillo. Atendemos a la textura del blanco. Pero no, la aparición de Corbett y Sami caminando en sentido contrario al que íbamos nosotros, es decir, ellos de derecha a izquierda, nos permite identificar el blanco como perteneciente a una pared.

Corbett

12

Primero a la peluquería, Sami. Estoy en uno de esos días en los que cortarse el pelo se hace una urgente e inaplazable necesidad. La rasura, estoy seguro que el Señor Comisionado puede esperar un rato.

Los dos entran en una pequeña peluquería de pueblo llamada La serpentina. Espejo con marco de madera blanco. Frascos, instrumental de barbero, sillón y colgado de una pared un dibujo anatómico de la cabeza, tronco y extremidades supervivencia de un hombre, en recuerdo de los tiempos heroicos en los que el barbero era también el cirujano. El maestro peluquero, se quita el saco y se viste con una bata blanca. Corbett se recuesta en el sillón y vemos, como él, la hermosa hélice en cruz del ventilador del techo. Sami moja el pelo del cazador y principia a hacer sonar las tijeras.

El comisionado entra en La serpentina. es un cuarentón calvo y simpático, de

bigotes curvados hacia arriba. Muy activo, cuando habla se pasea nerviosamente.

Comisionado

Corbett, Corbett, al fin...¿No te dijeron que te andaba buscando?

Corbett

Se me dijo pero estoy en uno de esos días en los que...

Comisionado

(Interrumpiendo). ¿No sabes nada?

Corbett

Nada.

13

Corbett ve los frascos de porcelana del peluquero, la cabeza inclinada hacia adelante descubriendo la nuca. El Comisionado se mira en el espejo con gran curiosidad.

Comisionado

En Bogonsor un hombre llamado Kluski se volvió loco, mató a su esposa y mató a otros, ha hecho un régimen de terror... Sabemos muy poco...(Hace una pausa, luego un poco como en secreto). Han visto bajar por el río muchos cadáveres horriblemente mutilados...(Otra pausa). Bogonsor está muy lejos y muy aislado, y, bueno, él es muy rico,

toda la gente trabaja para él...Podemos decir que él es allá la autoridad...

Corbett

¿Sí?

Comisionado

(Mirándose al espejo). Sucede además que la sobrina del Regente, Angélica se llama, está allá en Bogonsor y ...(Se detiene).

Corbett

14

¿Y? ¿Angélica? ¿Por qué no mandas a alguien a detenerlo?

Comisionado

Ya...Mandé a dos de mis hombres y Kluski los mató a los dos...A uno de ellos lo identificamos por el anillo que traía...Es espantoso...Y bueno ahora no me queda nadie, o casi nadie...

Corbett

¿Y?

Comisionado

Necesito que vayas allá, Corbett.

Corbett

No, yo no voy. No soy policía y ya estoy viejo y ya me retiré de todo...Y como sabes, ya hice todos los arreglos para regresar a Inglaterra...

Comisionado

Sí, sí...Pero tienes que ir, te digo que no tengo a nadie...

Corbett

Y yo te digo que no soy policía. (Corbett se yergue en el sillón, los cabellos mojados a medio cortar. Saca la pipa y la bolsa con tabaco). No puede uno ni cortarse el pelo en paz... Soy un cazador...

15

Comisionado

Kluski es peor que un animal; un tigre cebado no tortura minuciosamente antes de matar. (Negando con la cabeza calva). Mucho peor...

A Corbett le viene la imagen de un tigre saltando. El animal viene hacia él, brinca y pasa por encima.

Corbett

No voy. Ya estoy viejo. Bogonsor está muy lejos. (Molesto). Está lejísimos, es difícil llegar y hay que pasar por donde

están los hora bora. Además, y sobre todo, yo llego allí ¿ y
qué hago? ¿Le digo a Kluski: está usted arrestado?

Comisionado

(Muy escandalizado). ¿Cómo? Lo cazas desde lejos,
sin piedad, disparas, le disparas como a un ani-
mal...Te digo que es muy peligroso...Creo que no
entiendes bien la situación...

*Corbett a medio corte, con el enorme babero blanco atado al cuello, principia a
retacar su pipa.*

Corbett

16

No voy...No se puede cazar así a un hombre, hay que oírlo
primero... Yo no sé nada de locos, ni me interesa... No es mi
problema, no voy...

Sami

Por favor, señor Corbett.

Ahora nos damos claramente cuenta de que Sami está y estaba muy angustiado.

Corbett

¿Qué pasa Sami?

Sami

Mi novia, señor, mi novia está allá en Bogonsor.

Corbett se rasca la frente y tira de su pipa.

Comisionado

(Solemne). Sí, Sami va a ir hasta Bogonsor, lo voy a habilitar en calidad de policía... (Se acerca a la ventana). Te digo que no tengo a nadie. Y va a ir con él...

Y el Comisionado señala hacia fuera de la ventana donde está, sentado en un escalón de piedra, pelando con su navaja una naranja, un policía muy joven. El patio donde aguarda es muy parecido al que vimos antes con Corbett y los niños.

17

Voz del Gordo

Era yo...¿Quién lo diría si le preguntaran que yo fui ese joven ingenuo y muy apuesto? Parece un novicio pintado por Beato Angélico, ¿no es cierto? Ay, las devastaciones del tiempo, la zarpa tremebunda de Dios.

La cáscara de la naranja se riza como el cabello que le cortan a Corbett. El joven atiende a que la cáscara no se rompa, que vaya naciendo una sola cinta plana y curvada, anaranjada y blanca. El joven en primer plano y atrás por la ventana las cabezas de Corbett y el Comisionado que lo miran con atención.

Corbett

¿Ese niño?

Comisionado

Eric, se llama. Dieciocho años cumplidos. De muy reciente ingreso en le servicio. Prometedora carrera frente a él. Ese niño y Sami, aquí presente, salen mañana en la mañana en el tren. Su destino final es la lejana Bogonsor donde van a detener al asesino loco...nuestro cálculos arrojan que ya ha cobrado más de sesenta víctimas...

Corbett

18

Eres un cerdo, Jim...

Comisionado

Un cerdo sin elementos... No puedo hacer otra cosa... Sami y el niño remontarán el río por donde bajan los cadáveres horriblemente mutilados...

Sami

(Heroico, señalando hacia el patio).Y aunque el señor Corbett no fuera conmigo, iría yo solo...

Corbett se desplaza de la ventana al sillón de peluquero como un hombre abrumado por la estupidez del mundo.

Corbett

¿Cuándo me voy a poder ir de este país? Es como una maldición o una condena. (Suavemente). Acábame de cortar. Sami.

La imagen del espejo le devuelve al Comisionado su propia sonrisa, la sonrisa del yo siempre sé hacer las cosas muy bien. Sami también se ve contento.

Comisionado

Mañana en la mañana se van en el tren, ¿no?
Gracias, Corbett, yo bien sabía que tú no podías...

19

Corbett

(Interrumpe). Cállate y vete de aquí, ¿quieres?

Vase muy satisfecho el Comisionado.

Corbett

¿Y tú has salido alguna vez de cacería, Sami?

Sami

No señor, nunca, qué va... No, yo esas cosas, la verdad...

Corbett se reclina en el sillón, cierra los ojos e imagina un parque muy bien cuidado donde ya se hacía paseando por un caminito de bajada en una tarde de llovizna con sol.

XII
EL TEMPLO

Corbett, Eric y Sami ya han subido mucho en el camino del santuario. Montañas, pinos romanos y abajo el río y las casitas del puerto de Puri. Permítame hacer la observación que el paisaje parece dibujado por algún artista chino.

Eric

(Viendo hacia el puerto). Nadie diría viendo desde aquí arriba que adentro de la casa de Armandina haya todo lo que hay...

74

Corbett

Es la ley de las cosas: un cubo es totalmente diferente visto por fuera y visto por dentro, aunque sea el mismo cubo, ¿no es verdad? O piensa en una pasión...

Eric se vuelve y ve a Sami subir lastimoso y doliente.

Voz del Gordo

Yo no hubiera sabido qué hacer con Sami; a esa edad por regla general yo no sabía qué hacer... Parecía tal vez pasivo, pero no lo era ...Es decir, visto por fuera era pasivo, pero por dentro era un ser indeciso, acosado por timidez paralizante... Corbett siempre sabía qué hacer (avanza

Corbett con paso de cazador o de alpinista). Me hubiera gustado preguntarle a Corbett por Armandina, pero, claro, no me atrevía...

Un templo, una casa grande con cúpulas orientales, con vivos colores de miniatura persa o indostánica.

Voz del gordo

El lugar donde nos recibió el santo asceta Muni Prabharaña era, sin duda, extraordinario...

Por una ventana del templo, ocupándola entera, aparece la cabeza del gurú, pero al revés, cabeza abajo, como un fakir acróbata, ejercitándose. Un templo en miniatura. Los tres visitantes se sientan sobre una alfombra frente al palacio enano, que está un poco en alto. Todo está fuera de proporción, también la habitación donde está el templo es como en un fresco medieval. El silencio es ceremonioso.

75

Eric

(A Corbett). ¿Es el santo?

Corbett

Sí, él es. Ha pasado sus mejores años en la contemplación del huevo. El huevo en cuya lisa e irregular perfección puede verse el sentido del universo.

Voz del Gordo

Muni Prabharaña estaba fuera de los negocios humanos, del otro lado

de la frontera de las posibilidades y predicciones... Pero no porque, como yo esperaba, fuera más, sino porque era menos... Porque no comprendía.

Súbitamente Sami principia a gritar.

Sami

(A gritos, llorando). Padre, padre... Mi novia, mi Ada, yo la estaba buscando para casarme con ella... Ay, ay, yo la quería, yo la respetaba, y no la conocí...

Al oír las voces el gurú se mueve un poco, parece esconderse asustado, pero desde un rincón, escucha.

76

Sami

Ay, padre, yo la encontré en el prostíbulo de Armandina... Ahí estaba, yo la busqué y la encontré en el prostíbulo... (Llora, no puede seguir hablando).

Muni Prabharaña

(Habla con mucha dificultad, parece sumido en la idiocia). Abú... bu... bubú... Popopóbrecita... Mí... mira el huevo. Mira el huevo.

¿Qué hay ahí?

Sami

Un huevó

Muni Prabharaña

No. ¿Qué es?

Sami

¿No? ¿Entonces? ¿Un pollo?

Muni Prabharaña

Tampoco, necio. Mira el huevo. Míralo.

Sami

¿El huevo?, digo, esa cosa...

Muni Prabharaña

No es cosa. Mira el huevo.

77

Sami

Tiene un hijo, padrecito, un hijo que no es mi hijo... Los dos están en el prostíbulo...

Muni Prabharaña

Bu... Bu... No, no... (El gurú grita) noooooo... (Abraza sus piernas y gira sobre sí mismo) no la dejes ahí, llévala contigo, y al niño también... ¿O no?

Después, silencio. El gurú está exhausto sobre una de las terrazas del castillo en miniatura, parece desmayado.

Sami

(Furioso). Me están dando ganas de darle de patadas... He pensado en matarla... (Solloza). ¿Por qué me hizo eso a mí?

El gurú abre los ojos. Parece ajeno a sí mismo.

Muni Prabharaña

Al jardín, al árbol... El, el camino y el árbol... Sal al jardín...

Por una puerta pequeña y estrecha sale Sami a un jardincito con un árbol; colgando del árbol y aquí y allá en el suelo pueden verse unas piedras rojas. El jardín está situado a espaldas del templo enano. El gurú abre una ventana, en alto, única ventana que mira al jardín. Sami está en una terraza cuyo piso es una gran alfombra persa.

78

Muni Prabharaña

Siéntate ahí. Sami... (Pausa).

Sami

¿Qué son esas piedras?

Muni Prabharaña

¿Te gustan?

Sami

No, no me gustan... ¿Qué son?

Muni Prabharaña

Espera a que en la noche te hable el jardín, porque en la noche el
jardín te va hablar a ti...

*Ya van a salir Corbett y Eric. Un tambor empieza a batir con un ritmo oriental,
lento, cadencioso.*

Muni Prabharaña

Cazador, ¿a dónde vas?... Ay, tengo miedo...

Corbett

¿Qué pasa en Bogonsor, padre?

Muni Prabharaña

79

¿En Bogonsor?... EL límite, la mezcla... Ahí está lo que es y al mismo
tiempo no es... (El tambor aumenta su velocidad; entra otro tambor a
ritmo diferente, también oriental, pero más rápido y violento). Es horri-
ble, (grita el gurú) más horrible que lo más horrible... Algo que aprieta
algo, escurre la linfa, tritura, triturado...

*El santo grita, se alza, está levitando, las rodillas debajo de la barbilla, en posición
fetal, levitando, girando, girando sobre sí mismo, girando encima de las cabezas de
los visitantes, gritando.*

Muni Prabharaña

Ay, ay y los ojos son indiferentes, da miedo, es la mirada desde el otro

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

lado, la mirada del silencio, no hay piedad... Vida, vida, vida,
vida, vida...

Los dos visitantes lo miran desde abajo, asombrados, fijos, un cuadro en el que dos soldados adormilados ven con pasmo salir a Cristo resplandeciente de Su tumba. Un cuadro italiano del Cuatrocientos.

Muni Prabharaña

Corbett, cuídate de los amores de la hembra, porque vas a morir... Ese
con el que estás jugando, tiene miedo, tiene miedo...

XIII
EL EXPLORADOR

Sigue batiendo el tambor, un tercer tambor entra en juego, violento, distinguible de los otros dos. Otra vez la iluminación a la Caravaggio. En el prostíbulo de Armandina Sir Alcofribás Nasier estaba bailando frenéticamente, resopla, jadea, suda, se le ve muy concentrado en su danza. Eric y Sami entran al salón oriental. Las tres acompañantes del explorador baten los tambores; Pleiffer y la Garabata contemplan asombrados desde el suelo. Los tambores llegan a su climax, rematan y callan. Sir Alcofribás se desploma sobre un cojín. Pleiffer aplaude de pie.

82

Pleiffer

¡Bravo, maestro, bravísimo!

Sir Alcofribás

(Resoplando). Corbett, Corbett, adelante, pase usted... Disculpe por favor mi lamentable condición, pero acabo de danzar la danza frenética de los derviches Oma del Puristán Occidental... Ay, no alcancé el éxtasis y por poco me colapso aquí mismo... ¡Qué miseria la nuestra!

Pleiffer

(Como un experto entusiasmado). Nuestro amigo es un gran artista, Corbett... Su número ni qué decir que tiene un fuerte sabor a expre-

sionismo alemán... ¡Qué maravilla!... (aparte a Corbett). ¿Cree usted que podría contratarlo para una gira de mi circo?...

Una de las pupilas orientales bate un poco el tambor, un ritmo oriental, voluptuoso y azucarado. Luego deja de tocar.

Sir Alcofribás

(Ya más repuesto). Nada como la danza para acercarnos a Dios... Como los pufi de Sumasoma, que hacen signos de ornitología sagrada en sus evluciones... Yo no sólo los he visto, sino he participado en sus delirios... Por eso decía Hegel de las ménades que tenían la religiosidad en las piernas.

Corbett y Eric saludan al explorador. Los vemos por un espejo y parece, curiosamente, que se estrechan las manos izquierdas en una especie de zurdo ritual masónico.

83

Sir Alcofribás

En ese sentido escribí un ensayo que despertó mucha envidia en la Real Sociedad Etnológica titulado *Anatomía y religión en los pueblos de la zotongora Meridional...* (Rfe). Es muy descriptivo y minucioso; pornográfico, según los débiles de espíritu...

Corbett

Necesito su ayuda, Sir Alcofribás.

Sir Alcofribás

Nada más diga, Corbett, su boca es la medida... Bien sabe que nada le puedo negar... Amigo Pleiffer, amigos aquí presentes, quiero decirles a todos que Corbett me rescató cuando fui forzado a ejercer la prostitución sagrada entre los Panza de Mologoria.

Pleiffer

(Perplejo). ¿La prostitución sagrada?

Sir Alcofribás

Viví seis años cautivo entre los pigmeos Panza, un caso de la llamada religiosidad arbitraria o caótica estudiada por Meyer y Arcangelo Botarello en un libro impecable.

84

Corbett

¿Tiene todavía su barco?

Pleiffer

¿Y no dejó usted testimonio personal de los hechos de la cautividad?

¿Algo como unas memorias galantes?

Sir Alcofribás

¿No pensará usted ir a Bogonsor, verdad?

Corbett

A Bogonsor, justamente.

Sir Alcofribás

No, Corbett, no señor, no, no vaya usted... Ahí están pasando cosas muy desagradables... Y sin el menor interés etnológico, un asunto meramente policial....

Corbett

¿Qué está pasando ahí, Sir Alcofribás?

Sir Alcofribás

Un ejército de orates homicidas, encabezados por Kluski, tienen ocupada la zona...

Corbett

¿Qué es eso de un ejército? ¿De cuándo acá la gente se vuelve loca en masa?

85

Sir Alcofribás

Lo único que sé es que torturan y matan... Bogonsor es ahora un campo de exterminio... Un lugar extremo cruento y peligroso... Yo haría cualquier cosa por usted, menos llevarlo hasta allá... Eso no es de amigos, Corbett... No, no es... No voy, ¿he?...

Pleiffer

¿Y está por ahí, un circo, el Gran Circo Ruso Antonio Pío, para más señas?

Sir Alcofribás

Sí, hombre, se habla de un circo... ¿No le parece singular? ¿Qué andaría haciendo allá un circo?

Pleiffer

Eso digo yo... ¿Qué andará haciendo allá mi circo?

Sir Alcofribás

¿Su circo? Tenía usted un poco descuidado el negocio, ¿verdad? (Rie ruidosamente). Su circo... (Bruscamente serio, muy intrigado).

¿Cómo llevarían hasta allá el circo?

Pleiffer

86

(Vociferando). Una insurrección... Pero voy a darles un castigo ejemplar... Un escarmiento nunca visto...

Sir Alcofribás

(Para sí, casi un aparte, tan serio en sus conjeturas que sus ojos bizquean). Me parece una gran hazaña... El circo navegando por el río, la selva... Llevar animales a Bogonsor, enriquecer la reserva zoológica más rica del mundo con nuevas especies, muchas de ellas amaestradas... Deja realmente muy atrás, pero muy atrás, los esfuerzos y sacrificios de todos los exploradores juntos... Es un asunto digno de mi pluma: *Un circo en Bogonsor y otras maravillas* por Sir Alcofribás Nasier, llamado El Melocotón...

Corbett

¿Entonces no vamos? Sir Alcofribás tengo algo que decirle...

Sir Alcofribás

No, basta, me ha convencido, vamos, vamos, el llamado de la aventura es más fuerte que yo...

Sale Armandina bruscamente al claroscuro de la escena. Unos pasos atrás, Amarilis. Muy cerca de Corbett, detrás de él, la boca de Armandina casi tocando el pabellón de la oreja del cazador.

Armandina

Tienes que ir, supongo que tienes que ir...

87

Corbett

Como dice Sir Alcofribás, tengo que respetar mis propias obsesiones... (Aparte a Armandina, muy quedo) ¿dónde está Kluski?

Armandina

Ven.

Corbett toma a Armandina de la cintura. Amarilis espía desde lejos a Eric quien, a su vez, sólo tiene ojos para Armandina.

Corbett

¿Vamos?

Vanse Corbett, Armandina, Eric y Amarilis.

Pleiffer

¿Otra vez? Qué maravilla... ¿No es admirable el brío que conserva a sus años este hombre? En medio de los peligros paga con creces la deuda con la voluntad de la especie de la que habla el maestro Schopenhauer...

Sir Alcofribás

88

Es un garañón... Insaciable... No conoce el abandono ni el reposo... Podría participar en las hazañas de orgía de los reyes Pelupota de la Micronesia... Ya lo creo...