

2002

1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGELES PROBABLES, APUNTES DE UN MODELO DRAMATÚRGICO



TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA
ZARIA ABREU FLORES



DIRECTOR DE TESINA: LUIS MARIO MONCADA GIL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COMISIÓN DE LICENCIATURA
EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

“POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”

CIUDAD UNIVERSITARIA

MÉXICO DF. MARZO 2002



ABREU FLORES, ZARIA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

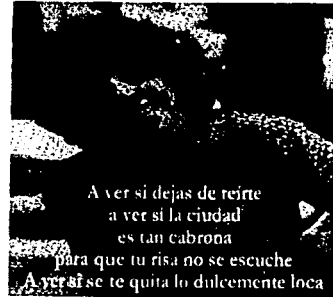
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

28/02/02

DEDICATORIA

*Porque lo prometido es deuda y por muchas otras cosas más que no menciono,
y que caben en otro libro, otra casa que ya vendrá en camino.*

A Marcela Ruiz Lugo



AGRADECIMIENTOS

(la lista está en riguroso orden alfabético, para que no haya pretextos de rencores)

Luis Felipe Abreu (*que es entre muchas maravillosas cosas mi padre
y del cual fui becario durante el tiempo que duró el desarrollo
de esta tesina*).

Alejandro Ainslie

Cristina Barragán

Eduardo Casar

Rosalinda Flores (*que es entre muchas maravillosas cosas mi madre,
y forma parte de la fundación Abreu-Flores,
apoyo a proyectos independientes de vida independiente*)

Ricardo García

Klaus Gorenc

Lech Hellwing-Gorsinsky

Juan Pablo Miquirray (*por el primer baile prolongado hasta el amanecer
y los amaneceres que siguieron con su apoyo,
por el amoroso cuidado con que ha acompañado todos estos meses*)

Luis Mario Moncada (*por asesorarme la tesina
y sobre todas las cosas por ser el autor de una frase inolvidable:
"... no somos los elementos sanos que critican una sociedad enferma,
somos las células agónicas que tratan de encontrar en sí mismas
los síntomas de la descomposición."*)

Fidel Monroy Bautista (*por la adopción, la asesoría, el vino blanco, su fe en mí, las palabras, las
locuras, ese centro del universo en que nos sentamos a encontrarnos*.)

Viviana Olivera (*Vivian Lee aburbujada, traductora oficial de los artículos en
inglés y solidaria compañera musicalizando el departamento en las mañanas*)

Sandra Peredo

Laurita

MENCIONES

(Lista absolutamente necesaria, que no es dedicatoria, ni agradecimiento, pero tiene algo de ambas cosas)

I. Pollo y Kupii

*Llegamos
trío más casual que de costumbre
mentiras pelos alcoholito
nostálgicos y épicos rocañoleros...
radicales hijos del desempleo la literatura
los cumpleaños por ejemplo los duchos
en mitad de la fiesta
siempre por ahí un(a) francotirador(a)
(...)
hambrientos y borrachos
cooptados por distintos tíjeras hermanos desunidos
C.U. los cócteles...
chilladores de palabras pinches puños estrictos
desarrapados
lagrimadores gandallas pálidos
consumidores de esmoq abolimos el azar
con un golpe de dedos
encontramos a la maga muldora en la condesa
todo existe.*

II. Diego, la china, René, Rubén, Jair, Yolotli, Richie, Erika

*Una ciudad flota sobre tu cabeza. ¿puedo mostrar mis naipes
extenuados? ¿mi camisa malherida? ¿mis lánguidos pájaros de
azúcar? ¿Puedo rajarme así de un solo tajo?*

Frida

*Pon una triste, dijo ella
y miró la pared en blanco...
con crisis agotadoras, pero aún conservaba esa
manera de mirar
que sólo algunas mujeres poseen.*

Heráclito

*Si tan sólo estuvieras, si supiera cómo nombrarte,
como hermanar mi soledad con tu frugalidad
de cervo*

(...)

*recojo la soledad que se me asigna,
la enturbio en la mirada, la soplo sobre tu calvicie
del cielo, la comparto hasta la última tajada metafísica:
pirueta que mi sangre intuye al sentir otra sangre.
Te olvido entonces, me olvido por momentos hay
Ramos
de fuego en los que me arrojé desde las azoteas...*

III. Claudia Trejo, Laura

Recuerdo de ti:

*horubas a la mitad de las borracheras
encandilabas al primer loco que anduviera
por ahí.*

IV. Dan Cazés y Adolfo Vergara.

V. Sergio Armando Rodríguez, Valeria, Falconi, Gabriel Figueroa, Iván Olivares, Arturo, Lola, Gabriel Yépez, Mireille, Carlos Nóhpal, Benito Díaz, Herlinda, Quetzal, Semíramis, Tamayo

*Existía la lluvia, la noche que se desnudaba
Siguiendo nuestra respiración
existía el silencio que descifraba nuestros signos,
nuestras convenciones sigilosas, nuestra avaricia:
existía nuestra voz que bastaba para nombrar
las cosas, para inventarlas
existía la música, el rumor de los cuerpos que bailaban, la prisa
que la oscuridad solía imponer;
existía el humo, la sombra del leopardo
la bocanada del naufrago que no alcanzará
la ora orilla
existía el tiempo y su blindeje penetrado, su hueco
existía el pasadizo, la convocatoria de los labios,
la delación de la mirada:
existía una forma de subterfugio, una tonada
que canturreábamos juntos
palabra que quebrantaba al olvido.*

VI. Cristina, Diego y Aura, Georgina Gómez, Adelita Sánchez, Virginia Hidalgo, Amelia Gómez, Dulce María Armendáriz, Antonia, Elsa Veites, Lilia Benavides

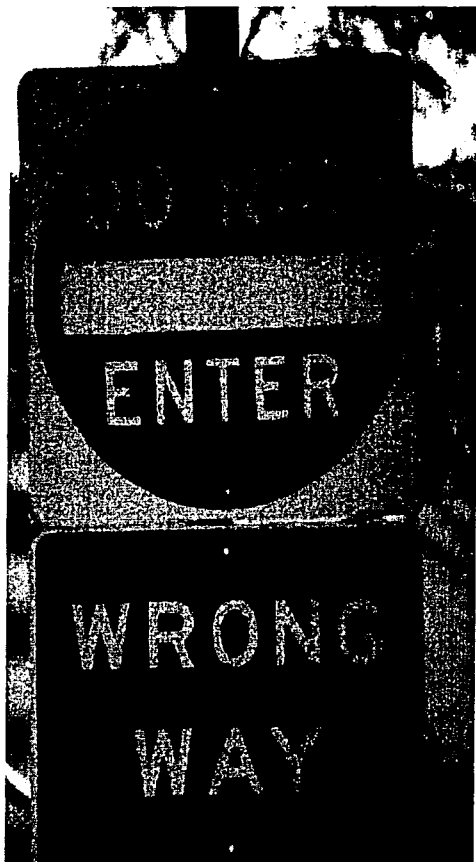
V. Pablo Estrada, Pavel

VI. María de Jesús Hernández Isabel Echavarría

VII. Ninguno

*tras lo devastador que trazas: mano firme
ni desgarró ni caricia: uña exacta: punzón
perezosa tal de miradas
bluejeans y ojeras, tal vez boleros parsimoniosamente
cantaditos, ejercicios solitarios de ganza
y hueso: épica nocturna: cuerpo
te anuncia el clamor de la cerviza cicatriz y espuma
(...)
cada mirada un cielo o el callejón prometido (¿infierno?)
hay bostezos de cristal
tigres de humo en tu corazón
di' amante sudoroso
sobre la cama yaces
la mirada se detiene
rosito que al aproximarse no reconoces
equilibrio exhausto el amor
coño, galope de caballo, relámpago...*

(fragmentos, todos, de Miguel Ángel Galván,
en "Canciones para sobrevivir")



ADVERTENCIA:

Una tarde, un alemán loco me dijo: “haz la tesina como has hecho tu obra de teatro, diviértete”. Se me olvidó el consejo durante casi un mes, después de varias incertidumbres y caminos errados decidí que la tesina estaba pidiendo ser así, que no tenía otra manera de existir: Columnas, collages, poemas, y cuantas locuras vayan surgiendo van a asaltarlos.*

Si son dogmáticos, teóricos puristas, académicos con mayúsculas, absténganse de leerla, nos evitaríamos todos un mal rato.

No es falta de seriedad sino exceso de juventud.

Ojalá que se diviertan tanto como yo.

* Confróntese con un texto que a la letra dijo:

That was the rule, said. In. Come. Red carped spread. You will see who.

o

Esa era la regla, dijo. Entra. Ven. Alfombra roja extendida. Tú veras quién. +

La historia es sencilla.

Érase una vez una librería reconocida como *Shakespeare and Company*. Sylvia Beach salió apresurada. Todo era bastante extraño en aquella mañana del segundo día del mes de febrero de 1922. La librería Beach recibe, en la *estación* diecinueve, un pequeño paquete proveniente de Dijon. Joyce cumplía cuarenta años. El *Ulysses*. Después de la decimoctava *estación*, emerge de la clandestinidad -esto, siguiendo el estilo joyciano, ¡Obviamente!-

Estos **Ángeles Probables** al igual que *Ulysses*, recogieron en forma alegre reportajes y ensayos, poemas y dramas, narraciones y monólogos ...

+ (Joyce, 1992).

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	9
ESQUEMA DE TRABAJO	14

PRIMER ACTO

ÁNGELES PROBABLES	17
-------------------------	----

SEGUNDO ACTO

ESCENA I, LOS PRESUNTOS IMPLICADOS

GABRIEL WEISZ	47
RAQUEL ARAUJO	50

ESCENA II, ESCENARIO

LA RENDIJA	53
PROPUESTA CREATIVA	54
TESTIMONIO	57
DIRECCIÓN Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	58
TEXTO	59
DEL ESPACIO Y LA INTERDISCIPLINA	61
DEL PROCESO DE LA RENDIJA	61

TERCER ACTO, TESTIMONIO DE LOS ÁNGELES CAÍDOS

ESCENA I, LOS CULPABLES

ZARÍA ABREU O ZARÍA-ALICIA	66
CARLOS NÓHPAL	71
SERGIO TAMAYO	73

GABRIEL FIGUEROA	75
BENITO DÍAZ	77
ESCENA II, LA ESTACIÓN	
PRINCIPIOS RETOMADOS	78
DE LA RENDIJA	78
DE ANTONIN ARTAUD	79
DE FERNANDO PESSOA	80
DE RICHARD FOREMAN	81
DE BAUDRILLARD	82
OBJETIVOS	83
ESCENA III	
TRABAJO DE MESA	84
ESCENA IV, IMPROVISACIONES	
PRIMER PERIODO	86
SEGUNDO PERIODO	88
ESCENA V, EL ARMADO DEL ROMPECABEZAS	
DEFINICIONES.....	89
NOTAS DE MI BITÁCORA	92
LA CAÍDA	93
INTERMEDIO	95

CUARTO ACTO, ESTACIÓN DE TRENES QUE ATERRIZA

ESCENA I , LA ARQUITECTURA DEL DESEO

ENTRAMADO ARQUITECTÓNICO	107
AP DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES	109
AP TESTIMONIO DEL ÁNGEL CAÍDO	111
AP CUALQUIER ESCENA	114

ESCENA II

ORGANILLEAR LA AUSENCIA	116
OPORTUNIDADES	118

ESCENA III

REMANSO EN CORTES CORTADITO	119
-----------------------------------	-----

TELÓN

PRIMERA CONCLUSIÓN POSIBLE	122
SEGUNDA CONCLUSIÓN POSIBLE	124
TERCERA CONCLUSIÓN POSIBLE	126
CUARTA CONCLUSIÓN POSIBLE	134
EPÍLOGO	135
FUENTES	136
ÍNDICE DE IMÁGENES	139

INTRODUCCIÓN

Quiero hablar del teatro, evidentemente, y quiero hablar también de la palabra escrita, de cómo he ido descubriendo mi camino al mezclar los géneros que más amo y más odio: cuento, poesía, instrucciones, collages, y literatura dramática.

De repente un día, la gráfica aristotélica no bastaba, tampoco las acotaciones y los diálogos. Lo que tenía que decir se salía de mis aprendidos parámetros para “escribir teatro” quizá, precisamente, porque el teatro no se escribe.

Saltaron a la página poemas, cuentos, uso de columnas al estilo del periódico; y ahí estaba yo, iniciándome con todo ese universo literario pidiendo a gritos ser unido en un solo texto.

Hice caso, como siempre, de mi intuición. Y nació *Ángeles Probables (AP)*. Ahora me toca hablar de ello, pero no quiero justificaciones teóricas, aunque cierta estoy de que una tesina debe ser un ejercicio teórico que demuestre mi capacidad de investigación y de análisis acerca de un tema. Pero también debe ser un espacio en donde esa “tesina” (si somos fieles al verdadero sentido de la palabra) se ponga a prueba, sobre todo ante el ponente. Así pues, me pongo a prueba a través del juego, el atrevimiento y la repetición de la obsesión.

No quiero descubrir el hilo negro, pero sí la madeja que sostengo entre mis manos, no tengo más pretensiones que esas y la madeja huele a amor y compromiso y también a pleito, sobre todo con una dramaturgia que para mí no ha sido suficiente y que me exige empezar a rozarse con otros géneros para responder a las necesidades de la puesta en escena actual.

El espacio escénico se abre como un abanico de posibilidades; poesía en escena, diría Artaud, ¿cómo apresarla con palabras? Esa era la obsesión primaria al iniciar la escritura de AP, luego la respuesta se dio en la práctica. ¿Por qué no utilizar otros géneros para darle un entramado de ambigüedades e invitaciones a los creadores de teatro? ¿Cómo montamos en escena un poema? (curioso, “montar”: domar, cabalgar sobre él) ¿De qué manera la mezcla de géneros puede enriquecer el espacio literario que aspira a germinar en espacio teatral?

Creo fuertemente en el teatro, y creo que la literatura dramática debe estar acorde con él, no en su contra. Así mismo el uso de varios géneros literarios para abrir las posibilidades puede salvarnos de la búsqueda ególatra de vernos transcritos "tal cual" en escena. Y creo, que puesto que toda creación es en mayor o menor medida una obra abierta (para los dudosos del término recomiendo leer a Umberto Eco), la opción que más conviene a un dramaturgo es jugar con esa apertura, hacerla evidente; puesto que de cualquier manera su obra va a ser reinterpretada, no hay que pelearse con las posibilidades de esa reinterpretación, sino alimentarse de ellas a la vez que las alimentamos.

No quiero ver mi texto en escena, quiero ver algo nuevo, nacido a partir de lo que ofrecí, como el guiño de ojo del que habla Julio Cortázar, respecto a la adaptación al cine de "Las babas del diablo".

Maneras de acercarse a ello hay muchas, de cualquier modo lo que importa es la sensación, el principio de compartirse sin reservas, yo hablaré del procedimiento que encontramos para lograr esto; sin embargo, aprovecho esta introducción para hablar de la importancia de ese desprendimiento, de la bondad de ofrecerse de esa manera.

Encontré el formato como condición para impulsar mi fondo; creo que hay cosas que la poesía dice que no podrían ser dichas de otra manera, y que hay que decir las, entonces, así, para que otro las transforme en espacio, en materia. Aprendí también que la imagen a veces supera a las palabras y que entonces hay que serle fiel a la imagen, abrirle la puerta de su propio discurso y luego eso, si se quiere, será una escena.

Esta tesina trata de una sola cosa y a la vez, de muchas otras y también viceversa. Pero trata sobre todo de un allanamiento de morada, morada que el dramaturgo creía exclusiva (provocar hecho teatral) y que se demuestra propiedad universal: un cuento, un poema, una imagen, siempre serán susceptibles de ser hechos

Cualquiera que nos conozca un poco sabe que tanto Antonioni como yo tendemos resueltamente a la mofa. razón por la cual nuestras relaciones amistosas consistieron en vernos lo menos posible, para no hacernos perder recíprocamente el tiempo, delicadeza que ni él ni yo solemos encontrar en quienes nos rodean. Antonioni empezó por escribirme una carta que tomé por una broma de algún amigo chistoso, hasta advertir que estaba redactada en un idioma que aspiraba a pasar por francés, prueba irrefutable de autenticidad. Me enteré así de que acababa de comprar por casualidad mis cuentos traducidos al italiano, y que en *Las babas del diablo* había encontrado una idea que andaba persiguiendo desde hace años; seguía una invitación para conocernos en Roma. Allí hablamos francamente; a Antonioni le interesaba la idea central del cuento, pero sus derivaciones fantásticas le eran indiferentes (incluso no había

dramáticos; semilla de puesta en escena. Sabiéndolo, el dramaturgo, se encuentra ya en absoluta libertad de abandonar sus galardones y etiquetas, y hacer uso verdadero de las palabras y los géneros para compartirse a otro que habrá de destruirlo con el fin de recrearlo en sus nuevas propuestas.

Repito, esta tesina trata sobre un allanamiento de morada, AP busca ser demonio, ángel caído, y desde ahí renacer, si es que puede, y si no, tan sólo dejar esa duda donde otros comiencen a germinar, aunque sean alas de gárgola.

Renuncio a la continuidad, a la linealidad, a la causalidad, al "conflicto" mismo, a la anécdota, hablo por la "poesía del espacio", por aquella que puede tocar al hombre sin contarle una historia; tocar el corazón humano a través de lo que, materializándose, hace casi tangible la poesía.

El desorden perfecto, es más perfecto que el orden, su gemelo mayor.

*Lizalde E.
Memoria del Tigre.*

Esta tesina intenta sostener (y sostenerme en ese intento) que el teatro no sólo es historia, palabra o anécdota y que el dramaturgo debe estar consciente de ello, su palabra será imagen, metáfora, acción pura del poema que toca siempre nuestros universos más íntimos, no en balde ha sido dicho por varios psicoanalistas, que la poesía es la forma más cercana al inconsciente.

Sí, esta tesina busca a través de su defensa, defender el inconsciente esquizofrénico y fragmentado del que todos somos dueños. Así es *Ángeles Probables*, incompleta, ambigua, indeterminada.

entendido muy bien el final) y quería hacer su propio cine, internarse una vez más en el mundo que le es natural. Comprendí que el resultado sería la obra de un gran cineasta, pero que poco tenía yo que hacer (...) le cedí el cuento sabiendo que en sus manos le acontecería lo que dice Ariel del ahogado en la tempestad:

Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

Así fue, y es justo dejar en claro que Antonioni tuvo la más amplia libertad para apartarse de mi relato y buscar sus propios fantasmas; buscándolos se encontró con algunos míos, porque mis cuentos son más pegajosos de lo que parecen (...) Vi la película mucho después de su estreno en Europa, una tarde de lluvia en Amsterdam pagué mi entrada como cualquiera de los holandeses ahí congregados y en algún momento, en el rumor del follaje cuando la cámara sube hasta el cielo del parque y se ve temblar las hojas, sentí que Antonioni me guiñaba un ojo y que nos encontrábamos por encima o por debajo de las diferencias: cosas así son la alegría de los cronopios, y el resto no tiene la menor importancia.

Fragmentos en búsqueda de unión, a través de otro, otros, que la tomen en sus brazos para armarla.

Porque, como dice Edgar Morin:

Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. *
Nunca he querido reducir por la fuerza a la incertidumbre y la ambigüedad. (1990)

Así pues esta tesina trata de “una escritura posible para un montaje imposible o viceversa”, como diría Fidel y de “los cambios culturales y perceptuales (que) implican formas distintas de escritura y representación, (ese) punto de búsqueda a donde el trabajo del dramaturgo debe enfilarse” como diría Luis Mario. No por nada los elegí como asesores.

Y esta tesina trata, si se me permite, de mí, de mis obsesiones, del espacio teatral que le ha sido a mi vista conferido.

Vale, no pido una disculpa, sólo sus ganas de jugar.

* ... o una estructura fractal del pensamiento; de igual forma, como pudiera existir también una *estructura fractal del afecto*.

(Cervantes, L y Ace. H 1996)

Se trata de diseccionar el texto y el proceso para proponer los puentes que puedan servir a otros de referencia para procesos o intentos formales similares, estos puentes se tienden desde la escritura misma de la tesina. Esta tesina experimenta consigo misma las cosas que propone, hace uso de todas aquellas cosas que menciona, intentando develarse a sí como muestra: Transitará por citas intercaladas, fragmentos, imágenes, notas de periódico o revistas, fragmentos de "autocita", dos o tres columnas...

Echaré mano de autores de diversas épocas y estilos, terminando seguramente en una especie de revoltura esquizofrénica; sin embargo dicha elección de "forma" para abordar los temas obedece a que las influencias nos llegan siempre de esta manera, revueltas; el consciente y el inconsciente eligen lo que irá conformando su entramado de creación. Así fue mi proceso y mentiría si intentara analizar, validar, enriquecer o rechazar mis ideas a través de una sola luz; antes que eso los invitaré al laberinto de mis elucubraciones que ha decidido renunciar a la linealidad, la historia y cualquier clase de agrupaciones.

Esta manera de abordar diversos temas es parte de mi quehacer en la escritura y en el teatro y no puedo extirpármela como se hace con los tumores malignos en los quirófanos.

Así pues, me dejo ser, e inicio.

ESQUEMA DE TRABAJO

TEMA: Un modelo dramático.

PROBLEMA: Lograr una dramaturgia posible, que incluya varias formas de expresión literaria y ofrezca múltiples opciones de representación y recreación, basándose en los experimentos teatrales surgidos de espectáculos escénicos que han abandonado el camino del teatro "convencional".

OBJETIVO GENERAL: Describir el proceso de trabajo mediante el cual se arribó a *Ángeles Probables*, analizarla y apuntalar ciertos elementos de ella, para encaminarse a un modelo dramático.

HIPÓTESIS PRINCIPAL: Incluir formas literarias de otros géneros (poesía, novela, cuento, instrucciones, periodismo, etc.) a la dramaturgia la enriquece y abre nuevas trayectorias de posibilidades en los espectáculos escénicos, al evidenciar la riqueza interdisciplinaria y mostrar lo complejo de los procesos de construcción y/o interpretación escénico-dramáticos.

JUSTIFICACIÓN: El espectáculo teatral, cada vez más, a partir de los años sesenta ha experimentado formas de teatralidad no lineales y abiertas; se han incluido medios que antes no se consideraban en el teatro y han surgido modelos teatrales de los cuales el dramaturgo podría participar: teatro-danza, teatro personal, circo-teatro, happenings, teatro de guerrilla.

No se deben ignorar estas maneras de hacer teatro; sin embargo en México, la gran mayoría de los dramaturgos siguen aferrándose a las formas convencionales de escribir teatro. Es necesario sacudimos el polvo de la inercia y buscar nuevas formas de expresión dramática que estén acorde con nuestros tiempos e inquietudes como profesionales del teatro, colaborar con su transformación y generar nuevos procesos y trabajos concluidos que aporten alternativas al teatro en México.

PREFACIO INTERESANTÍSIMO*

MARIO DE ANDRADE

"dans mon pays de fiel et d'or j'en suis la loi"

E. VERHAEREN

Lector:

Queda fundado el Desvarismo.

[...]

*

Este prefacio, aunque interesante, inútil.

[...]

*

Cuando siento el impulso lírico escribo sin pensar en todo lo que mi inconsciente me grita. Pienso después: no sólo para corregir, sino para justificar lo que escribí. Ahí está la razón de este Prefacio Interesantísimo.

[...]

*

¿Un poco de teoría?

Bien, demos inicio.

* Publicado en *Paulicéia desvariada* (São Paulo, 1962) y reproducido en Mario de Andrade, *Poesias Completas*.

PRIMER ACTO
ÁNGELES PROBABLES

⊕ ÁNGELES PR⊕BABLES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TES+IMØNIØS DE: GABRIEL FIGUERØA Y SERGIØ TAITAYØ
TEX+ØS DE CARLØS NØHPAL, ZARÍA ABREU Y JEAN BAUDRILLARD

PERSONAJES

SERGIO

Voz filosa como cuchillo, el sonido de su risa hiere, quijada fuerte, boca besable de labios suaves y carnosos, así los brazos, las piernas:

Todo el cuerpo.

Sonrisa franca si oculta sus deformes dientes inferiores, fingida si los muestra.

Sabelotodo. Profesional de las *moniadas*.

Herederero de Houddini.

Piel blanca de serpiente. Cabello lacio y negro, grueso y suave, pesado.

Tiene la mirada penetrante y a veces de niño pervertido, mediana estatura, robusto. Tiene huesos fuertes y cabeza dura que dan la sensación de no

romperse nunca. Manos hábiles expertas en abrirse, en seccionar *diseccionando*.

Viste un pantalón holgado roto en la rodilla derecha, camiseta deslavada rosa y rota, zapatos grandes. Mochila al hombro.

Heterosexual reprimido, homosexual presumido regocijado en su feminidad.

A sus veintitrés años ya le debe cuentas a la vida.

Piensa que debería existir una silla, para *des-sentarse*, como no la encuentra, no se sienta nunca en ninguna. Pesado y ágil, a veces tiene los pies sobre la tierra y otras se descubre pisando rascacielos.

GABRIEL

Voz infantil que desmiente su ronquera: Voz seductora de almas femeninas, que gusta de dar ordenes y no soporta recibirlas. Quijada resaltada, boca pródiga de labios definidos que disfrazan muecas que quieren ser sonrisa, pose de conquista, aprobación.

Piel morena que en más de una ocasión ha fincado sus conquistas.

Cabello corto, de infante miliciano. Mirada ingenua que deja escapar un niño preso en cuerpo de hombre. Rostro común que denota obscenidades. En la frente amplia, surcada por infinidad de extrañamientos,

una cicatriz de encrucijada muestra dos caminos. Manos fuertes y gandallas, rápidas e impertinentes.

Viste pantalón casual de pinzas al frente, cinturón de piel con hebilla de plata, camiseta de color tinto avinagrado le cubre el pecho fuerte.

Veintiséis años urgidos por los treinta. Aire de autosuficiencia en un cuerpo que quiere parecer ágil y seguro de sí mismo: falsa seguridad avasallante. De lógica simple, no hace otra cosa que lo que se debe hacer. Todo le dice como usarse. Piernas acomplexadas, camina ruidosamente de manera casi marcial.

En uno las piernas intentan caminar cuando se sienta, marca pasos inseguros de ida y de regreso. El otro acaricia el aire con la mano izquierda y organillea la ausencia con la derecha

Uno busca en los hombres saldar las cuentas con el pasado, el otro encuentra en las mujeres el medio líquido habitado antes de ser parido.

Uno ha renunciado al cielo creyendo que es menos aburrido el infierno, el otro tiene nombre de ángel.

Uno necesita engañar para engañarse, el otro por ingenuo constantemente se descubre traicionado.

Uno experto en sustituciones, propicia la magia, al otro "lo mágico" le sucede atormentándolo.

En uno la vocación es la espera, el otro no soporta esperar.

Uno nunca está, el otro siempre está llegando.

Uno es ausencia, el otro presencia.

Tanathos y eros.

TENATHOS Y EROS

Elementos utilitarios

Sergio

Gabriel

CERILLOS

Días.

Los pasados y los que faltan por llegar.
De madera, grandes, se encienden en cualquier
superficie rugosa. Se guardan en un cajón
de miniatura.

Los que todavía son promesa se conservan, los
que ya han sido usados se dispersan como
margarita deshojada.

CUCHILLO

Falo.

Es muy grande, tan grande como lo que hay que
destruir, del tamaño de su miedo.

Mango de madera, hoja reluciente sujeta con
mecates, nuevo.

No defiende, expone. No mata, hiere.

No hiere piel sino recuerdos.

Se esconde en lo mismo que destruye. Surge de
sí mismo, destaza, deconstruye.

ALMOHADA-MOCHILA

Útero.

Mochila visceral de borra roja.

Refugio que pesa como la casa a cuestas.

Refugio de lo que es y no es.

Engendra descanso, alimento, compañía, arma.

Después de parir se destruye.

Un día descubrieron que la tenían puesta, mochila al hombro, camiseta como otra piel.
¿Desde cuándo? ¿Cuánto tiempo?

REVISTA

Promesa del futuro.

Lo que no es.

Tamaño tabloide, masculina.

Esconde en su centro una mujer.

Escogida. Imitación que pide permiso.

Arde y es una herida que no cierra.

Invitación que se resiste.

TIZAS

Recuerdos.

En trozos, coincidentemente blancos.

A manera de municiones los guardan en los
bolsillos del pantalón, en la mochila, entre las
manos.

Recipientes mágicos, terribles y maravillosos, de
ellos surgen alas, aviones, vías, mujeres, ángeles,
cadáveres, nombres, edades.

TIJERA

Mujer.

Celosa, posesiva.

Fundida en metal, grande, resistente. Largas pier-
nas, grandes tetas.

Corta y deja intacto, no corta y deja herido.

Mutila cuerpos.

Ella lo lleva, lo secciona.

Castra sueños.

CAMISETA

Placenta.

Camisa de fuerza. Fetiche.

Posesiva. Ella es la dueña, él es el objeto.

Materialización del pasado.

Lo asfixia al mismo tiempo que lo abriga.

Piel ajena que no quiere desprenderse.

FOTOGRAFÍA

Fragmento del pasado.

Lo que fue.

Pequeña, privada. Unipersonal.

Muestra una mujer resucitada. Es el dolor de la
nostalgia por todas las mujeres.

Arde y no se quema, renace de sus cenizas.

Él no decidió guardarla, ella eligió quedarse en él.

PASTELITO

De chocolate.
Burla hecha de pan.
Nada reciclable.

AUSENCIA DE PASTEL

Vacío.
Lo prohibido porque pertenece a otro.

SILLA

Todas las esperas.
Trono de una reina que no existe.
Espacio en blanco que lo llena el otro.
Trampa.

SILLA

"Para sentarse"
Silla de acusado.
La obviedad.
Trampa que le tiende el otro.

De madera carcomida. Abandonada.
Una para dos.

PAUSA INCÓMODA

Señora gorda. Inesperada pero conocida.
Sensación violeta de estupidez.
Los juzga parada en sus espaldas.

GALERÍA DE FIGURAS DE TIZA ELEMENTOS SECCIONADOS

MUJERES *

Solo
Siluetas.
(Silencio) *
H I

ALAS

Siempre de ángel.
De varias medidas, según
el tamaño del vuelo.

CADÁVER

¡Broma!

AVIÓN

Rayuela interminable.
Casillero de la vida.

TAQUILLA

Trazo infantil.
Puerta de entrada.
NO EXISTE: es producto de su
imaginación.

PISTA DE CARRERAS

Sendero de la infancia.
Señal.
Conjunto de indicios que pueden
conducir a la averiguación de algo.

COHETE DE PROPULSIÓN A CHORRO

Pequeño.
De caricatura.
Salida de emergencia.
Caminata espacial.

VÍAS

De cuento infantil.
Siempre incompletas.
Inoperantes

ESCENARIO

ESTACIÓN DE TRENES

Espacio reducido, como el gesto que hacen las manos al contar un secreto.

Hecha de palabras, luces y dibujos de tiza.

Fácilmente cabría en cualquier bolsillo.

Gran lienzo, pizarrón para armar.

Desierto, pura apariencia. Lento stripe tease de los sentidos. Burbuja negra que se rompe a cada rato.

Estacionamiento, estación que miente, paredón, cárcel, mesa de expulsión, quirófano de prácticas.

Varadero polvoriento.

Un cansancio infinito.

ANATOMÍA DE LA ESTACIÓN

Estación ausencia:

Cabeza: Zona de espera.

Torso: Plaza de vuelo.

Ventre: Centro de encuentro.

Territorio de juego:

Sexo: Jardín de niños

Pierna Izquierda: Cruce de vías I. Sergio.

Pierna Derecha: Cruce de vías II. Gabriel.

Salidas de emergencia:

Pie derecho: Camino de acá.

Pie izquierdo: Camino de allá.

LUZ

Ojo mágico: Ella ve lo que quiere y no lo que no quiere. Esperanza.

Madre de recuerdos terribles, caminos, y fronteras: Alumbra. Esconde y evidencia.

Guía y guardaespaldas.

Propiciatoria, deleznable, demiurga cuando quiere, sin artilugios.

ÁNGELES PROBABLES

Toma uno

I

Prólogo de los ángeles viajeros

La acción se desarrolla en cualquier tiempo, la estación se encuentra en cualquier lugar.

Todo es oscuridad, unos pasos se aproximan a lo lejos, un cerillo rasga el aire, alumbra los torsos desnudos de dos siluetas masculinas.

SERGIO: (*con el cerillo en la mano*) ¿Cómo me dijiste que te llamabas? (*sopla sobre el cerillo*)
GABRIEL: (*enciende un cerillo*) Gabriel. (" " " ")
SERGIO: (" " ") Y, ¿qué me dijiste que éramos? (" " " ")
GABRIEL: (" " ") Ángeles probables. (" " " ")
SERGIO: (" " ") Y, ¿Por qué probables? (*apaga cerillo*)

Oscuro.

Luz y sonido de tren acercándose.

Voz en off: "Alguien me dijo que el tren no se paraba en esta estación... habrá que saltar entonces."

Luz y sonido de tren, alejándose.

II

Primera caída

Dos hombres saltan de un tren en marcha. Primero sus cosas y tras ellas sus cuerpos que yacen sobre el suelo unos segundos.

Se miran, hacen el intento de hablarse pero no saben que decir, callan.

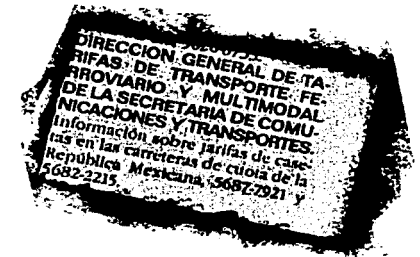
Toman sus cosas y se marchan por distintos rumbos.

III

La estación

Ausencia y presencia I.

SERGIO: (*Sentado a un lado de la única silla de la estación. Con la mochila puesta: No ha de quitársela nunca.. Monólogo ancestral del que nos regala apenas un fragmento, su voz como un rosario va subiendo poco a poco, pronuncia una palabra que apenas escuchamos Hermano?*) ... Y no estabas y yo tampoco, ayer intenté pensar en ti y no lo hice... (*deshojando como flor una cajetilla de cerillos usados. Uno por cada frase*) ... ayer creí que estaba pensando en ti pero no te hallé y a mí tampoco, ayer creí que pensaba en ti pero no, pensaba en mí, sí



Gabriel.

Espera con la mochila al hombro. Se asoma hacia los lados: Nada.

Intenta quitarse su camiseta. Lucha cuerpo a cuerpo contra ella, en una danza terrible que lo asfixia. Cabeza, cuello, torso, brazos, manos, se vuelven un ovillo intentando desanudarse...

puedo dormir, ayer no estuviste y yo tampoco, pero no importaba, tal vez nunca has estado, pero yo sí pienso en ti; pero me di cuenta, por vez primera, ayer me di cuenta no, hoy me di cuenta por vez primera de que pensaba en mí; eres un pretexto para que estés y no estés, y que yo esté.

Gabriel.
Pierde la batalla.
Se resigna.
Como siempre.

SERGIO: *(Cambia sus cerillos agotados por nuevos que enciende actualizándolos. Uno por cada frase)* Este día no estuviste y yo tampoco. Este día pensé que ibas a llegar. Este día me dijeron que no ibas a llegar. Este se me olvidó. Este no estuviste y yo tampoco. En este no tuve tiempo de pensar en ti. Este día pensé que no ibas a llegar y no llegaste. Este día se fue muy rápido y no me acordé de pensar en ti. Estos 2 días se me olvidaron... *(sus pasos se adelantan a sus frases tamborileando el suelo, pero el cuerpo acurrucado permanece anclado a un lado de la silla)*... Y no dejo de pensar que si no estuvieras tú yo tampoco seguiría estando... Cuando estaba lloviendo yo estaba adentro, y ahora van a decirme que no vas a llegar, y ahora, ya me resigné a que va a seguir lloviendo y a que voy a seguir pensando en mí, y no en ti. Y si nunca estuviste eso me alivia, porque yo sigo aquí aunque tú no estés, porque todos esos días en que estuve pensando en mí, haciendo como que pensaba en ti, ahora me resultan demasiado pobres, tan poco recordados. Lo mejor fue que no estuviste nunca, lo mejor es que te sigo esperando.

Camiseta en pecho,
acaricia el aire con la mano
izquierda y organillea la
ausencia con la derecha

SERGIO: El que ama espera, el que no ama también espera. El que ama espera al que no va a llegar, el que no ama espera al que va a llegar. Yo solo espero, no amo, sólo espero. Porque quiero amar espero, pero de esperar no se ama, y solo pienso en mí y los días no me bastan. Y ojalá que nunca llegues, porque no sabría como decirte: ¡Hola! o ¡Adiós!. Y solo pienso en mí, y los días no me bastan, y ojalá que nunca llegues porque no sabría como decirte: ¡Hola! o ¡Adiós!
(llega Gabriel) ¡Hola!

Remarca su presencia con
fuertes pisadas. Se dirige
con pasos lentos hacia el
lugar donde está Sergio.

GABRIEL: ¡Hola!

SERGIO: ¿No quieres sentarte? Te he estado esperando.

GABRIEL: *(Sentándose en la silla)* Pues ya llegué.

SERGIO: ¿Por qué te tardaste tanto?

GABRIEL: Había mucho tráfico. *(ríe)* No, en serio: ¿Sabes cuándo sale el próximo tren?

SERGIO: ¿Hacia dónde?

GABRIEL: ¿A dónde vas?

SERGIO: Para allá... ¿Y tú?

GABRIEL: Para acá.

(pausa incómoda)

SERGIO: ¿A qué hora dijiste que salía el tren?

GABRIEL: No lo sé.

SERGIO: Yo tampoco.

(pausa incómoda)

**¿DESEAS ENCONTRAR PAREJA
O TENER NUEVOS AMIGOS?**
¡RUTA PRO-AMISTAD, empresa seria y selecta es la
solución! Conocerás sólo a las personas de alto nivel
que tú desees y con las características que tú elijas.
PROMOCION: INSCRIPCION 2 X 1 DURANTE NOVIEMBRE
Av. Col. del Valle 528-301, Col. del Valle, de lunes a domingo de
10:00 a 20:30 hrs. o lláma a los teléfonos 55 36 50 82 y 55 43 37 82

Gabriel se levanta por su mochila.

SERGIO: ¿Adónde vas?

GABRIEL: A la taquilla por mi boleto.

SERGIO: Me traes uno.

GABRIEL: Sí... *(extiende la mano esperando un dinero que no llega)*

SERGIO: Bueno, pues ya vete.

IV

Testimonio del ángel caído

Gabriel sale de la zona de espera y se dirige a la salida de emergencia. Camino de allá.

SERGIO: *(sin prestar atención a lo que hace Gabriel, dibuja al fondo de la zona de espera dos enormes alas en picada, con su cuerpo de cabeza se suma a la caída). No es que sea un ángel caído, simplemente me aburrí de estar arriba. (convertido en cadáver se desploma sobre el piso, Gabriel entra rápidamente y dibuja el contorno del angel fallecido, sale. Pausa.)*

SERGIO: *(incorporándose con naturalidad, dirigiéndose a la plaza de vuelo) Me gustan las alas y las palomas - porque tienen alas- y las plazas porque tienen palomas y alas. Yo todos los domingos me visto de paloma y me voy a las plazas, pero nadie me ve, porque no ven mis alas y están muy entretenidos dándole migajitas a las palomas y yo no tengo hambre y cuando tengo, quiero algo más que migajas. ¿Será por eso que no me ven? (de una tiza brotan un par de alas pequeñas que deposita sobre el piso) Entonces hay que hacer el clásico truco de caerse (dejándose caer sobre las alas), decir: "Sí, me caí". Entonces me ven por un segundo, de reojo, como si no quisieran verme, y vuelven a darle migajitas a las palomas. Y me quedo pegado al piso y nadie me ve, y me caminan y yo no vuelo, ni la plaza, ni las palomas, (pausa) ni camino...*

Continúan brotando alas de la tiza y se adhieren a las paredes laterales, Sergio se recarga en ellas intentando vestirse de paloma, solo consigue ocultarlas.

SERGIO: ¡Te juro que tengo alas, cabrón! Lo que pasa es que son chiquitas y no las ves. Lo que pasa es que sólo vuelo cuando duermes, pero... ¡Te juro que tengo alas!, ¡Te juro!, ¡Te lo juro! Lo que pasa es que yo sólo no vuelo cuando duermes, a veces sí y a veces no. *(desiste de las alas, dibuja un enorme cohete en la pared y se sube en él)* Lo bueno es que ya existen los aviones y los cohetes de propulsión a chorro. *(Pausa. Reacciona, ve a Gabriel, le pregunta por las vías que lleva pintadas)* ¿En cuál te quedaste?

GABRIEL: En el 6.

SERGIO: *(triumfante)* Lo sabía.

Santa Mónica Melrose

GABRIEL:*(juega con Sergio, trillados personajes de película)* You are jealous?... Are you jealous? You are fucking jealous. Let me say, your twenty-two, and I

Gabriel

Pinta con una tiza sobre la pared un cartel de letras grandes que anuncia la taquilla, luego, compra los boletos.

Entra al territorio de juego, cruce de vías II y dibuja sobre el suelo con un trozo de tiza.

Dibuja el primer durmiente.a

Dibuja el segundo.

Dibuja el tercero.

Dibuja el quinto.

Dibuja el sexto

Am twenty-six. I'll give my fucking ass to fucking anybody. Do you know that?

Sergio se levanta. Atraviesa Melrose sin razón, se arrodilla frente a él, más joven pero también más teatral: juega.

SERGIO: Do you love me? Do you love me?

GABRIEL: Yes... yes. I love you. *(lo besa)*

SERGIO: I know that. *(Se desmaya, con feminidad enaltecida)*

Pausa incómoda. Al darse cuenta de que se han desenmascarado vuelven a alejarse.

V

Ausencia y presencia II

GABRIEL: Oye Sergio.

SERGIO: ¿Cómo supiste que me llamo Sergio?

GABRIEL: ¿No me lo habías dicho?

SERGIO: No... es que... yo también estuve a punto de decirte Gabriel, pero igual y te ofendías.

GABRIEL: ¿Porqué?, si yo ya te había dicho que me así me llamaba.

SERGIO: Es que Gabriel es nombre de ángel. *(Lentamente deja caer sobre Gabriel los cerillos usados, pausa.)* ¿No me los vas a devolver?.

GABRIEL: No, lo que podríamos hacer es buscar nuevos y vivir más días.

SERGIO: No es suficiente, porque si sigo pensando en mí no sé adónde voy a llegar.

(Pausa incómoda)

GABRIEL: ¿Cuántas horas faltan?

SERGIO: 15

GABRIEL: Y... ¿Qué vamos a hacer?

SERGIO: Esperar. *(elipsis temporal)*

VI

Una lagartija que se cree pájaro. "Testi-monie"

Gabriel lentamente se aproxima al borde de la zona de juego y contempla el suelo misterioso. Se regresa, juega a arrojarse y no arrojarse, quedando siempre al filo de la caída.

GABRIEL: *(se arroja sobre las vías, suicidio que tan solo lo deja tendido boca abajo sobre el piso, agitando los brazos en un intento ridículo por remontar el vuelo)* ¡Mira, mamá, mira, una lagartija que se cree pájaro! *(levantándose poco a poco)* Creo que de hecho nadie puede volar y entonces optas por abandonarte al suelo, dormirte y que poco a poquito, sin que te des cuenta, puedas irte incorporando para, a la noche siguiente, volver a pensar que vas a amanecer con alas.
(regresa a la estación ausencia)

Sergio

De su tiza surgen rieles que avanzan en el Cruce de vías I. Dibuja el primero y segundo durmientes,

Después, se sienta en la frontera del camino de allá a un paso de la zona de juego. Acomoda su mochila a un lado, preparándose para ser espectador, saca de ella un tenedor y un plato y los acomoda en torno a él.

GABRIEL: (*acurrucado*) No me gustan las fiestas porque hay baile, no me gustan los bailes porque no sé bailar. Y mi cuerpo no se mueve, no sabe moverse, no quiere. A veces pienso que cambiaría mis alas por el arte de bailar cachondamente sin inhibiciones, libremente... ¡MIS ALAS POR UN BUEN BAILE! Cambio mis alas por un cuerpo que sepa bailar. (*se arroja otra vez a las vías*) ¡Mira, mamá, mira, otra lagartija que se cree pájaro! (*pausa*) la muy ingenua...

SERGIO: (*comiendo*) Ah, ¿entonces todos somos ángeles rastreros?

GABRIEL: Probablemente.

SERGIO: (*ofreciéndole pastel*) ¿Quieres?

GABRIEL: Sí.

SERGIO: (*se lo oculta*) ¡Te monie!

VII

Juguetería y canciones

Gabriel se aparta y se sienta dándole la espalda al centro de encuentro, busca estar a solas. Sergio recoge, rápidamente, su pequeño almuerzo y se sienta desenfadado a un lado de Gabriel.

GABRIEL: (*Extrae de su bolsillo una fotografía, habla con ella*). Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar pasar la oportunidad, no juego, no puedo jugar, no sé jugar: no entiendo.

Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar. No es hermosa, porque es más que eso, no, es menos que eso: no es nada.

Me duelen las manos, los labios, el olfato, el vientre, la mirada que quiere dejar de serlo.

Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar pasar la oportunidad, no juego, no puedo jugar, no sé jugar: no entiendo.

SERGIO: (*comiendo pastel ruidosamente*) ¿Cómo puede uno lamentar la falta del otro y a la vez sentirse liberado de su presencia?. Es la lengua la que lo dice: Lamentar la presencia de alguien es también lamentar que esté y lamentar que ya no esté. Lamentar su ausencia es lamentar que no esté y lamentar el tiempo en que no estaba. Es cierto que es raro poder soñar con alguien en su presencia. Tocarlo y soñar que se le toca, hablarle y soñar que se le habla, mirarle y soñar que se le mira. La pura presencia es insoportable.

GABRIEL: (*aproximando un cerillo-día, encendido a la foto, para verla arder entre sus manos*) ¿Sabes cómo te despidas cuando todavía esperas?

SERGIO: ¿Cómo?

GABRIEL: (*mira sin asomo de sorpresa al milagro repetido renacer de sus cenizas: la fotografía sale intacta de su manga*) No te despidas. (*guarda la foto nuevamente en su bolsillo*) Por cierto. (*le da su boleto*) Me debes 20 pesos.

SERGIO: (*evadiéndolo*) ¿A qué hora sale el tren?

GABRIEL: A las 7

SERGIO: ¿Qué vamos a hacer hasta entonces?

GABRIEL: (*con desencanto*) Esperar...

SERGIO: ¿Qué, tú nunca esperas?

GABRIEL: No, yo siempre estoy.

SERGIO: ¡Ah!; entonces debes ser amado, los que aman esperan, los que no aman también esperan, pero los amados nunca esperan, siempre están.

GABRIEL: Ah...

SERGIO: (*desconfiado*) ¿De veras fueron 20 pesos? (*Sale. Se dirige a la taquilla*)

El picnic está casi a punto, extiende elegante una servilleta sobre sus piernas y coloca un pastelito sobre el plato vacío.

Muerde el pastel con un gesto de aprobación.



VIII
Primer remanso en la pared
(Gabriel)

Instrucciones para hacer surgir mujeres de todos los rincones.
ADVERTENCIA: NUNCA MÁS DE 3.

- 1) Asume el riesgo.
- 2) Toma un sujeto desesperado. Asegúrate de que tiene una tiza entre las manos y ninguna tijera cerca de ella.
- 3) Revisa todos sus bolsillos, escarba en su mirada, y espera,
- 4) Coloca en el tocacintas una canción de *Mano Negra*.
- 5) Aguarda unos segundos a que le invada la nostalgia.
- 6) Susúrrale al oído uno de los tres nombres de las mujeres elegidas. Él, la pintará.
- 7) Repite esta operación, otras dos veces, con los nombres que faltan. Hazlo de preferencia en orden cronológico.
- 8) Dale unos minutos para que observe sentado, frente a ellas, el dolor de saberse abandonado.

No respondemos por lo que sigue.

Es probable que este hombre extraiga, del bolsillo secreto, que tú seguramente no encuentras, unas tijeras. Entonces se convertirá en un vértigo sostenido apenas por dos piernas, danzará de derecha a izquierda alucinado.

Tijera en mano acariciará las siluetas que han surgido de la tiza. Cortará gargantas, úteros y sexos. Le dolerán las tres.

Todo esto será en exacto orden cronológico.

Después de destazarlas, abrirá en los pechos femeninos una enorme herida.

Y se guardará el corazón en la bolsa.

Y se guardará el corazón en la bolsa.

Y se guardará el corazón en la bolsa.

De cada una.

Hará esto varias veces más. Mucho más rápido, más rápido,

más rápido.

Luego, se detendrá.

Sentándose en la silla, omnipotente memoria masculina, frente a la carnicería que lo desborda, observará fatigado los desechos. Su brazo derecho colgará a un lado, sosteniendo, apenas, las enormes tijeras ahora inmóviles.

De repente estas destazadas mujeres, fragmentadas saldrán de las paredes. Y aunque quizá tú las mires inmóviles - trazos blancos, sobre fondo negro - a él lo perseguirán con la furia de quién ha sido parido, lo seguirán a tres pasos. Acorralado hombre disminuido de terror; se defenderá a tropezones con la silla, escapará corriendo en círculos, repetirá el trayecto.

Una y otra vez,

Una y otra vez,

Una y otra vez.

Entonces, pero solo entonces, arrepíentete.

RECUERDA: las mujeres hechas de recuerdos, renacen cada vez que se intenta asesinarlas.

Dos últimas palabras: ¡LAS TRAES!

Materiales:

- 1 pared negra imantada de recuerdos.
- 3 mujeres de las que solo quede el nombre.
- 1 silla.
- 1 infinita nostalgia desgastada.

IX Juguetería. Jardín de niños

Gabriel corre en círculos con la silla a sus espaldas, entra Sergio y comienza a seguirlo, imitando la frenética carrera, luego de unos segundos lo alcanza.

SERGIO: ¡LAS TRAES!

GABRIEL: *(Convertido en niño torpe, entra al juego. Persigue a Sergio, no lo alcanza)*

SERGIO: *(se detiene jadeando, aburrido de tan pobre adversario) Quieres un chicle?*

GABRIEL: Sí.

SERGIO: *(moníada)* No traigo... lo que pasa es que me acordé, porque los chicles son buenos para esperar, también los crucigramas son buenos para esperar.

GABRIEL: ¿Te gustan los crucigramas?

SERGIO: No, me aburren.

GABRIEL: Y ¿No te aburres de esperar?

SERGIO: No, me aburro cuando hago otra cosa que no es esperar.

GABRIEL: *(súbitamente se recarga en una columna y esconde el rostro sobre su brazo)* 1,2,3,5,8,12,20. *(volteando)* ¿Qué pasó, no vas a jugar?

SERGIO: Ah, sí, espérame.

GABRIEL: ¿Listo?

SERGIO: *(llegando a la estación ausencia)* Sí.

GABRIEL: 1,2,3,4,5,6,

7,8,9,10,11,12

,13,14,15,16,17,18

¡Uno dos tres por Sergio!

SERGIO: Gracias, me salvaste. *(se arroja al regazo de Gabriel)* Arrúllame.

GABRIEL: A la rorro niño a la rorro ya...

SERGIO: ¡Pero en trash! ... ¡A LA RORRO NIÑO; A LA RORRO YA...!

(se agita peligrosamente, pierde el equilibrio y cae) ¡Me traicionaste!

GABRIEL: No, tú te caíste solo.

SERGIO: Ah, por un momento pensé que me habías traicionado. *(se levanta y vuelve a los brazos de Gabriel que lo mece lentamente, caen los dos)*

GABRIEL: *(el arrullo abre sus dolores infantiles, confiesa.)* Te voy a contar un secreto.

SERGIO: Tu mamá no te arrullaba.

GABRIEL: *(Descubierto. Salta al jardín de niños convertido en caballo)* ¡Ándale, vamos a jugar, súbete!

SERGIO: *(jinete infantil, monta a la espalda de Gabriel)* Pero no vuelas.

GABRIEL: *(niño herido, explica)* Claro, porque soy un caballo, y los caballos no vuelan.

SERGIO: Entonces no. *(abandona el jardín de niños)*

GABRIEL: Pero puedo ser un Pegaso.

SERGIO: No, los pegasos no me gustan.

GABRIEL: Entonces... puedo ser un terrible y grande y maravilloso: ¡dragón!

SERGIO: *(afeminado jubiloso)* ¡Sí! Y yo una doncella generosa. *(reingresa al jardín de niños de un salto, Gabriel lo esquiva y Sergio rueda por el suelo)*

GABRIEL: Nunca confíes en los dragones.

SERGIO: ...Dame una oportunidad, ¡Ándale!, *(Gabriel resiste unos segundos y accede asumiendo la postura de dragón. Sergio le da instrucciones)*
Un poco más hacia atrás... más a la derecha... un poquito hacia acá... ¡Listo! Ahí está bien. *(Moníada: Sergio toma vuelo y salta sobre Gabriel haciéndolo caer)*

Sergio.

Busca donde esconderse. La cuenta regresiva acaba el juego, lo convierte en miedo y cacería. De la mochila saca el cuchillo. Lo mira doliéndose: se acuerda. Al escuchar a Gabriel vuelve a esconder el cuchillo en la mochila.

SERGIO: Y tú, nunca confíes en los jinetes de dragón.

GABRIEL: ¿Sabes? El problema de que las cosas no te lleguen a tiempo es que cuando llegan ya no te interesan. De chiquito siempre quise una pista de carreras, ni el puto de Santa Claus ni los ojotes de los Reyes Magos me trajeron una, según mi padre por tener faltas de ortografía. Tenía 6 años. Todos tenían una menos yo, todavía la estoy esperando; una tía me prometió comprarme una, todavía la estoy esperando.

SERGIO: Que tonto eres (*muestra una tiza con su mano*) ¿Nunca se te ocurrió pintarte una?

GABRIEL: No, nunca.

SERGIO: Es fácil. (*pausa*) Primero...

GABRIEL: (*transformado en niño emocionadísimo*) ¡Sí!, ¡Sí!, Y que tenga doble pista de la muerte y...

SERGIO: (*le entrega la tiza fastidiado*) Toma, píntala tú.

GABRIEL: (*se queda hecho un inútil, mirando la tiza entre sus dedos*)

SERGIO: (*docto*) Es fácil, primero tienes que contar... ¿Cuántos años tienes?

GABRIEL: 26

SERGIO: Bueno, pues 26 kilómetros te bastan. En tu caso, tienes que contar 26 pasos.

Naturaleza audaz.
Cuando quieres liberar tu espíritu, llevarlo a donde muy pocos se atreven.
Tú cuentas con el poder y el lujo natural de Chevrolet Sonora. Vortec V8 de 255 caballos de fuerza. Motores con amplio equipamiento para tu comodidad y seguridad. Vive la naturaleza audaz Chevrolet Sonora.
Aventura y Lujo por naturaleza.

Gabriel coloca paso frente a paso hasta llegar al 26, amplísimo carril que abarca invisible todas las cosas que siempre han dicho no.

GABRIEL: ¡Y que tenga seis carriles!

SERGIO: ¿Para qué tantos, si solo vas a ocupar uno?

Gabriel entre los puntos de inicio y de llegada no se decide a comenzar, no sabe cómo. Sergio, infante irrefrenable, le arrebató la tiza de las manos y cortándola en dos comienza a trazar ambos lados de la pista, a hacer surgir el regalo prometido.

Gabriel, pasmado, detenido en la sorpresa de un sueño o realizado, le sigue de cerca los pasos a Sergio. Escucha las alquímicas explicaciones de cómo convertir la cal en horizonte.

SERGIO: Mira, siempre hay que tener cuidado con los baches, aquí hay uno ¿ves?, entonces, hay que hacer una vueltesota como esta, porque si no, te sigues derecho y te volteas; luego le ponemos. ¡Cuidado, este bache, está pa' bajo!

Bache en el 6.
"Primera curva peligrosa."

Gabriel asiente admirado.

SERGIO: Pero luego vas derecho, derecho y hay una cosa que te estorba y ¡Chin!, dices no, no puedo...sí, sí puedo... ¡no!, sí, no, ¡sí!. Entonces: ¿Sabes lo que hay que hacer?

GABRIEL: ¿Qué?

SERGIO: (*niño docto*) Ay, pues le das la vuelta y te sigues derecho. Pero antes, mira, le vamos a marcar aquí, porque si no, luego llegas con tu coche y crash, te estampas, y vales madres, porque si no lo ves ahí te quedas, entonces le ponemos: ¡Cuidado, curvas peligrosas!, y nos seguimos derecho, entonces aquí hay una subidota, subidota, y ¿Sabes qué hay que hacer cuando te encuentras una subidota, subidota?

El estorbo es Gabriel.
"Segunda curva peligrosa."

GABRIEL: No.

SERGIO: Pues dibujar la bajadota, bajadota, porque si no dibujas la bajadota corres el riesgo de no bajar, de no llegar a la meta, a la no meta, a ningún lado. Y ya que estamos en la meta, de una vez la pintamos afuera, al fin no vamos a llegar, *(Advertencia)* NUNCA CONFÍES EN LAS METAS.

GABRIEL: ¿Por qué?

SERGIO: ¡Ah! Pues porque cuando ya vas a llegar, llega, sale tu mamá, y te grita: ¡Sergio, a comer...! Y entonces te tienes que ir corriendo a comer a tu casa y ya nunca llegaste a la meta; entonces cuando regresas tienes que volver a empezar y así... y luego te gritan ¡A cenar, vente a dormir! Y ya, tan tán, adiós.

Gabriel, frente a la primera pista de carreras, descubre que no está listo para ese regalo tantas veces esperado. Sergio se impacienta.

SERGIO: Bueno, córrela.

Gabriel se desplaza sobre la pista, no atreviéndose aún a descubrir el secreto.

SERGIO: Pero ahí donde está el veintiséis, ahí te quedas.

GABRIEL: Bueno, pues súbete, yo me hago cargo del volante.

SERGIO: *(niño precoz, colocándose en fila tras de el)* Y yo de la palanca..

GABRIEL: Bueno. ¡Mete la primera!

SERGIO: *(rie, mientras le abraza la cintura)* Ñaaaaammmmm, Ñaaaaammm...

GABRIEL: ¡Adelante hay una curva!

SERGIO: Pues dale la vuelta, güey.

GABRIEL: ¡Mete la segunda!

SERGIO: Bueno... pero no calientes demasiado el motor...

GABRIEL: *(inocente, ni o por completo)* ¡Allá adelante hay una subida! !

SERGIO: Espera, deja meto la tercera...

GABRIEL: Pero apúrate.

SERGIO: Ya está... *(malicioso)* ya puedes subir.

GABRIEL: Oye.

SERGIO: ¿Qué?

GABRIEL: Ahí está la bajada.

SERGIO: *(heroico)* Esto amerita que meta la sexta.

Ahora grita: ¡Aaaaaaaaaaaaaah!

GABRIEL: *(sintiendo como el miedo convierte al juego en realidad)*

!Aaaaaaaaaaaaaah!,

Gabriel se detiene en seco. Paralizado de terror.

¡Gabriel, a comer!

GABRIEL: ¡Putá madre!

Sergio encarrerado, a toda velocidad, se estrella contra el cuerpo de Gabriel.

SERGIO: *(frustrado)* ¡Contigo no se puede jugar!

(pausa incómoda)

SERGIO: Me voy.

X

La caricia que de niño... Testimonio

Gabriel rápidamente se acurruca al borde de la zona de juego y se contempla abandonado. Sin darse cuenta, su mano derecha inicia una larga caricia sobre su cabeza que se prolonga frénetica buscando no sólo consolarlo, sino borrar con ello una íntima nostalgia destrozada.

GABRIEL: La caricia que de niño, la caricia que de niño, la caricia que de niño...
(convertido en niño. Algo o alguien lo arrastra de la mano hacia la plaza de vuelo) Mamá, tengo frío... ¡mamá! ¿Falta mucho?... ¡Mamá, ya me cansé!.

Se detiene en seco y convierte el brazo arrastrado en puño en alto.

GABRIEL: ¡PROTESTO!... La caricia que de niño... (Desanda el camino ya andado, cuenta regresiva que se atora en el lugar del abandono) 26 25 24 23 22 21 20 19 18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6... La caricia que de niño, todavía sigo esperando, ¡Mamá! ¿Porqué no me acariciaste más cuando era chiquito?... Antes de irte...

XI

2° remanso pornográfico

(Sergio)

Llegas de lugares lejanos a buscar cobijo en la estación; no llevas en tus manos más nada que una mochila anciana.

Nada hay en esta ausencia, nadie hay que te reciba. Sólo una silla acoge tu llegada. No entiendes el llamado y la rechazas, sentándote a su lado sobre el piso.

De la mochila almohada surge algo que siempre te hace falta: compañía. Mujeres disfrazadas de revista.

Te ofrendas. Preparas todo lo que tienes para dárselos: un plato de peltre, un tenedor, un trozo de pastel. Ritual infinidad de veces repetido. Experto sibarita tienes toda una revista para escoger la mujer adecuada a este momento.

La revista te brinca entre las manos, se pone de cabeza, no se deja hurgar. Entonces surgen las piernas de una mujer tríptico invitándote a seguirla. Hermosa, larga, página central con vestido blanco, sonrisa quieta, mirada congelada de quien acribilla árboles.

De un brazo la sujetas pidiéndole paciencia. Soplas sobre la silla ahuyentando un polvo imperceptible, tu mano derecha sacude los últimos vestigios acariciando el asiento y el respaldo. El terreno está listo, ahora puede la mujer ocupar el trono abandonado.

La sientas en la silla y absorto la contemplas. Tímidamente le sonríes, ella no te devuelve la sonrisa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sergio

En el Cruce de vías I,
continúa los durmientes

Dibuja el 3° y el 4°.

Dibuja el 5° y el 6°.

Dibuja el 7° y el 8°.

Dibuja el 9° y el 10°.

Dibuja el 11° y el 12°.

Dibuja el 13° y el 14°.

Dibuja el 15° y el 16°.

Dibuja el 17° y el 18°.



No podía.

Luego de un instante, el primer atrevimiento: tus manos se aventuran a tocarla apenas delineando su silueta, envidia reprimida. Ella no tiembla al contacto.

No podía.

Tomas el tenedor, ligeramente, con dos dedos. Pruebas un pastel de sabor sensual que te desborda la boca y te inunda el cuerpo, como si besaras su sexo, que imaginas suave y oloroso. Pedazo a pedazo vas colocando el pastel sobre su boca: Bocados compartidos. Ella no comparte la delicia.

No podía.

Enciendes un cigarro y fumas satisfecho. Le enseñas al humo a cubrirle el rostro de caricias. Guías a tu mano hacia su boca ofreciéndole el cigarro. Las yemas de tus dedos aguardan impacientes el roce de sus labios rodeando la boquilla, la bocanada de humo, el beso. Ella no exhala la respuesta, no calma tu impaciencia.

No podía.

Miras hacia atrás dándole la espalda, acaricias tu piel sobre su seno izquierdo. Cerrando los ojos adivinas un pezón del tamaño exacto de la boca del cigarro. Tu brazo derecho se aventura a comprobarlo. El resto de tu cuerpo se aparta, se aleja del intento. La punta del cigarro le inicia una llama sobre el pecho, abre, a quemadura limpia, una herida de papel que no abandonas. Hurga tu dedo en la ceniza, se interna en la otra carne buscando el nervio exacto. Ella no se excita, no opone resistencia.

No podía.

Traspassa tu mano la revista, encuentran tus dedos el vacío. Convéncete, Sergio, no hay nada. Sólo el duro respaldo de la silla: madera despreciada por todos los viajeros. Mira el dolor de no ser ella. Sumérgete en ese hueco armado de silencios. Acribilla su imagen a fuerza de ignorarla. Dóblala tres veces sobre sí misma, ciérrale la puerta, abandónala en el piso...

Un impulso de muerte lleva a tus manos a cerrar de golpe la revista, a callar los silencios.

Usurpas la corona, te entregas a la envidia secreta que te inunda, juegas con tu sombra. Te seduces amoroso, deseándote sin tregua. A dentellada de contacto te armas un cuerpo femenino.

Serías mujer.

Te acaricias delineando tu silueta, tiemblas al contacto.

Sentirías los dedos suaves recorriéndote y sí, responderías.

Te ofreces pastel de sexo, lo recibes, dejas que se deshaga sobre tu lengua enardecida.

Recibirías, uno a uno, los bocados...

Te incendias el lunar negro a un costado del corazón, dolor y placer se confunden en tu rostro. Tu mano te hurga la entraña, el centro, tu tierno abismo desangrado.

Sentirías la bocadel cigarro inundándote de ansia. Dejarías que tu costado fuera un gran hueco alojando las caricias.

Dejas de ser tú para ser tú mismo.

Serías la mujer que siempre quisiste.

La fémína figura adormilada.

En cuclillas sobre la silla, con tu cuerpo blanco, tu sonrisa quieta y la mirada congelada de quien acribilla árboles, esperas inmóvil seduciendo al aire.

Esperas, provocando la pregunta:

¿B
A
I
L
A
A
S?

XII

No hay regreso a casa

Sergio está en cuclillas sobre la silla, NO sentado, sostiene una revista en la que puede leerse muy claramente "Men", Gabriel se acerca bailando un vals.

GABRIEL: ¿Bailas?

SERGIO: No sé bailar.

GABRIEL: ¿Quieres aprender conmigo?

SERGIO: ¿Pero quién le va a enseñar a quién?

GABRIEL: ¿Sabes? En realidad no es que me guste mucho bailar, sino que tengo que caminar mucho y bailando me aburro menos.

SERGIO: ¿Cuánto tiempo llevas caminando?

GABRIEL: Pues, calcúlale.

SERGIO: Tus arrugas no delatan más de 30 años, pero esta cicatriz es bastante reveladora.

GABRIEL: Lo que pasa es que un día tenía tanto que caminar y tanto sueño, que para ahorrar tiempo decidí caminar dormido.

SERGIO: ¿Y?

GABRIEL: Nada, que después me quedé dos días tirado en el piso del putazo que me metí.

SERGIO: (rie).

GABRIEL: Ya me voy.

SERGIO: ¿Adónde?

GABRIEL: Pues a... a ...

SERGIO: ¡Tengo una idea! Tu cicatriz nos puede ayudar, es como un mapa y hay dos caminos, uno para allá y otro para acá.

Baile en la torpeza, lucha de dos cuerpos que por querer bailar terminan cayendo en el suelo.

GABRIEL: Pero ¿Cuál tomamos?, ¿El de allá o el de acá?

SERGIO: Tú tomas el de acá y yo el de allá.

GABRIEL: Bueno, que tengas suerte.

SERGIO: Que tengas suerte.

Se toman de las manos para despedirse; sin soltarse inicia cada uno su camino, se cruzan enredándose. Convertidos en mascarón de proa de un barco bicéfalo, se dicen sin mirarse:

SERGIO: Gabriel, no me sueltes porque no estoy seguro de querer ir para allá.

GABRIEL: Tú tampoco me sueltes, porque yo tampoco estoy seguro de querer ir hacia acá.

Voltean y se miran anudados, cabos de una misma cuerda que se tensa, que se aprieta, que se cierra.

SERGIO: Mejor sentémonos

GABRIEL: Pero no podemos quedarnos aquí.

SERGIO: Cierto, aquí no hay nadie a quién esperar.

(pausa incómoda)

SERGIO: ¡Te propongo algo! Tú ibas a ir para acá y yo iba a ir para allá. ¿Porqué no cambiamos de camino y cada uno verifica le sendero del otro?

GABRIEL: Y luego, ¿Cómo sabemos cómo le fue al otro?

SERGIO: Porque nos encontramos aquí, es como tu cicatriz, *(cicatriz-augurio, cicatriz mapa que Sergio utiliza de único referente posible)* tiene un sólo camino que luego se bifurca, tú y yo estamos aquí, luego yo me voy para acá y tú para allá y de regreso nos encontramos en este punto. *(despedida con pulgar que más que anunciar, desea suerte)*

La luz dibuja 2 salidas de emergencia, Gabriel y Sergio avanzan a los inicios de camino, cada uno observa el suyo. En medio quedan ya, abandonados, centro de encuentro, zona de juego, plaza de vuelo.

Gabriel.

Pie derecho que avanza decidido.

Camiseta escudo que abre brecha.

Conquista la mitad del camino.

Mirada que se percata de que Sergio

se regresó y ya esta sentado otra vez al centro.

Sergio.

Pie izquierdo que retrocede constantemente.

Mochila caparazón que ancla, que regresa.

Acobardado inicia el retorno a los tres pasos.

Regresa al centro de encuentro, se sienta.

Regreso repentino

SERGIO: ¡Gabriel! Te tardaste mucho, te estaba esperando, yo llegué hace rato.

GABRIEL: Sí, me imagino...

(pausa incómoda)

SERGIO: *(escapista, buscando una salida)* Y... ¿Cómo te fue?

GABRIEL: *(Mano que anuncia el "más o menos")*

SERGIO: Ese camino es muy bonito, te conviene.

GABRIEL: Ese también te conviene, no está mal.

SERGIO: Pues el camino de allá está maravilloso, tiene unas cascadas preciosas, y

GABRIEL: Pues desde aquí se ve un panorama encantador, lleno de agua de ...

SERGIO: El de allá tiene unas mujeres...

(larga cadena de cualidades, que se hilan una tras otra intentando convencer al otro)

GABRIEL:*(sincerándose)* La verdad, es que quería proponerte que me acompañaras.

SERGIO: Yo te iba a proponer lo mismo.

GABRIEL: ¡¿De verdad?!, pues vámonos.

SERGIO: NO. Es que yo te iba a proponer que TÚ me acompañaras a MÍ.

GABRIEL:*(la duda dura un instante)* Bueno. *(Se dirigen al camino de acá)*



Camino azul, de la primera duda.

Ya en salida de emergencia, pierna izquierda.

SERGIO: ¿Estás seguro de que quieres sacrificar
tu camino por mí?

GABRIEL: Sí.

Segunda duda.

SERGIO: Oye ¿Y si se hace de noche?

GABRIEL: No importa.

La tercera es la vencida.

GABRIEL: ¿De verdad quieres que te acompañe o tienes miedo de caminar solo?

SERGIO: *(No responde)*

Gabriel regresa, Sergio lo sigue apresurado para no quedarse solo. Ya hay respuesta. Vuelven a sentarse en el centro de encuentro.

Punto de partida del que no se acaba de partir nunca.

GABRIEL: Oye, si tuviéramos alas no tendríamos que caminar, unas alas enormes de ángel...

Mientras el ángel de Gabriel intenta volar esplendorosamente, el de Sergio, da unos aleteos pequeños, caricatura apenas de un vuelo que no llega.

GABRIEL: No, así no. *(Intento de enseñanza, pero las alas de Sergio fracasan y confiesan)*

SERGIO: La verdad es que si tengo miedo de caminar solo.

GABRIEL: Yo también, pero yo sí tengo que llegar. *(Antes de salir, su voz se transforma en niño que anuncia el siguiente número de circo, presentación para que el otro se comprenda)* ¡Reconstrucción de los hechos!.

Gabriel
Salta al Cruce de vías II.

XIII

Testimonio Re-construcción de los deshechos

SERGIO: *(Sergio saca de la almohada-mochila el cuchillo, lo detiene con sus manos y se acuesta a dormir sobre la mochila) ¡LAS 7! Yo estaba dormido como siempre, afuera los ruidos de la noche que me eran cotidianos: Gritos, desconuelo, golpes, discusiones interminables, seguramente mi papá estaba borracho otra vez, y tenía la .45 en la mano, apuntándole a mi mamá... (imita a un hombre recostado que con un brazo independiente sujeta una pistola) intenté respirar y no pensar, respirar y no pensar, respirar y no pensar, pero algo andaba mal, alguien se quejaba y no era yo, alguien gritaba y no era yo, alguien decía: "Ya no, ya no" y no era yo. "Ya no, ya no" decía mi mamá, y tal vez algo como esto (ruidito de madera golpeada) y los jadeos intermitentes como estos (sonido desenfrenado en algo parecido a un orgasmo, pero no...) y la voz de mi papá: "Esperate ya voy a terminar". (Cada dato repetido en la combinación, nos cuenta una historia, nos marca la interpretación de una noche amarga, alucinante.)*

Golpe.

Respiración.

"Ya no, ya no"

Golpe.

Respiración.

"Ya no, ya no"

Golpe.

Respiración.

"Ya no, ya no"

Golpe.

Respiración.

"Ya no, ya no"

Golpe.

Respiración.

"Ya no, ya no"

Golpe. Respiración. "Ya no, ya no"

(Se levanta y camina por las habitaciones de una casa niña) Salí de mi cuarto y llegué a la cocina, ahí estaban los dos... y entonces lo vi.

GABRIEL: ¡1,2,3 Por Sergio!

SERGIO: ...reconstrucción de los hechos...

Algo le molesta en la cabeza, un frío metálico lleva a su mano a hurgar en la mochila. Un origen filoso surge de la entra a del pasado. Cuchillo: Afilado recuerdo que lo obliga a desgarrar la mochila como vientre, poco a poco, almohada y Sergio se desangran. Sergio "asesina" de 18 cuchilladas la mochila, se convierte en homicida, enfurecido se transforma en un ser que no es él, después mira la borra regada por el piso y poco a poco vuelve en sí.

SERGIO: *(La historia se cuenta poco a poco, viene la verdadera decodificación de los dolorosos signos) Y "Han sido 18", decía el periódico... Y entonces lo vi, mi hermano estaba tirado en el piso, mi papá tenía un cuchillo en la mano, era en la puerta de la cocina, mi mamá estaba abrazada al cuerpecito de mi hermano, había muchísima sangre, mi padre me veía como desde muy lejos, no lloraba ni nada. Mi hermano, me miraba, lloraba apenas un poco, pero ya casi no respiraba, me miraba y se iba apagando, no lo abracé... Han sido 18, decía el periódico... ¡Gabriel! (Mirando a Gabriel que se acerca como gato buscando una caricia) ¿Tu sabes que pasa con los años que no tienen puñaladas?...*

Gabriel recoge poco a poco los despojos de esa historia lejana y tan presente, será preciso saludar los nuevos días, y decirle adiós a los retazos de pasado que se entretienen en la almohada.

MATO A SUS HIJOS
CON UNA TIZA

Gabriel

Una tiza en su mano continúa la cuenta regresiva.

Va a pintar el 7º durmiente.

Se arrepiente.

Se regresa.

Vuelve a comenzar con lo ya hecho.

La tiza remarca los durmientes ya pintados, buscando despertarlos.

La frase no lo salva, cambio lo regresa de partida, cabeza almohada.

Un grito de niño acorralado reclama a Gabriel desde la estación ausencia. En respuesta, él abandona su pasado y se interna en el de Sergio.

TRAGEDIA
ORIGEN

la familia y el caos del nacimiento... senté a la orilla de la cama. Contemplaba el hijo y sentí el impulso brutal de darle el primer puñalazo.

XIV Ausencia y presencia III

Sergio recargado en la pared de la estación ausencia, acurrucado a un lado de la silla, contempla los retazos de pasado que tiene entre las manos. Gabriel sentado en la silla, mirándolo comprende.

GABRIEL: *(movimiento que saluda y acaricia, presencia en pisadas que se hacen notar)* ¿Qué es lo que vamos a hacer? Ya estamos aquí.

SERGIO: No lo sé.

GABRIEL: Yo ya estoy aquí.

SERGIO: Yo creo que estoy aquí.

GABRIEL: Te he estado esperando a ti nada más. *(Hay que compartir los días que han pasado, uno por uno, y encenderlos con toda su luminosa lejanía)*

Bisección de los hechos

Para cada día, un órgano encendido. Cirujano agobiado por recuerdos extirpados demasiado vivos; demasiada carga, demasiada sangre para llevarla solo.

Asistente mago que recibe en silencio cada cerillo y mira en sus manos acumularse lentamente, las heridas de esa noche.

SERGIO: Ese día, fue todo el día de noche.

Ese día, no llovió, ni aunque lloviera.

Ese día se me olvidó pero no es cierto.

Este día me dijeron que no ibas a llegar.

Este día llegaste, pero yo no estaba.

Este día creí que pensaba en ti, pero no, pensaba en él.

Este día pensé en mí hasta creer que pensaba en ti,

Este día se me olvidó.

Este día me enamoré...

Este día...

GABRIEL: Y un día dejaremos de estar aquí.

SERGIO: ¿Cómo?

GABRIEL: Solos

SERGIO: Pero yo sigo esperando.

En cada puño una enorme cantidad de cerillos-días hechos de ceniza.

GABRIEL: *(La mano derecha hace llover cerillos apagados)* Los días son una puñeta de rencor. *(la mano izquierda le hace eco con su cascada de días)* Los días son un puñado de cobardía ... Necesito alguien que siempre me espere. *(Boleto viajero que lo lleva, que lo trae y lo tiene siempre viajando para que alguien mas espere)* Hay momentos en que me canso de sentir lo que siento, de sentir que siento nada y engañosamente sentir que te siento cuando no estás. De ver como pasan los días, de verme no pasar. Siento que mi tiempo acaba, siento sentir que no te siento, siento decir que lo siento, y siento que me voy a echar a volar...

XV Estación de trenes que aterriza

GABRIEL: Oye cabrón, todavía me debes 20 pesos.

SERGIO: ¿A qué hora sale el tren?

GABRIEL: A las 7

SERGIO: ¿Qué horas son?

GABRIEL: Las 4

SERGIO: Faltan 9 horas...

GABRIEL: Bueno, pues aquí estamos.

SERGIO: (*Docto*) "Una sólo cosa nos protege del cambio: el exilio, lo irreal. El exilio es una estructura maravillosamente cómoda y confortable. Solamente los exiliados tienen una tierra."

GABRIEL: Ah.

(*pausa incómoda*)

SERGIO: ¿Sabes cómo podríamos salir de aquí?

GABRIEL: ¿Cómo?

SERGIO: Volando.

GABRIEL: Es lo que yo te dije hace rato. Además, ¿Cómo, si no tenemos alas?

SERGIO: Para eso existen los aviones.

GABRIEL: (*Sarcástico*) Oye, que buena idea, si no me había dado cuenta de que

esto es igualito a un aeropuerto.

SERGIO: (*Extrae una tiza de su bolsillo. Deduce*) Por lo visto tampoco se te ocurrió nunca pintarte un avión. (*Asalta el Jardín de niños*)

Rayuela

GABRIEL: Y aquí vamos otra vez... (*sigue a Sergio, hacia el Jardín*)

SERGIO: Tú píntalo desde allá y yo empiezo desde acá.

GABRIEL: Vamos a medir, ¿Listo?

SERGIO: ¡Sí!

Frente a frente, separados por diez pasos, armadas sus manos con dos tizas. Convertidos en niños-magos de repente; hacen surgir las casillas de un juego que se asalta. Caminan hacia el otro mientras pintan.

Sergio

Con los pies anclados al sitio de partida, deja que su cuerpo avance a gatas sobre el suelo.

Pinta la casilla uno.

Pinta la casilla dos.

Pinta la casilla tres.

Pinta las casillas cuatro y cinco.

SERGIO: Lo más chistoso es que no vuelo, me arrastro.

Gabriel

Dándole estancia al vacío, dibuja ritualmente los sitios, del salto infantil, que han de sostenerlo. Cuadros diminutos de una numeración en retroceso.

Pinta la casilla diez.

Pinta la casilla nueve.

Pinta la casilla ocho.

Pinta la casilla siete.



Terminadas las casillas que les tocan, se retornan cada uno a su punto de partida.

Sergio en el uno.

Gabriel en el diez.

Cada tiza es ahora una teja que navega por el aire. Entonces 2 niños comienzan con su juego, cojitos que saltan conquistando casillas por terreno. De repente se detienen justo al filo del abismo: Al avion inconcluso le falta una casilla.

SERGIO: *(Parado en el cinco)* El 8 y el 7 van juntos, eres un ángel muy pendejo.

GABRIEL: *(Parado en el siete)* Y tú un demonio muy puto.

La ausencia del seis es un abismo, en la orilla, inmóviles, observan cautelosos el vertigo de golpe.

SERGIO: Bueno, píntala.

GABRIEL: No, píntala tu.

SERGIO: A mí no me toca.

GABRIEL: Entonces ayúdame a pintarla desde este lado. *(lo invita a su casilla)*

SERGIO: No se puede pasar.

GABRIEL: Pues salta.

SERGIO: Salta tú...

GABRIEL: *(Inspiración donde hay que cumplir con lo pactado, decidirse repentinamente a confrontarse)* Bueno, la pinto.

Gabriel, armado con la tiza, se atreve a pintar un seis entumecido por tanto tiempo de omisión. Puente terminado que se tiende, que se extiende al otro lado, dejando que el juego continúe. Avión completo, niños regresando.

Sergio.

Pie derecho en el seis.

Gabriel.

Pie izquierdo en el seis.

SERGIO: ¡En sus marcas, listos, fuera!

GABRIEL: ¡En sus marcas, listos, fuera!

Avanza triunfante hasta el diez.

Adelanta su pie derecho que se atora, una y otra vez, una y otra vez.

SERGIO: ¿En cuál te quedaste?

GABRIEL: En el 6.

SERGIO: *(docto)* Lo sabía.

GABRIEL: ¿Y tú?

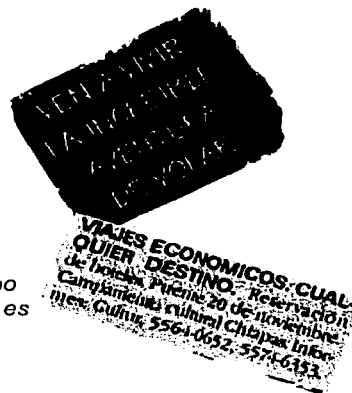
SERGIO: Yo gané, en el diez.

GABRIEL: Ah, te quedaste, en el 10.

Juego libre: A bordo del avión de tiza, pasajeros del cielo, observan pasar el tiempo desde arriba: Una colina, un bosque, una ciudad, el mar, una monta a inmensa que es sonrisa de la tierra. El piloto habla.

SERGIO: *(Haciendo de su mano un micrófono)* Señores pasajeros, se les comunica que tenemos un problema. Esto se va a estrellar. *(a Gabriel)*. Tenemos que saltar.

GABRIEL: A las tres. ¿Va?



SERGIO: ¡Una!... *(duda razonable que detiene el impulso)* Oye, ¿pero y si nos caemos?

GABRIEL: Por supuesto que nos vamos a caer, para eso nos vamos a aventar

SERGIO: No, pero... ¿Si no caemos donde debemos? o peor aún, ¿Si en realidad no caemos?

GABRIEL: De todos modos esto se va a estrellar, tenemos que aventarnos... ¡Una!, ¡Dos! ... Oye, pero tengo un problema, estoy enfermo de los meniscos.

SERGIO: No importa, caes de cabeza.

GABRIEL: Bueno.

SERGIO: ¿Estás listo? ¡En sus marcas, listos, Fuera!

La caída

GABRIEL: ¡MAMAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!

GABRIEL: 6,7,8,
9,10,11,
12,13,14,
15,16,17,
18,19,20,
21,22,23,
24,25,
26

SERGIO: 1, 2, 3,
4, 5, 6,
7, 8, 9,
10, 11, 12,
13, 14, 15,
16, 17, 18...
19, 20, 21,
22, 23.

SERGIO: ¿En cuál te quedaste?

GABRIEL: *(Sorprendido)* En el 26.

SERGIO: *(resignándose a crecer)* Lo sabía.

GABRIEL: ¿Y tú?

SERGIO: En el 23

GABRIEL: ¿Bailas?

Comienzan a bailar celebrando la victoria.

Baile redentor que es casi un abrazo, las manos alas que acarician, los dedos plumas que no estorban.

Sergio, aprovecha la ocasión para asaltar a Gabriel, para seducirlo acariciándolo. Intenta besarlo.

Melrose en italiano

La estación de nuevo.

GABRIEL: *(separándose con violencia del abrazo)* Lo dicho: eres un diablo muy puto.

SERGIO: Dicioto, ami e coltellate. E mai no avoto l'intenzione di restarmi in essi. Mai a l'età diventi d'adesso simi dimenticano, irrimediabilmente mi penso disfalto. Gabriel: 18 e ancora non ricordo tutto quello lasso da le dieci. Gabriel: 18 e non accettp l'idea di che calzo molti numeri pió di scarpe. Di che l'ali non sono propio da volare fuorché da sfolggirme di questo tempo cattivo. Le fueali sono da stare le mie sono da non stare. Tenele cambio tu che voi andare vía, io che voglio rimanere. Tenele cambio.

GABRIEL: lo ti amo.

SERGIO: Lo sapello.

XVI

Ausencia-Presencia IV

Regreso a la ausencia de la espera, movimiento incompleto en el sentarse.

SERGIO: Gabriel...

Estación-mujer que no está y nunca termina de irse.

Un pie hecho de luz anuncia la salida, invita al viaje, las manos se pierden en lo oscuro, el sexo deja de ser jardín de infantes, el vientre ya no es sitio de encuentro, el pecho es paloma levantando el vuelo; solo quedan unos cuantos latidos luminosos.

GABRIEL: Mira, esa es la brecha por donde debo irme, se está cerrando, debo regresar.

SERGIO: ¿Y si escribimos un libro?

GABRIEL: *(Corazón que arrancado se ofrece a su mirada)*

SERGIO: No, eso me compromete demasiado *(Hay que hacer lo mismo, para estar en igualdad de condiciones, y después juntos, arrojarlos lejos, hasta la pared de enfrente, casi con furia, un regalo de corazón que es un insulto)*

SERGIO: ¿Tengo que seguir esperando?

GABRIEL: 10 horas nada más.

SERGIO: ¿Te puedo besar?. Ese es mi arrullo

GABRIEL: Arrúllame en el seis.

SERGIO: A la roro niño... *(arrullo, que es arrollo, puerta por donde comienza a escaparse la infancia)* Esta vez yo fui el demonio.

GABRIEL: Y yo fui Pepito.

SERGIO: *(hay que prolongar la despedida, hasta que estén preparados, encender un día más que sea cerillo)* Si sólo tuvieras este tiempo para decir algo, ¿Qué dirías?

GABRIEL: *(Dedito redentor)* Primario, Salvaje, inculto, irresponsable, palurdo, egoísta, inconsciente, asocial, sin referencia, sin reconocimiento, perjuro de toda cultura, extraño a cualquier afecto, alérgico a cualquier parentesco... Este es el material bestial sobre el que construyo mi teoría de la simulación.

XVII

Remanso en cortes, cortadito

(Gabriel)

Observas, inmóvil, el dedo meñique de tu mano izquierda, Gabriel.

Tu mano derecha reposa en tu costado.

Escuchas música.

Tu mano derecha se levanta, se interna en un bolsillo de tu pantalón y saca unas tijeras.

Cortas el aire, Gabriel.

Cortas tu dedo, tu muñeca, tu codo, tu hombro, tu pecho, tu vientre.

Tu rodilla izquierda

Tu rodilla derecha.

Caes, Gabriel.

Tu cuerpo desmembrado yace sobre el suelo; sólo tu mano derecha se levanta conducida por tijeras.

La música las guía, te llevan a ponerte en pie, a bailar cortando el aire, a lanzar tijeretazos contra la sombra que no tienes, a cortar el cordón umbilical, cortar caricias, cortar risas, castrar sueños.

La música se detiene sorpresiva, Gabriel.

Encuentras tus manos detenidas al frente de tu cuerpo.

Las tijeras descansan.

Tu mano derecha desliza por tu vientre la metálica presencia del acero. Las tijeras se posan en tu sexo, abiertas, expectantes, Gabriel.

Avanzas 2 pasos hacia el frente; a tus costados se extienden tus brazos sorprendidos.

Una idea te palpita entre las manos, Gabriel.

Cierras los ojos aguardando la embestida.

Tus manos resbalan por tu vientre. Tienen un ansia de enfrentarse, de posar su piel sobre el acero, de cerrarse sobre ellas: entre ellas.

De un sólo impulso, juntas tus manos como abrazo. Mutilas tu sexo, cortas de un tajo: pene, testículos, placeres. Gabriel.

El recuerdo de la música te invade.

Tu mano izquierda extrae los restos de esta última batalla.

Tus pies bailan, tu cuerpo baila, tu mano izquierda escribe torpemente el guión de una danza incomprensible.

No hay música, dolor, cansancio, nada. Sólo una última tristeza deshojada.

Bailas solitario en la estación, Gabriel; llevas en tu mano tu sexo desmembrado.

XVIII

Inicio de presencia

GABRIEL: Mi mano separada de mí, sueña que sostiene un seno. Nada llena mejor una mano que un seno...

Camiseta, que acaricia, duele, encadena, camiseta de la ausencia. Gabriel intentando quitársela lucha cuerpo a cuerpo contra ella: danza terrible que lo asfixia. Cabeza, cuello, torso, brazos, manos, se vuelven una madeja desanudándose. Gabriel gana la batalla. Se sorprende. Se la ha quitado.

Piel regenerada que se arranca de sí misma, recipiente que repentinamente niega el contenido; que lo convierte en líquido ancestral proyectándose a sí mismo.

GABRIEL: Capullo Sanatorio.

Lluvia de luz sobre la silla, a un lado, Sergio, testigo temeroso, se acurruca para no nacer, la brizna de la luz le llega desde lejos.

GABRIEL: Ven, anda ven...

Sergio, indefenso, se decide a salir de su escondite. Gabriel lo espera en el centro de encuentro, amoroso, le tiende una mano, para facilitarle la llegada.

Se sientan uno frente a otro y entre ellos colocan una monta a de recuerdos: días pasados destinados al olvido, días futuros pendientes de todos los incendios, los restos de la mochila=hermano muerto, la revista, algunos gises; Gabriel saca, del bolsillo trasero de su pantalón, el boleto que le toca, Sergio entiende este lenguaje, busca entre sus ropas hasta encontrar el suyo; los colocan al mismo tiempo sobre la promesa de fogata. Encienden el fuego, miran calcinarse los días, los contratos de viaje que no usaron. La fogata crece.

SERGIO: Te dije que el día que te conociera te iba a decir Hola y adiós

XIX La despedida

Gabriel se pone de pie mientras sonríe, lleva en su mirada el incendio forestal de un viajero apenas conquistado: el tiempo se acaba, es preciso no desperdiciarlo, culminar con abrazo ritual y un regalo inesperado

GABRIEL: Toma, te regalo esta playera, me la regaló una mujer a la que quise mucho...

Gabriel inicia su salida. Se detiene al borde del camino. Carga una enorme soledad inconfesable, un nuevo vacío, una gran duda.

GABRIEL: Oye, Sergio... ¿Los ángeles tienen sexo?

SERGIO: *(escapando del dolor, por la ventana de la burla)* Sólo los domingos...
(pausa) Por cierto, ¿Sabes qué día es hoy?

(Pausa incómoda)

Gabriel se va corriendo para que no haya oportunidad de que sus pasos se arrepientan. El camino es una lánguida espiral. Se escapa por el centro.

Sergio evade la palabra, el secreto esta en no despedirse. Vuelve a sus esperas.

Por unos momentos, continúan el contacto a través de un hilo de frases que los une, la voz de Gabriel se va perdiendo hasta que solo queda de él una íntima nostalgia, el inicio de su ausencia.

SERGIO: ¡Que tengas suerte, Gabriel!

GABRIEL: Cúdate...

SERGIO: No olvides tu cicatriz, Gabriel, es un augurio...

Hoguera bautismal.

Encuentro de felices coincidencias,
Frágiles vasos que no se comunican.

Que se extienden entre humo hecho caricia.
Abrazos que incineran, camino inconquistable

Sonrisa de la tiza
Pista de carreras para aviones que no vuelan
y sin embargo, muestran cielo.

Esta cañada absurda es la herida de dos pechos frágiles de paloma.
Un ángel posándose en los focos.
Manantial de voces marchando sobre rieles.
Dóciles brazos que se rompen.

Caminos de luciérnagas que muestran la salida.
Ramillete de cerillos brotando de las manos.

Esta reunión es cenicero de recuerdos.

Los caminantes escuchan sus tímidos latidos.
Se cuentan sus secretos
Rien
de felicidad como cantando.

Escuchan los pasos de sus ojos
Bailando en los rincones.

GABRIEL: Adiós...
SERGIO: Escríbeme...
GABRIEL: Sergio...
SERGIO: Gabriel.
GABRIEL: Sergio...
SERGIO: Gabriel.
GABRIEL: Sergio...
SERGIO: Gabriel.
GABRIEL: Sergio.....
SERGIO: Gabriel.

Sergio se sienta en la silla. Comienza a ser presencia. ¿Cuánto tiempo ha estado ahí?, Desde hace cuánto?

SERGIO: Ni siquiera necesito un boleto para seguir mi viaje: Puedo contártelo hora por hora, vivirlo de memoria, todo, los cañones, las ciudades, la reverberación de las nubes en los ríos. La memoria es alada, la velocidad ahora es interna.

Los cuadrados afilan sus aristas, el círculo es perfecto, el centro es infinito.

Sobre el escenario una braza que lo ilumina todo.

La luz es una hoguera de cerillos consumiéndose, desdibujando las sombras y las cosas, siguiendo a Gabriel en su partida, alejándose sin tregua.

En algún lugar, ganando territorio:
Oscuro.

SEGUNDO ACTO

LOS PRESUNTOS IMPLICADOS

ESCENA I, LOS PRESUNTOS IMPLICADOS.

Existen pocos culpables; pero además, hay algunos presuntos implicados a quienes les seguí un poco los pasos desde que tuve conocimiento de su existencia y, sentí identificaciones innegables con su manera de hacer teatro en México. Mi historia comienza con el primer acercamiento que tuve con La Rendija y el *Teatro Personal*. De ellos me atrajo, sobre todo el carácter de curación ritual que le dan a su quehacer escénico, trabajado a partir de ir develando el inconsciente, lo que les ha llevado a asumir una complejidad que ya estaba ahí.

El acercamiento a La Rendija me llevó a conocer el trabajo de Raquel Araujo, sus propuestas escénicas, sus convicciones y dudas acerca del lenguaje teatral. Compartimos muchas de ellas. Fue platicando con ella que me enteré del Seminario de investigaciones etnodramáticas de Gabriel Weisz.

Aquí se presenta un recorrido ya ordenado cronológicamente, según sus apariciones en el mundo teatral; para ubicar al interesado en el contexto que hace surgir esta propuesta dramática.

El pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. Pero sabe, desde el comienzo, que el pensamiento complejo es imposible (...) implica el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre...

(Moran, Edgar, 1990)

GABRIEL WEISZ

(sic)

SE CREA EL SEMINARIO DE INVESTIGACIONES ETNODRAMATICAS DE LA UNAM

Manifiesto

La tendencia más constante del hombre occidental es la de dividir el universo que percibe, clasificándolo y haciendo de él un instrumento utilitario. Cada cierto tiempo, llega el momento de poner en duda todas esas divisiones y categorías: éste también es el momento.

¿Acaso la única manera de ponerse en contacto con lo que nos rodea, o con lo que estudiamos, es saber a qué género pertenece, o indagar el uso que tiene? Tenemos que modificar cualquier tipo de consumismo conceptual. El teatro padece de la misma enfermedad, con la agravante de que no se suele concebir ninguna forma de estudio que no parta del teatro como literatura, como traducción de un texto escrito, o como interpretación con fines de ganancia individual.

Si el teatro puede aportar algo al ser humano, es porque puede seguir constituyendo un evento esencial, vital.

Un evento que revele la profunda capacidad emocional e intelectual, verdaderamente mágica, del ser humano.

Por ello proponemos estudiarlo libremente, sin meras ataduras descriptivas ni prescriptivas, puesto que es manifestación de intuiciones básicas, de concepciones míticas, de exploración en el mundo de las formas. De hecho, cualquier actividad hu-

mana puede ser experimentada en el espacio escénico.

Los componentes físicos del teatro no pueden constreñirse a una arquitectura específica: luz, escenografía, vestuario, utilería pueden reencontrarse fuera de un recinto cerrado, puesto que funcionan de acuerdo con un contexto y no dentro de usos estratificados.

El teatro es un lenguaje completo que opera de acuerdo con la combinación de sus componentes y que posee significados especiales, provenientes de la naturaleza del mundo recreado. Proponemos también liberar al arte dramático de la cárcel esquemática en que se ha pretendido enclaustrarlo.

Como actividad compleja que es, pretendemos estudiarlo mediante múltiples instrumentos, incluyendo los biológicos, susceptibles de ser aplicados al arte dramático, en cuanto actividad humana.

El estudio de rituales, magia y fiestas nos revela una serie de técnicas desconocidas para la mayor parte de nosotros; son técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción, y a tomar contacto con lo imaginario y lo desconocido: es claro que dentro de este contexto se rompe con la racionalidad puramente lineal y discursiva; también es claro que se trata de una participación y no de una utilización puramente externa.

El teatro como producto de una cultura asfixiante y claustrofóbica resulta anacrónico.

En un sistema cerrado, como éste circula todo el veneno de las convenciones morales y políticas a que nos tienen acostumbrados los mercados de productos innecesarios: nuestro comportamiento está teñido de esto y por ello producimos la basura intelectualoide y sentimentaloides que nos rodea.



María Sabina, médica bruja de Huautla, Oaxaca.

Manifestamos, pues, nuestra inconformidad, e invitamos a experimentar en el campo de culturas y disciplinas sumergidas por la avalancha de la explotación falsamente racionalista y tecnológica, con el objeto de abrir nuevas áreas al conocimiento y a la sensibilidad, en busca de una espiritualidad libre.

Es un terreno desconocido, en el que no nos sentimos tan cómodos, en el que no arrancamos ni destruimos, en el que respetamos el movimiento de nuestro cuerpo entero que retorna en busca de su naturaleza primigenia: todo en nosotros trata de estar atento. Es en un ambiente como éste en donde puede crecer una nueva posibilidad de volver al teatro.

Seminario de Investigaciones Etnodramáticas

Mayo de 1981

Seminario de investigaciones etnodramáticas FFyL/UNAM

SIED 1 / Objetivos

Las investigaciones etnográficas, antropológicas y sociológicas sobre los espectáculos indígenas y populares de México —prehispánicos, coloniales y contemporáneos— muestran una gran riqueza de elementos dramáticos susceptibles de ser actualizados escénicamente, más allá de la reconstrucción folklórica.

A partir de numerosas investigaciones realizadas en ese campo, tanto como en el de la teoría y la técnica teatrales, el Seminario intenta el estudio del nuevo lenguaje dramático que se ha suscitado a partir del último tercio de este siglo y que implica: contacto interdisciplinario de artes, ciencias y técnicas; relación social comunitaria; revaloración y empleo de las fuentes rituales y populares del teatro tradicional, en particular del tercermundista.

Los objetivos específicos del Seminario serían los siguientes:

A corto plazo

1.1 Localizar la documentación bibliográfica existente sobre las fuentes indígenas en México, y realizar el trabajo de campo para los espectáculos populares vigentes, previa selección de áreas iniciales.

1.2 Recolectar amplia documentación audiovisual, a partir de material fotográfico y grabaciones. Sistematizar la información recabada.

1.3 Formar un grupo de estudiosos, dirigido hacia la consecución de los objetivos planteados por el Seminario, bajo asesoría de especialistas.

A mediano plazo

1.4 Publicar progresivamente los resultados de las investigaciones en

proceso de desarrollo, con análisis teóricos y prácticos.

1.5 Difundir paulatinamente los resultados de dichas investigaciones, mediante cursillos destinados a investigadores, profesores y estudiantes de teatro.

A largo plazo

1.6 Experimentar escénicamente con algunas de las bases en que se sustentan los rituales de las comunidades indígenas estudiadas, tanto como de las fiestas populares, campesinas y urbanas, que se hayan seleccionado.

1.7 Constituir un acervo teórico que ayude a reinterpretar las funciones semiológicas, estructurales y espaciales de diferentes tipos de espectáculos, con interrelación intérprete-participante-cuento teatral.

SIED 2 / Fases de trabajo

2.1 Investigación de fuentes bibliográficas, con localización en bibliotecas nacionales y extranjeras del material sobre ritos y fiestas, circos y ferias, títeres ambulantes y carpas.

2.2 Trabajo de campo en una comunidad indígena, recomendada por los asesores como punto de partida, correspondiente al ritual y la festividad; así como en una zona urbana, a cargo de un grupo piloto.

1.3 Impartición del Seminario, como materia optativa dentro del plan de estudios del Depto. de Tea-

tro de la FFyL, con bases teóricas iniciales y bibliografía interdisciplinaria (sociológica, dramática, etnográfica, semiológica, etc.), para la formación del equipo de investigadores, y entrenamiento en las técnicas de trabajo de campo, con participación de especialistas.

2.4 Constitución progresiva de un centro de documentación de material bibliográfico y audiovisual, a disposición de los integrantes del Seminario y de investigadores nacionales y extranjeros.

2.5 Publicación de las investigaciones llevadas a cabo, a través de las colecciones de la UNAM, en forma de artículos, ensayos y diagramas.

2.6 Experimentación escénica, representativa de los elementos dramáticos más significativos localizados en el curso de las investigaciones.

3 / Organización

3.1 *Instituciones participantes:* Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Difusión Cultural, y Coordinación de Humanidades de la UNAM.

3.2 Planta de asesores e investigadores, en los campos de la antropología, sociología y teatrología.

3.3 *Responsables:* Profr. Nicolás Núñez, Mtro. Gabriel Weisz y Dr. Oscar Zorrilla.

Entrevista a Gabriel Weisz y Oscar Zorrilla.



Ceremonia ritual. Ocoña de la Sierra.

TESTS CON
FALLA DE ORIGEN

RAQUEL ARAUJO

DESCRIPCIÓN DE PERSONAJE

De rendijas y lagartijas

Demos un giro a la tuerca para sacarla de la maquinaria a la que pertenece. Está sola y es por sí misma lo que yo le permita ser. El objeto de exploración, de invención, de trabajo, soy yo. Me convierto en presentante ubicándome en los límites de la realidad y la ficción. Teatro personal, presento hacia fuera mi ser como expresión artística.

Desde hace tres años, más, no sé, he rastreado mi lenguaje escénico por este medio. Ha sido, sobra decir, largo y difícil. Uno intenta evadir por todos los medios la propia existencia. Un suceso en mi vida dio un giro contundente a la tuerca: un embarazo y un aborto. Suena fácil ¿dónde soy mujer? la necesidad de respuestas quizás. Pedí compañía para la labor detectivesca: Rocío y un proyecto que llamamos *Estrategias Fatales*. Durante más de un año nos entrenamos para volcar en el embudo de la escena nuestro material subjetivo.

A este proceso le llamo Macrointrospección.

En escena la atención al subjetivo se amplifica, no hay escape, el lenguaje presentacional cae por su propio peso.

¿Despersonificaciones?

Sí, algunas...

Durante la cuarentena de mi aborto vino la varicela, sí, me trajo dos semanas de encierro. Día y noche eran lo mismo y comencé a reptar por las paredes. Di voz a una presencia que ya me había rondado en sueños. Me convertía en lagartija, sí, una lagartija. No fue fácil encontrármela después.

Requirió varios baños nocturnos para poder detectarla en mi columna vertebral y dejar que fluyera en movimientos autónomos, sin permiso de mi razón. Una danza interna expresada en mi cuerpo. A veces la



reconozco en mi conducta cotidiana, huidiza y verde, a veces lúbrica o asexual, hiperquinética o estática puesta al sol en mi cuerpo.

¿Dónde soy mujer sin ser alumna, hija, amante, empleada; sin mediatizarme o desplazarme en el otro? El entrenamiento se vuelve una búsqueda-aprendizaje.

De rendijas y lagartijas.

Armar y desarmar.

Estrategias Fatales, agosto 1990. Esa tuerca perdida. Ensamblar, para triturar, desarmar, reubicada y vuelta a destornillar. Esa tuerca me pertenece.

(Araujo, Raquel, 1990)

ALGUNOS DATOS PRESCINDIBLES

Actriz, dramaturga y directora de La Rendija. Nace el 3 de Agosto de 1964 en Yucatán, México. Estudia ballet desde los 4 años. Cursa la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De su estancia en la facultad, la marca para siempre el Seminario de investigaciones etnodramáticas, a cargo de Gabriel Weisz; las obsesiones nacidas durante este seminario la persiguen aún y han dado lugar a innumerables creaciones. Durante algún tiempo matrona de Sergio Tamayo y, por extensión, implicada, sin saberlo, en algunos de los caminos elegidos a la hora de trabajar *Ángeles Probables*.

Con La Rendija, ha desarrollado, entre otros, los proyectos:

Estrategias Fatales (1991) Biblioteca de México

Condesa Sangrienta (1993) X-Teresa Arte Alternativo

Totodu (1993) Teatro de Cámara de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM)

Condesa Sangrienta: Viaje al oscuro infinito (1994) Museo del Carmen

Obsesiva condesa (1994) Festival Un Escenario Propio, C. Ohio

Horizonte de Sucesos I (1997) Teatro de Cámara de la UAEM

Horizonte de Sucesos (1998) Teatro Santa Catarina.

Actualmente desarrolla el proyecto *Historias de Amor*, con el que participó en una beca de residencia con Jump Start en San Antonio Texas, y Movement Reserch en New York en 1999, auspiciado por Arts International. Esta obra ha sido presentada en

Washington D.C., San Antonio y la Ciudad de México(1999-00). Participó en Global Interchange, Artists in Conversation (1999), junto con mas de 100 artistas de todo el mundo.

Ha recibido la beca Jóvenes Creadores (1996-97) y Ejecutantes (2000-2001) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha presentado diversas conferencias sobre el trabajo de La Rendija y participado como actriz en varios proyectos de cine, teatro y performance. Desde 1997 trabaja para el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

ESCENA 2, ESCENARIO

LA RENDIJA

Asociación Civil formada por egresados de 4 diferentes generaciones del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Nace en el otoño de 1987 a partir del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas. Es en el año de 1988 que se constituye como grupo.

Buscan a través de la transdisciplina y la experimentación su propio lenguaje teatral. Esto incluye el proceso; la estructura del grupo no está construida de manera vertical; a pesar de tener varios años de trabajo, no operan como compañía. Van intercambiando los roles y entretejiendo las labores dentro del grupo. Obtuvieron el Teatro

Dos años después de haber recibido el teatro, celebraron el aniversario con el Primer Encuentro de Teatro Alternativo *Del Teatro y sus Rendijas...*



Santo Domingo, para realizar sus proyectos, a cambio de ponerlo en marcha; pues había estado olvidado durante un largo lapso de tiempo.

Gracias a La Rendija -que tuvo a su cargo el Teatro Santo Domingo de febrero de 1988 a mayo de 1990- se llevaron a cabo más de 16 temporadas de grupos experimentales y alternativos de música y teatro.

En ese tiempo el grupo también produjo seis montajes:

Cómo es.

El vuelo del pez.

Infinitamente disponible.

La isla de Pascua.

La fiesta de los disfraces.

Hasta morir.

TESIS CON
FUENTE DE ORIGEN

El 16 de mayo de 1990, el Teatro Santo Domingo es cerrado por rehabilitación; no obstante, La Rendija sigue trabajando el proyecto *Estrategias Fatales*, que mantiene la línea experimental del Teatro Personal; esta obra es estrenada en abril de 1991, bajo la codirección de Rocío Carrillo y Raquel Araujo.

Se dividen dos años después de haber experimentado juntos el modelo del Teatro Personal. Surge el grupo *Organización Secreta*, bajo la dirección de Rocío Carrillo. Alejandra Montalvo decide seguir investigando de manera independiente; sin embargo, en La Rendija, continúan trabajando colectivamente Omar Valdés, Mauricio Rodríguez y Raquel Araujo,

Así, llegan a abril del 94. Estrenan la segunda versión de *La Condesa Sangrienta*, que dirige Raquel Araujo, y en la que participan Mauricio Rodríguez, Concha Reséndiz, Inés López de Arriaga y Raquel Araujo.

PROPUESTA CREATIVA

La propuesta de La Rendija, según Benjamín Gavarre (1998), se puede dividir en tres lineamientos fundamentales:

TEATRO ESTUDIO.

Este aspecto tiene sus bases en el concepto de Constantin Stanislavski de un Teatro Estudio, donde el actor lleve a cabo una investigación autodidacta:

Lugar de entrenamiento del actor, campo de prueba del director, taller del artesano en modelado con materiales y texturas del hecho escénico (Araujo, Raquel, 1998)

En este estudio ponen a prueba, a pequeña escala, la propuesta que después será observada en un nuevo lugar por el espectador.

El Teatro Estudio es una manera de trabajar sistemática y rigurosamente lo que ellos consideran semilla imprescindible del hecho teatral: la investigación.

TEATRO PERSONAL

Es el actor el que se *representa*. Persona y no personaje. A esto el grupo le ha llamado *despersonificación*. Crear el personaje a través de sí mismos.

Son las experiencias de vida y la subjetividad del actor las que hacen nacer el hecho teatral. La premisa es que la vida de cualquier actor vale tanto como la de cualquier personaje; pero aún más allá: el carácter ritual que adquiere el hecho de exhibir mediante el testimonio las obsesiones, preocupaciones, interioridad, sueños y otros aspectos íntimos.

Se exteriorizan los más secretos sentimientos. Todo lo que los conforma; no obstante, esta exposición es dinámica, al exigirle al actor una relación directa entre su creatividad como medio de expresión y sus experiencias. Yendo un poco más allá consideran que al ser el acto creativo la mejor puerta de entrada al mundo interno, tiene la facultad de ayudar a modificar ciertos aspectos que impiden a una persona desarrollar su crecimiento.

Este proceso ha sido llamado por el grupo *Macrointrospección*. A través de este, el actor vierte en escena su subjetividad.

El tipo de exigencias que el Teatro Personal ofrece a los actores, determina que no operen como compañía de repertorio, ya que las categorías pierden sentido en el momento en que las figuras de director, actor o dramaturgo se difuminan y entremezclan para formar parte de cada uno de los integrantes.

La *Macrointrospección* implica sumar las tres figuras en el *presentante*; de este modo, no existe una división entre el *funcionamiento* del grupo en el ámbito organizativo y el desarrollo creativo del espectáculo, los límites se confunden y se forma un tejido complejo que une todas las partes. Si acaso, las *funciones* de director, actor, dramaturgo y escenógrafo, son organizadas colectivamente para contener el entramado emocional y de vida volcado en los testimonios.

Se refiere a la tradición, pero es para jugar con ella o con sus propias incertidumbres en cuanto al pasado: se esfuerza por reflexionar y por teorizar, pero es inventando su filosofía y su lógica; inventa y combina, pero su mecánica siempre se encuentra un poco desajustada, pervertida o delirante. Todo lo que puede ir en el sentido de este juego, de esta apertura y de este constante cambio de nivel de reflexión debe promoverse.

(Michaud, Yves, 1998)

INVESTIGACIÓN.

Su modelo de investigación escénica está dirigido hacia la interioridad, hacia *los procesos subjetivos de aprehensión del entorno y la forma creativa que adoptará su expresión* (Gavarre, Benjamín, 1998)

Investigan el hecho teatral a la par que indagan en su subjetividad y materiales emotivos. Intentan establecer los puentes de unión entre el acto creativo y el desarrollo emotivo. De qué manera al crear un espectáculo se modifican en ellos ciertas conductas y viceversa.

Se entienden como observador y objeto observado. Saben que al estar colocados en el escenario no como personajes sino como *personas* deben dejar de lado la orientación del "Especialista", deben involucrarse. Son el objeto-sujeto a observar por ellos mismos.

Al mismo tiempo se estudia la *representación*, en el sentido ritual y de abordaje del mundo, y de qué manera influye en la relación con la persona y su entorno.

Adaptación:

...los conjuntos y las totalidades, no aísla todos sus objetos de sus ambientes (...) puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada...

(Morin, Edgar, 1990)

La investigación es abordada bajo la perspectiva representacional, modelo teórico que considera al teatro como sólo uno de los fenómenos de representación que pueden observarse, y que abre un intenso campo de innovación al estudiar un fenómeno que no puede explicarse bajo un esquema analítico dramático.

(Araujo, Raquel 1991)

TESTIMONIO.

Es una especie de improvisación en la que el actor va estructurando sus materiales subjetivos, los demás observan -en el más amplio sentido de la palabra- el desarrollo del material trabajado. El Testimonio recolecta la experiencia de vida del actor, instaura un terreno mediante el cual se puede acceder a una especie de autobiografía, en la que el actor y los demás participantes indagan acerca de las relaciones espacio-temporales que se establecen en ese instante único e irrepetible.

La creación del Testimonio es completamente abierta: no se imponen reglas en su realización, no hay limitaciones de tiempo, lugar, tema o estilo. Asimismo el grupo observador no califica el Testimonio, no juzga, únicamente va aportando elementos de análisis que ayuden a la persona a encontrar el verdadero discurso de su trabajo creativo. En la discusión grupal, se confronta lo que la exploración y experimentación del cuerpo ha aportado al actor.

El grupo ha reconocido varios terrenos donde se pueden empezar a relacionar los actores al observar el Testimonio de otro:

- a) Identificarse (encontrar en los testimonios de los actores experiencias que provocan que el uno se identifique con el proceso del otro)
- b) Oponerse (identificación en el sentido contrario, es decir, encontrar experiencias y sensaciones opuestas en uno y otro actor)
- c) Efecto de espejo (un actor se siente como reflejo del otro)
- d) Efecto medusa: de petrificación (señalar los momentos en que el actor está "detenido en su proceso").

... sin prestar atención de que podía ridiculizarme, o presentar una imagen opuesta de lo que se esperaba de mí, teniendo entre mis manos la posibilidad de reinventarme. Era un poco como el miedo unido al riesgo, algo prohibido, íntimo, que puede ser descubierto. Ese miedo encierra placer, yo sabía que mi meta era mostrar 50 veces mi propia historia, a sabiendas de que la repetición, cuando se hace en carne viva, puede sangrar...

(Araujo Raquel, 1990)

Durante el proceso testimonial experimentan las veces que sean necesarias con las posibilidades que el actor va descubriendo para plantear su conflictiva. Esto le permite al actor identificar sus trampas emotivas, la descalificación personal sobre su trabajo y, reconocer que se encuentra en constante transformación; no existen verdades absolutas que lo definan.

La integración de estos elementos va conformando el discurso personal, la trayectoria que ha de seguirse en la representación, los referentes y motivos de la acción

DIRECCIÓN Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.

En todos sus montajes el cuerpo es un plano de emociones, sensaciones, recuerdos y etapas vividas, que serán leídas a partir de la deconstrucción. Los sueños juegan también un papel fundamental dentro de la investigación, considerando que son fuente de infinidad de interpretaciones.

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre...

(Morin, Edgar, 1990)

Pero, el eje temático más recurrente es *la mujer, como figura arquetípica, como directora, como ser social, como actriz, como ser existencial, en pareja, como femenino-masculino, entre otras posibilidades simbólicas.* (Gavarre Benjamín, 1998)

Todo ello es vertido en un trabajo interdisciplinario que incluye: multimedia, uso de diferentes medios audiovisuales como circuito cerrado, videos previos, diapositivas, y voces grabadas; combinados con partituras corporales a manera de jeroglíficos, teatro-danza y la intervención directa de las artes plásticas en la creación de escenarios basados en el concepto de las instalaciones.

TEXTO

EN EL DESCONOCIMIENTO QUE IMPLICA UNO MISMO
 ESE INAPREHENSIBLE QUE SOY YO. EMPIEZA LA BATALLA
 CONTRA QUIEN CONTRA QUE O PORQUE
 EN TEATRO PERSONAL LO QUE SE RE/PRESENTA SOY YO.
 ME TENGO QUE CONOCER
 ESTE LARGO CAMINO PARA ARMARSE Y SALIR A GUERREAR
 ES DARLE VOZ Y CUERPO
 A MI SILENCIO
 QUE ALGUNA VEZ
 DECIDI ACALLAR



MIS ARMAS HASTA AHORA SON
 MI TIEMPO
 LA SEGURIDAD
 EL PERCEPTIBLE RE/CONOCIMIENTO
 DE MIS SENSACIONES
 DE MI CUERPO



EMOCIONES



EL DESALOJO DE TODO AQUELLO AJENO A MI PARA LLEGAR AL ENFRENTAMIENTO
 CON E S O

SOLO MI RECORRIDO, EL CUERPO QUE TOMEN MIS ARMAS. POR ENDE LA FORMA
 QUE OCUPE MI SILENCIO AL HABLAR ME DIRAN QUE ES

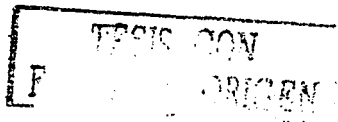
pero esto es solo

todavía tengo mucho que andar

una parte

Este es quizá el elemento menos importante dentro de los procesos del teatro personal, visto desde una perspectiva de dramaturgia convencional. El grupo no trabaja con textos escritos con anterioridad, puesto que el espectáculo se va creando a partir de los Testimonios de los participantes y de las relaciones que se establezcan entre ellos. Así pues, los diálogos y las acciones van naciendo a la par del proceso, en el que se van discriminando, priorizando y ordenando los materiales.

Al final de la etapa testimonial, en lugar de un texto dramático como tal, lo que se genera es una especie de guión que los integrantes utilizan para organizar las secuencias del



espectáculo y fijar de cierta manera los diálogos y las acciones. Este guión, además, tiene una estructura flexible que se va modificando en cada representación, de acuerdo a las necesidades de los actores y las modificaciones que el material emotivo con el que trabajan vaya sufriendo.

La mayoría de las veces es alguno de los participantes o el grupo en conjunto quién realiza el guión escénico que se seguirá durante las representaciones. Cuando trabajan junto con algún dramaturgo, la mecánica se da de dos maneras: generalmente los testimonios son grabados en video y luego son entregados al dramaturgo, para que este revise todo el material y arme el entramado de la obra a partir de lo expuesto por los integrantes del grupo. En algunas otras ocasiones (pocas), el dramaturgo es invitado a observar los testimonios y el trabajo con el grupo se da de manera más conjunta. Sin embargo, en ambos casos, esto no pasa de ser una mera transcripción de lo que el grupo ya ha elegido como materiales de trabajo y organización.

Apenas en *Horizonte de Sucesos* el texto empezó a tener más importancia dentro del proceso de trabajo, incluso aumentó la cantidad de diálogos, recurso que en otros montajes había sido mínimo. De la misma manera es interesante, que dentro de este proceso se haya trabajado con la ayuda del dramaturgo Miguel Ángel Quemáin quien, con base en los testimonios videograbados, realizó una especie de guión escénico, sin llegar, todavía a ser un texto dramático.



Hubo una intención más clara de tratar de armar un espectáculo al que el público pudiera tener más acceso. En trabajos anteriores no había la intención de contar una historia que quedara clara para el público, se trataba de armar una historia emocional para tratar de contactar con ella al público. Ahora existe la intención de que haya varios niveles de historias posibles incluyendo la historia de la imagen.

(Araujo, Raquel, 1998)

DEL ESPACIO Y LA INTERDISCIPLINA.

El diseño espacial del espectáculo esta intrínsecamente relacionado con los lugares elegidos para la representación. La mayoría de las veces los montajes no son presentados en teatros, sino en espacios al aire libre, capillas, en fin, lugares no específicamente teatrales. Esto, con la intención de buscar darle un carácter más alternativo a las obras.

Oscar Urrutia, encargado del diseño de los espacios, es fotógrafo y escultor, de manera que no trabaja específicamente como escenógrafo; sino, adecuando los espacios a la propuesta grupal, buscando una estética similar a la de las instalaciones.

Así, la presencia de las artes plásticas, con un lenguaje individual, se hace evidente en los montajes de La Rendija.

Horizonte de Sucesos, plantea una reforma trascendental en los espacios utilizados por La Rendija para los espectáculos: se presentan por primera vez en un espacio específicamente teatral, el Teatro Santa Catarina. Un reto para Oscar Urrutia, quien debía encontrarle un carácter particular a ese espacio, jugar con las propiedades del escenario y evidenciarlas, lo mismo que había hecho con capillas o estacionamientos. Para esto trabaja junto con otra artística plástica y con La Rendija; finalmente, a través de las propuestas plásticas y testimoniales, logran hacer del lenguaje de las imágenes una poderosa poesía escénica.

DEL PROCESO DE LA RENDIJA.

El modelo del Teatro Personal no es inamovible, ya que, al involucrar la transformación personal, van descubriendo nuevas perspectivas, tanto dentro de su labor como en su proceso creativo.

En *Estrategias Fatales* todo dependía muy marcadamente de la visión de Rocío y Raquel como

La visión acerca del Teatro Personal y el espectáculo va cambiando para La Rendija. (...) El cambio de modelo es constante pues responde a necesidades personales que se transforman en cuanto los integrantes van superando sus dudas y carencias, hallando nuevas.
(Gavarre, Benjamín, 1998)

Directoras. Es más, ellas dos trabajaban a solas el planteamiento teórico del montaje, todavía muy cerca de Gabriel Weisz, quien las asesoraba. El resto del grupo se encontraba sometido a una dirección todavía muy cercana a la convencional.

La idea del testimonio todavía no se encontraba clarificada, tenían dificultades para traspasar la *confesión* personal y arribar a un trabajo creativo que pudiera ser compartido por otros. Les era muy difícil la transformación del Testimonio en una escena, donde a la par de existir una exposición de vida, se lograran los objetivos creativos planteados. Además, los actores todavía temían esa abierta manifestación de sí mismos frente al público. En ese entonces se crearon "Personajes" a fin de superar todos esos obstáculos y defenderse del caos.

Es ya en la segunda versión de *La Condesa Sangrienta*, que el grupo encuentra su discurso de *exploración creativa*, a través de la imagen, acciones y secuencias mucho más oníricas, que daban libertad y fluidez en la obra, al mismo tiempo que le otorgaban al montaje flexibilidad creativa. Permitiendo la exhibición de la conflictiva personal a través de un espectáculo creativo. Con tan sólo dos escenografías y dos testimonios, logran una proyección imaginativa y rica en imágenes, mediante la cual, el público es involucrado con la problemática del actor. Son mostrados los aspectos más íntimos proponiendo un juego onírico por medio de diapositivas e imágenes poéticas. El texto, es más un guión que una obra dramática, incluso los diálogos no se encuentran estructurados y son escasos.

Después, con *Horizonte de Sucesos* logran equilibrar las participaciones de los integrantes. Han logrado ya la depuración y clarificación de los testimonios, hecho que es de vital importancia para armonizar la participación conjunta, el trabajo colectivo se da ya sin que predomine la visión de ninguno de los integrantes.

El Teatro Personal que se ha trabajado en La Rendija está en permanente discusión, con cada proceso la visión se ha modificado y quizás se acerquen más a la paradoja de descubrir lo que ya se ha descubierto, pero que se había olvidado. El Teatro Personal no puede negar sus contradicciones de una puesta en escena a otra; las mismas trampas de interpretación vuelven a surgir, pero la ciencia escénica, como línea de acción, los regresa a ellos mismos como objetos de investigación. El Teatro Personal pretende un discurso que aventure un encuentro inmediato con el principio de verdad y la naturaleza del arte escénico; la oportunidad de transformación por medio de un teatro lúdico que incorpore la realidad. El Teatro Personal todavía no se define con precisión y quizá hasta ahora no haya madurado lo suficiente para definirlo; pero es una propuesta de modelo de vida, abierto al conocimiento en constante transformación creativa.

(Rodríguez, Mauricio, 1997)

En cada uno de los montajes de La Rendija encontramos la exploración de un nuevo lenguaje. Y sí, tal vez muchos insistirán en sostener que "no han descubierto el hilo negro", pero la exploración de los diferentes medios que utiliza el lenguaje teatral, aunada a un constante proceso creativo en que el actor tiene que estar estudiándose a sí mismo, han arrojado, para fortuna de los espectadores, puestas en escena de gran calidad teatral, honestidad y claridad en el uso de sus distintos medios y lenguajes. (Ver: Gavarre, Benjamin. 1998)

En todo caso, el teatro es terreno fértil para quienes se atreven a retarlo y luchar contra él, sin perseguir únicamente el reconocimiento público, sino arriesgándose, en aras del proceso y la experimentación, a que algunas propuestas no funcionen y se corra el riesgo de alguna vez caerse del alambre. Riesgo constantemente asumido por La Rendija.

Es de vital importancia saber qué se está haciendo teatralmente en México, en la actualidad. Esto, se refiere, precisamente, a los grupos con tantos años de búsqueda de un discurso teatral propio y, no a pequeñitos y espontáneos montajes que surgen tan fugazmente como desaparecen. Ya que el teatro exige, en cuanto a su creación e investigación, de largos procesos que permitan ir avalando o negando lo que cada uno de los hacedores del teatro descubra. Eso se logra con un trabajo constante al servicio de la escena. La Rendija, es un grupo al que vale la pena seguirle los pasos para ir encontrando junto con ellos sus descubrimientos, localizando las repeticiones y valorando su necesaria y comprometida búsqueda escénica.

El presente exige más compromiso por parte del artista; la convención teatral de principios de siglo ya no convence a nadie, solo es un embalaje evasivo de lo que demanda el espíritu creativo. Si una sociedad política es incapaz de formular un modelo de convivencia más efectivo que el estado de derecho, no se trata de omitirlo o inventar otro sino de redefinirlo a partir de su desmantelamiento. Se deben recuperar sus partes no infectadas; en este orden de ideas el arte tiene una participación fundamental, tiene la obligación - que, por otro lado, debiera admitir con absoluta responsabilidad- de adelantarnos una visión de reflexiones polisémicas sobre la realidad. (Araujo, Raquel. 1998)

■ Fernando de Ita ■

Vuelta de piel

En esa manera se transforma en otra. Rocío es otra en el escenario y de esa forma se transforma en sí misma. Las dos alcanzan, por distintos caminos, el mismo resultado: tocar el ombligo, la emoción, la conciencia, el ánimo de la mayor parte de sus espectadores.

Señoras, señores y funcionarios: *La Rendija* ya es algo más que una griceta entre las volutas...

limpia de toda culpa; ver a Rocío en la perturbadora juventud de Yotzmit Ramírez y en la asombrosa figura de Rosario Armenta; tener la piel, la mente, el corazón, el vientre descubiertos para sentir los colmillos de su pasión y su talento; entregarse en suma a la fascinación de su espectáculo: es algo que no se piensa, simplemente sucede porque algo en nosotros se involucra por lo que pasa en ese espacio, en esos cuerpos que al recordar su historia nos remiten a la nuestra.

Las dos jóvenes mujeres se levantan con el pellejo como si fuera un vestido rojo que se quitaran del cuerpo para que los ojos ajenos miren directamente la intensidad de sus recuerdos cargados de amor, pavor y sangre. La piel de estas mujeres precoces (¿O niñas grandes?) es la tienda, el foro, el espacio escénico de *Estrategias fatales*; el diario, la confesión, el psicoanálisis, el rito de la memoria de una dulce pandilla de teatreros que están nebulizando las formas convencionales de la expresión dramática para decirle a sus semejantes que

TERCER ACTO
TESTIMONIO DE LOS ÁNGELES CAÍDOS

PRÓLOGO DE LOS ÁNGELES VIAJEROS

Una frase repiqueteaba en mi memoria, la había leído en una obra de teatro lo suficientemente mala como para haber olvidado el conjunto y sólo quedarme con el diálogo que le daba inicio:

UNO: ¿Cómo me dijiste que te llamabas?

OTRO: (Nombre)

UNO: ¿Y qué me dijiste que éramos?

OTRO: Ángeles probables.

UNO: ¿Y por qué probables?

En esa época, yo tenía mis ángeles probables: Gabriel Figueroa y Sergio Tamayo. Y, como diría algún poeta, tenía unas ganas cabronas de darle un llegue al mundo...

Cursaba algún semestre de la materia de Dirección. Tenía que dirigir un trabajo final. Decidí aventurarme a buscar la respuesta de ¿Por qué probables? Convoqué a mis ángeles para la empresa. Comenzamos por averiguar acerca de nuestros demonios y ángeles caídos. Le huíamos un poco (aún hoy lo hacemos) a la cursilería con que comúnmente se utiliza el término ángeles.

Empezamos a trabajar con un método sin método, con lo que sabíamos acerca del teatro personal y modificando las cosas que creíamos fallaban en ese modelo. Rescatamos los testimonios, nos obsesionamos con la idea retomada por Gabriel Weisz, de que la vida de cualquier actor vale tanto como la de cualquier personaje. Videgrabamos las escenas. Cuando no había cámara había un desafortado esfuerzo por transcribir a mano cada cosa que veía en las improvisaciones. Llevó cada uno su bitácora de vuelo. Confrontamos al final las experiencias.

(continúa... pp 89)

Pasos de baile.

Miguel A. Galván.

...
días de junio: la lluvia
y la muerte entre los huesos:
¿sabría la sangre de las
multitudes que se agolpaban a
su alrededor?
¿sabría de sus maromas, sus
actos circenses, sus pases
mágicos?
yo, por esos días, sabía de una
rabia que solía gustarme,
sabía de unas ganas cabronas de
darle un llegue al mundo
cierta locura brillándote en los
ojos,
(...) un demonio que me sacabas
del cuerpo con la misma sonrisa
con que dejabas que entrara -
otro
(...) a veces duele:
alacrán que navega,
veneno que reposa.
a veces se detiene:
es una fotografía
que uno teme manchar con sus
dedos grasosos;
a veces, es mejor que nada...

ESCENA I, LOS CULPABLES

Yo no tengo una personalidad
Yo soy un trasatlántico de
personalidades.

Oliverio Girondo

ZARÍA ABREU O ZARIA-ALICIA¹

AUTO-DESCRIPCIÓN DE PERSONAJE

- Y pensé que podría hallar el camino que va a lo alto de la colina.

¿Habré cambiado durante la noche?
Vamos a ver:
¿era yo misma al levantarme esta mañana?
Casi creo recordar que me sentía un poco distinta.
Pero si no soy la misma,
La pregunta siguiente es:
¿Quién diablos soy?
"Alicia en el país de las maravillas"
Lewis Carroll

Con una gata negra dormida sobre las piernas, me encuentro, de algún modo, un poco Alicia.

Zaria-Alicia, que bebe de todos los frascos, únicamente porque dicen "bébeme", y luego se queda atorada dentro de casas enormes, saliéndole los brazos por las ventanas, para, minutos después, no alcanzar siquiera la altura de la mesa.

Zaria-Alicia, correteando conejos y hablando, siempre, con gatos de los que sólo queda la sonrisa. Perseguida por una reina loca que insiste en cortarle la cabeza, y que en el fondo soy yo misma.

Y me reconozco también sombrerero y liebre de mayo y lirón y carta de naipes.

Asexual unas veces, evidentemente sexual otras. Niña y madrastra en pleito constante. Puta y monja. Amiga y enemiga. Espejo infinito que se desdobra de imágenes. Manos frías, ojos

¹ DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA.

tristes, de vaca. Adicta a la nostalgia, madre de las letras que caminando me comen el cuerpo a picotazos.

Amante furtiva y lasciva de la vida, fugitiva más que fugaz, mujer con el sexo abierto entregado a la posesión del universo.

¿Me percibo?

Pocas veces.

Y, sin embargo, ésta soy.



Eterna enamorada de un amor que se perdió hace años en los entretelones de todos los minuterios. Adicta a ver fotografías y a escribir largas cartas de las que después me arrepiento.

Palabra que acaricia a cuchilladas. Mujer que se escribe para abrirse en dos e inspeccionar minuciosamente sus entrañas.

Enredadera que crece tropezándose con todo lo que toca, en un jardín por el que él nunca se asoma – adicta a la nostalgia, ya lo dije -.

Esta soy yo, mujer de vientre enardecido, mar y luna, olas como ojos, tacto perceptible sin remedio, extendida desde la mesa de la cocina hasta el barco que en este instante cruza el Atlántico bañado de sal y noche.

Muchas, muchas veces, velero a la deriva. Alcohólica sin remedio, fumadora compulsiva. Enemiga acérrima de todos los relojes.

Hembra que olfatea la corteza de los árboles, decidida y orgullosamente hija de Lilith, desertora de Eva. Atracción irremediable por los ángeles caídos.

Desde la ventana alguien me observa, crecen las bugambilias y me detengo. Me callo, me busco, entrecierro los ojos para enfocar me y no dejarme sola.

Tan difícil hablar, tan hondo, tan desértico.

Soy ésta mujer que sigue a los gatos, que no puede dormirse hasta las tres de la mañana, que le teme a la muerte y tiene pesadillas duras y dulces como ángeles, ésta que quiere ser hombre a veces, y otras, feliz del abismo en su entropierna.

Zaria Abreu, "la maga", como dicen mis amigos, pero sin varita mágica, buscadora de milagros, aunque para encontrarlos tenga que sumergirme en pozos profundos de los que a veces no salgo.

Soy esta mujer, enamorada de todos los varones en 150 kilómetros a la redonda, esperando, que esto venga de regreso.

Despertando kafkianamente en ocasiones, convertida en una enorme araña que devora los ojos de todas las muñecas, los calzones de corazoncitos, los poemas cursis de Amado Nervo.

Lagrimas-veneno. En búsqueda constante de los mil ojos de Argos, enamorada no correspondida del silencio, hoyo negro atragantado de galaxias.

Esclava de mi imagen. Maniquí en aparador. Haciendo piruetas por la croqueta de la aprobación. Y otras noches, en cambio, encabronadamente conmigo, sin rendirle tributos al espejo.

Mujer fatal, con un oso de peluche en el brazo derecho y un cuchillo en el seno izquierdo. Descalza, sólo por no herir los vasos rotos.

Hambrienta, de-solada, tormentas y nubarrones. Nativa del desorden. Terremoto. Manojó de nervios -bienvenido sea el lugar común-.

Esquizofrénica consciente de que todo cuanto aquí ha dicho, mañana en la mañana será tan sólo una mentira: literatura de insomne, que prefiere callarse para poder hablar sin artificios de ella misma.

Soy la que no se conoce, la que apenas se percibe, y que día tras día se concibe, tras nueve segundos de preñez. "Soy la que no puede verse en los espejos" por el riesgo de transformarme en el reflejo de mí misma.

Sólo un nombre:

Zaría, Zaría, debajo estoy yo: Zaría
(pequeña paráfrasis de Alejandra Pizarnik)

De repente renace Zaria-Alicia:

¿Quién eres *tú*?

No era ésta una pregunta alentadora para iniciar una conversación. Alicia un poco intimidada contestó:

-Pues yo... yo, ahora mismo, señora, ni lo sé...
sí sé quien era cuando esta mañana me levanté,
pero he debido cambiar varias veces desde entonces-

(...)

De nada les va a servir que se pongan cabeza abajo y me digan:
"¡Anda niña sube!" me quedaré mirándolos y les diré
"¿Quién soy yo, primero?, contestadme y luego
si me gusta ser esa persona subiré;
si no, me quedaré aquí abajo hasta que sea otra".

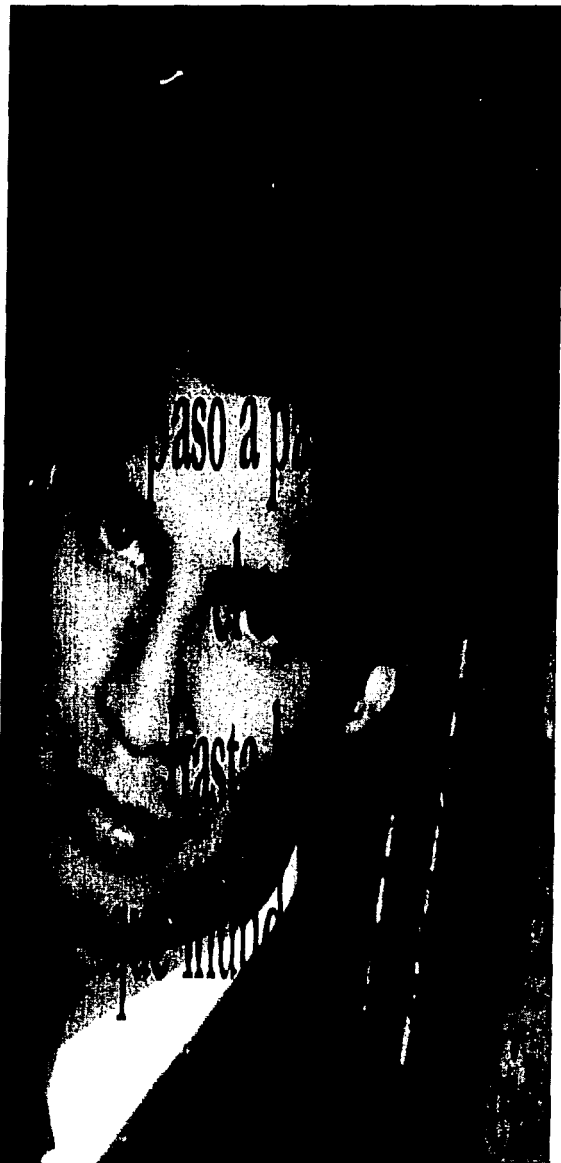
"Alicia en el país de las maravillas"
Lewis Carroll.

DATOS PRESCINDIBLES

Cursaba el segundo semestre de la materia de Dirección a cargo de la maestra Soledad Ruiz. Tenía que presentar un trabajo final y estaba enganchada con las propuestas de La Rendija. Conocía un poco a Raquel Araujo y había sido una espectadora adicta de *La Condesa Sangrienta*. En esa época mis obsesiones en el teatro eran referentes a la dirección escénica. Del Teatro Personal me llamaban la libertad creativa que ofrecía y ese desenfado con que la escena se plagaba de obsesiones y experiencias absolutamente personales.

La Facultad de Filosofía y Letras se presentaba como el espacio idóneo para experimentar, acertar o errar, pero actuar con libertad, jugar, arriesgarse...

Me planteé de manera general lo que quería hacer en ese espacio, convoqué a los *culpables*. Hablamos largo y tendido. Sentamos las bases del trabajo. Comenzamos a *angelear*.



DESCRIPCIÓN DE PERSONAJE

Adicto a las palabras. Importaba sobre todo su capacidad de fragmentar cualquier cosa que sus manos tocaran.

Contaba en su haber con la puesta en escena *Voces para Armar*. Muestra innegable de su manera de hacer teatro. Se acercaba a las orillas por donde los otros caminábamos: la obra tenía varias opciones de final. Un actor escogía el que ese día prefiriera, según lo que hubiese sucedido en escena.

Voces para Armar había sido construida sobre sus obsesiones y generada a través de una serie de improvisaciones con los actores y consigo mismo.

Mirada inteligente sobre las cosas. Dispuesto a jugar. A hacerse aficionado del azar: requisito imprescindible del teatro personal.

² CODIRECCIÓN Y DRAMATURGIA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNA DE SUS TANTAS BIOGRAFÍAS

Nunca hice el recuento
de los días asesinados
nunca tuve miedo de perseguir
perros rabiosos.

Recuerdo nunca en mi cartera
hay más de tres monedas
y un teléfono que sabe de memoria mi recado:
hablaré mañana espero me recuerde
en fin que lástima.

Recuerdo
nunca tuve la pasión de los suicidas
ni aprendí a tragarme
las palabras.

(Nóhpal, Carlos, 1994)

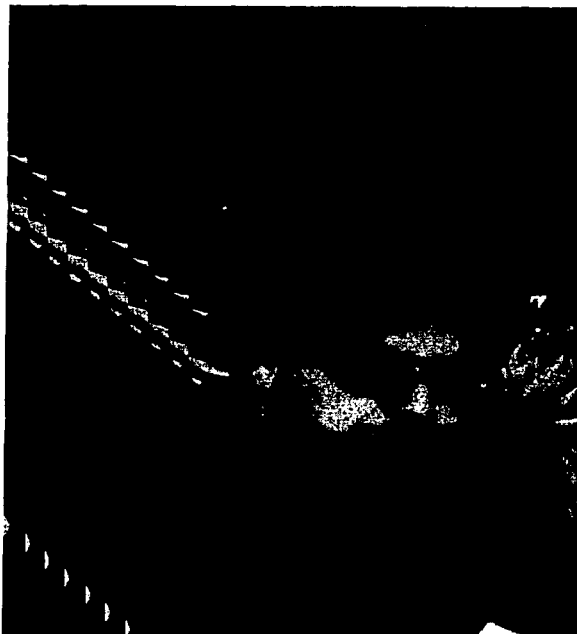
DATOS PRESCINDIBLES

Nació en la Ciudad de México, en el año de 1971. Actor y director escénico de varias obras, poeta, narrador y dramaturgo. Realizó estudios de Literatura Dramática y Teatro (áreas de Dirección y Dramaturgia) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Ha publicado varios libros de cuento y poesía. Así mismo ha colaborado en diversas revistas y suplementos culturales.

SERGIO TAMAYO

PRESENTANTE



(el interesado extendió la siguiente constancia un día de algún mes del 2001, y los fines tal vez no le convengan)

AUTO-DESCRIPCIÓN DE PERSONAJE

Yo no sabía de mi misoginia

De hecho yo creía que era amigo de las mujeres.
Que por el hecho de no tener sexo con ellas me deslindaba de su cadena subjetiva de hombres a dominar.

Me di cuenta entonces de las jerarquías. De que así como hay patriarcado el matriarcado es lo doble.

Y que si no hay sexo pueden ser más crueles de lo normal.

A partir de ese día vivo más tranquilo, es decir que desde que me di cuenta de mi misoginia ya no le temo a las mujeres.

He superado mi miedo a la vagina.

Mi miedo a la brujería.

A las brujas.

A su magia.

A lo desconocido.

El día que me di cuenta de mi misoginia fue gracias a una bruja negra que en mi casa rompía trastos.

Fue el día que la maldije y la bendije y que sentí el poder de la venganza... Esa mujer me enseñó la venganza, que existe como existe la misoginia.

El día que descubrí mi misoginia también descubrí la venganza...

De hecho mi misoginia es una forma de venganza.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DATOS PRESCINDIBLES

Chilango de nacimiento, arriba a este mundo el 7 de abril de 1976. Cuando lo conocí estaba en el Bachillerato Artístico del INBA. Sorprendían, desde entonces, su capacidad creativa y de improvisación, además de una desenfrenada necesidad de trabajar el Teatro Personal en cada montaje (en esos tiempos aún no sabíamos que así se le llamaba). Pero como el destino es sabio y porque “dios los cría y ellos se juntan”, conoció después a Raquel Araujo y *los rendijos*. Esto nos benefició a ambos, pues fui acercándome al trabajo del grupo gracias a Sergio Tamayo, de ahí a *Ángeles Probables*, todo lo demás es historia, y como tal, no es creíble.

MÁS DATOS PRESCINDIBLES

De 1995 a 1996 fue uno de los *elegidos* hijos de Luis Tavira en la Casa del Teatro. En el 96, tuvo la fortuna de quedar fuera y poder proseguir por el *camino verdadero*. En 1992 estuvimos juntos en un taller de teatro de la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, a cargo del Maestro Carlos de Pedro, del que salimos beneficiados con la frase: *Hacer teatro es un intento desesperado por tocar el corazón del otro*.

Su participación en los siguientes talleres fue decisiva en el planteamiento corporal de *Ángeles Probables*; es decir le debemos mucho de los *Remansos*:

Curso de danza butoh. Maestro. Diego Piñón.

Curso de danza contemporánea. Maestra. Isabel Hernández.

Curso de danza “Body contact”. Maestra. Alicia Sánchez

Curso de danza butoh. Maestro. Ko Murobushi.

Curso de terapia psico-corporal para actores. Maestra. Inés López de Arriaga.

Habla 70% de francés, 40% de inglés y 70% de italiano, por lo cual también le debemos los *Melrose*.

GABRIEL FIGUEROA

PRESENTANTE

AUTO-DESCRIPCIÓN DE PERSONAJE

Difícil fue mi reencuentro con ese otro que fui hace tiempo y qué fácil fue darme cuenta de que la diferencia, entre ese que fui y este que soy, es poca. Si nosotros los de entonces ya no somos los mismos ¿Por qué entonces, Neruda, no podemos ser más diferentes?

Las mismas obsesiones siguen ahí, y aunque el tormento de la tormenta ha amainado... ¡Ah, como dan ganas de reclasificar los goterones!

Empaparme de sudor emocionado, de orines temerosos, de saliva reclamante, de caldos vaginales, de lágrimas chillonas y también de llanto.

Sí, probablemente sigo siendo un Ángel Probable. Con toda seguridad mis probables alas continúan revolcándose en el pantano mientras intento cruzarlo



GENE CON
FUELA DE ORIGEN

ANTECEDENTES DEL PERSONAJE

Cuando corrían los tiempos de los *Ángeles*, Gabriel ni siquiera tenía imaginado el proyecto de *Transdisciplinaria*. Apenas era adjunto de Soledad Ruiz en la clase, precisamente, para la cual, yo tenía que realizar el ejercicio de dirección de *Ángeles Probables*. Llegaba de un extraño *vía crucis* en el que había aspirado a ser el creador del *teatro concreto* en México. No pregunten qué es, ni él mismo lo sabía. Estaba medianamente loco. Venía saliendo de una desilusión amorosa. Era perfectamente apto para ser carne de cañón en *Ángeles Probables*; diseccionar su corazón y dejarlo en las manos de Sergio, que gustaba de destrozarlo a mordidas.

De él importaban la sinceridad. Una adicción a todo lo que le sonara a nuevo. El contrapunto perfecto que podía armar con Sergio Tamayo y centenares de elucubraciones intelectuales a partir de cualquier cosa que se le mencionara. El hecho de que le dijera "chiquilla" a cualquier mujer que se le pusiera enfrente, venía siendo un dato secundario.

IN-DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE

(PRESCINDIBLE)

Desde 1971 es oriundo de la Ciudad de México. En 1994 egresa de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Como creador escénico, además de contar en su haber con varios montajes teatrales, se ha enfocado al trabajo multidisciplinario en *Transdisciplinaria Escénica*, grupo conformado por creadores de diversas disciplinas, con quienes desde 1996 ha realizado performance, arte-acción, intermedia, ambientaciones e instalaciones interactivas

En 1995 recibe la beca para *Jóvenes Directores* del "Fideicomiso Carlos Téllez". En 1996 el FONCA le otorga la beca de *Jóvenes Creadores*. En 1998, uno de sus proyectos es seleccionado para recibir financiamiento dentro del "Programa de Proyectos y Coinversiones Culturales", también del FONCA.

BENITO DÍAZ³

Baste saber que fue un buen taquimecanógrafo durante los ensayos. Un excelente amigo. Una parte indispensable del equipo de desvelados por los ensayos nocturnos y que hoy se sabe por fuentes fidedignas que emigró a Baja California en donde es gerente de alguna tienda de autoservicio.



³ ASISTENCIA GENERAL

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESCENA II, LA ESTACIÓN

PRINCIPIOS RETOMADOS.

Teníamos, sobre todo, unas ganas tremendas de jugar, porque el juego nos parecía una cosa muy seria. Una cuestión de vida o muerte. El principio generador que nos regía.

Teníamos además, diversas historias personales que se fueron conjugando y decantando: La Rendija, la peste artauniana, los poemas de Pessoa, las frías memorias de Baudrillard, la antiliteratura de Cortázar, un pleito aferrado con y contra las palabras, el *Teatro Concreto* de Gabriel Figueroa, la historia de Foreman, obsesiones improvisadas sobre la improvisación, rabia, un delirio contundente por el azar y la experimentación.

DE LA RENDIJA

Retomamos la idea del laboratorio experimental, los testimonios, la importancia de la biografía como parte indispensable de la creación, la idea de no trabajar sobre un texto escrito con anterioridad, la creencia de que el cuerpo es un mapa de las vivencias emotivas. Modificamos ciertos aspectos por temor a caer en el vacío y porque creíamos que teníamos que acotar, de distinta manera a la de ellos, el espectáculo.

Modificaciones: Definimos el espacio de antemano para que los actores encaminaran sus improvisaciones teniendo conciencia del lugar (estación de trenes) en el que íbamos a plantear la historia. Delimitamos su búsqueda alrededor del término "Ángeles". Sergio y Gabriel, podían abordar la problemática que desearan, pero basados en la premisa de trabajarlo todo a partir de la frase "Ángeles Probables".

Los Testimonios fueron, al igual que en La Rendija, la columna vertebral del espectáculo; sin embargo, decidimos ciertos temas y elementos sobre los cuales trabajar. Nuestro Testimonio tenía ciertos límites perfectamente definidos, incluso la duración del proceso.

Terminado el periodo *testimonial*, definimos personajes, relaciones y acciones a través de la ficción, pero partiendo de los testimonios. Aunque siempre estuvimos abiertos

a que el espectáculo fuera surgiendo de las improvisaciones, los límites fueron determinados de manera que nos cuidaran del caos y no interfirieran con la libertad creativa, ni con la apuesta de que la obra tendría que ir naciendo en el proceso.

DE ANTONIN ARTAUD

Se nos contagió el pleito con los textos, con la tradición. Retomamos sobre todo la idea de que el espectáculo es "poesía en escena". Un teatro que más que palabras, debe ser una acción poética viva sobre el escenario. La búsqueda de ideogramas a manera de jeroglíficos, que en escena significaran de distinta manera y más contundentemente que el lenguaje hablado.

Y, como él dice todo esto mucho mejor que yo, le cedo la palabra:

Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan del dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión.

(Artaud, Antonin, 1987)

DE FERNANDO PESSOA

Nos acompañó más bien, como una especie de ángel invitado que susurraba al oído sus obsesiones, su fabulosa y esquizofrénica personalidad múltiple que provocaba a búsquedas, a veces metafísicas y otras completamente terrenales. La necesidad de escapar o esperar, el pesimismo, la ironía y la autoburla fueron retomados para el personaje de Sergio Tamayo. Leyendo a Fernando Pessoa, empezamos a perseguir una idea, que después nos persiguió durante el montaje: un poema, al ser traducido al escenario, debía encontrar en imágenes y acciones su propio discurso. Dejar atrás las palabras y materializarlas en una serie de movimientos y figuras arribando a él tangencialmente, por medio de elementos teatrales distintos de la palabra hablada.

*Quero ter gestos fora do meu corpo,
Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos mares,
Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!*

*Não quero fechlos nas portas!
NãO quero fechaduras nos cofres!
Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,
Quero que me façam penitênça dorida de qualquer outro,
Que me despejem dos caixotes,
Que me tirem aos mares,
Que me vão buscar a casa com fins obscenos,
Só para não estar sempre aqui sentado e quieto,
Só para não estar simplesmente escrevendo estes versos!*

*Não quero intervalos no mundo!
Quero a contiguidade penetrada e material dos objectos!
Quero que os corpos físicos sejam uns dos outros como as
almas,
NãO sãO dinamicamente, mas estaticamente também!*

*Quero voar e cair de muito alto!
Ser arremessado como uma granada!
Ir a parar a... Ser levado até...
Abstracto auge no fim de mim e de tudo!*

*Climax a ferro e motores!
Escadaria pela velocidade acima, sem degraus!
Bomba hidráulica desaccorando-me as entranhas sentidas!*

221

quiero tener gestos fuera de mi cuerpo,
quiero correr como la lluvia por las paredes abajo,
quiero ser pisado en las largas carreteras como las piedras,
quiero ir, como las cosas pesadas, al fondo de los mares,
con una voluptuosidad que ya está lejos de mí!

¡No quiero cerrojos en las puertas!
¡No quiero cerraduras en los cofres!
¡Quiero intercalarme, imiscuirme, ser llevado,
quiero que me hagan penitencia dolorida de cualquier otro,
que me saquen de las cajas,
que me tiren a los mares,
que me vayan a buscar a casa con fines obscenos,
sólo para no estar aquí siempre sentado y quieto,
sólo para no estar simplemente escribiendo estos versos!

¡No quiero intervalos en el mundo!
¡Quiero la contigüidad penetrada y material de los objetos!
¡Quiero que los cuerpos físicos sean unos de otros como las
almas,
no sólo dinamicamente, sino estáticamente también!

¡Quiero volar y caer desde muy alto!
¡Ser arrojado como una granada!
Ir a parar a... Ser llevado hasta...
¡Abstracto apogeo en el fin de mí y de todo!

¡Climax de hierro y motores!
¡Escaleras arriba por la velocidad, sin escalones!
¡Bomba hidráulica desprendiéndome las entrañas sentidas!

223

DE RICHARD FOREMAN

I. Bastante influenciados por el teatro personal, nos apropiamos la idea de evidenciar el inconsciente a través del teatro, el darle un peso definitivo dentro del proceso; aspectos que Foreman ya abordaba dentro de su manera de hacer teatro: todo lo que uno es en la realidad y el inconsciente mezclados en un entramado que él llamaba "teatro histórico -ontológico", buscábamos desencadenar una serie de acciones y movimientos a través del inconsciente: buscar más arriba o más abajo de los hechos en sí.

No tengo tanto una teoría específica sobre el teatro como una teoría específica sobre el deseo de cambiar mi cabeza (...) en el teatro intento construirme un sitio en el que no trabajo por costumbre, sino en el que anoto y registro brevemente cualquier cosa que me suceda y también la forma en que cada cosa se desplaza, entra y sale de mí, se enreda y se convierte en una situación diferente a la que me encontraba cuando entró. Por eso decía que hay una profunda diferencia entre teoría y práctica, (...) la profunda diferencia de los lugares entre los cuales debe establecerse un cortocircuito.

(Foreman, Richard, 1986)

III. Lo conocimos con La Rendija, pero después lo seguimos a través de las palabras de R. Foreman: Es interesante (más bien, casi indispensable) que el acto creativo muestre los signos del proceso. Esto es, el entramado mental,

las confusiones; la manera en que esa obra fue creada, forma parte del resultado final. En AP queríamos hacer eso, que el espectáculo evidenciara el proceso, lo pusiera a la vista,

... que ya estaba implícito en la definición del Ontological-Hysterical theatre, en la unión no sólo terminológica de los elementos ontológico e histórico: por un lado, lo inmediato del ser como realidad; por otro, la liberación imprevisible del inconsciente, con las consiguientes referencias freudianas.

Un fluir frenético de imágenes simbólicas, listas para devorarse unas a otras, antes de que se puedan asumir en un léxico repetitivo e inmutable, ya que se suceden los textos con mayor celeridad aún cuando se trata de otros autores...

(Foreman, Richard, 1986)

II. De él también nos quedaba "el corto circuito entre la práctica y la teoría". Es decir, teníamos una idea clara (más o menos) de lo que queríamos hacer, pero perseguíamos no tener una "teoría", sino ir encontrando en el proceso las respuestas a una serie de preguntas. *Descubrir nuestra práctica a través de la práctica.* Modificar nuestras propias estructuras teatrales. Nuestros referentes conocidos. Aventurarnos a poner a prueba lo que pensábamos.

... debe permitirse que la verdad de ese proceso permanezca en el texto documentando aquello que EL 95 POR CIENTO DE LAS VECES ES EL HECHO FERTILIZADOR MÁS IMPORTANTE DE LA VIDA MENTAL (Foreman R, 1986)

como ya se había hecho también en algunos espectáculos del teatro norteamericano de los sesentas.

Eso, años después, repercutió en la reescritura de AP, de alguna manera el insertar en la hoja una imagen de la cual surgió una idea es poner en evidencia el proceso, invitar a él; pero como diría Michael Ende: “eso es otra historia”.

DE BAUDRILLARD *

Nos dejó varios cuestionamientos a manera de manifiesto, a dos niveles, el existencial y lo teatral. Lo que es decir, permeó nuestras preocupaciones personales y teatrales. Nos invitaba a permanentes cuestionamientos acerca del lugar del teatro dentro del ambiente postmodernista y la época que nos sujetaba de los tobillos.

* Ensayo im-prescindible:
teatro y modernidad.
(pase, si quiere, a la página 126)

Es decir, hilos negros ningunos. Ganas de hilar, las teníamos todas.

• • •

OBJETIVOS

Llegar a la creación de un texto, a través de los testimonios conjugados.

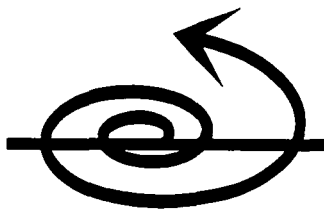
Generar un espacio y situaciones sin linealidad o historia, encontrar el conflicto en la imagen, el sonido etc. más que en la anécdota.

Materializar la sensación que se vive en los sueños, a través de situaciones y personajes fantásticos y escenas intercaladas en una especie de absurdo desarticulado.

El actor como "creador", no como instrumento del director.

Trabajar alrededor de vivencias que, al ser recuperadas para el proceso teatral, pudieran, a la larga ser superadas por cada uno de nosotros.

Poner a prueba nuestra idea de *poesía en escena*, ver de que manera funcionaban los signos y símbolos utilizados, registrar nuestra creación de metáforas a través de acciones y figuras



Espacio sin escenografía. Volver el escenario un lienzo: que cada lugar necesario para la obra, naciera de gises y luces.

Experimentar con ciertas características del "performance". Que cada cosa que sucediera en escena fuera *dejando huella* en el escenario, hasta transformarlo por completo.

Experimentar con el manejo corporal para lograr un discurso independiente basado en acciones, como los jeroglíficos de los que habla Artaud.

Teatro colectivo, que entramara nuestras preocupaciones personales.

Poner a prueba nuestro personal Teatro Personal.

ESCENA III, TRABAJO DE MESA

Tuvimos, de inicio, pocas sesiones de trabajo de mesa, ya que no partíamos de un texto dado. No era necesario estudiar motivaciones o antecedentes de personajes, la obra y el autor.

El análisis se dio durante todo el proceso. Después de cada improvisación o testimonio, se profundizaron avances, retrocesos. En forma conjunta se teorizaba sobre lo que había surgido en la práctica.

Sólo las dos primeras sesiones fueron de trabajo de mesa. En ellas definimos los objetivos particulares y colectivos. Discutimos acerca de la metodología de trabajo. Gabriel Figueroa fue presentado, con el modelo del Teatro Personal, el tipo de proceso que requiere.

Acordamos una búsqueda de expresión teatral no basada en el conflicto en el sentido convencional, la psicología o en el hecho de contar una historia linealmente, sino en una serie de signos y juegos de simbolización de estirpe más onírica.

Puntualizamos acerca de las obsesiones que los actores querían tratar. Sergio Tamayo quería abordar de qué manera sus relaciones amorosas estaban condicionadas o manchadas por un suceso de infancia terriblemente fuerte. Gabriel Figueroa quería hablar de las relaciones con su madre y las mujeres (parecería planeado, pero no: buena suerte). Debido a que ambos temas eran muy fuertes e importantes en sus vidas, fue necesario definir y aclarar que no intentábamos hacer psicoanálisis. Cada actor debía asumir, que los límites del tema que quería trabajar, los tenía que poner él, tomando en cuenta si era capaz de manejarlos. Sí queríamos comprometernos lo más posible con el espectáculo teatral que derivara. Es decir, colocarnos en el centro mismo de nuestra creación, pero no psicoanalizarnos unos a los otros. Acordado esto, decidimos los términos de cada improvisación.

El hecho de que ni Gabriel ni yo hubiéramos trabajado directamente el Teatro Personal y que Sergio contara con acercamientos muy someros, se convirtió en una ventaja.

Modificamos el proceso, hasta encontrar el modo que a nosotros nos funcionaba. Así, decidimos la estación de trenes como un espacio ficticio en donde desarrollar los testimonios, lo que a la larga, facilitó el entramado de la obra.

La estación se definió a partir de buscar entre varios lugares posibles uno en el que los dos personajes se pudieran encontrar, que tuviera características de espera o viaje y que lo mismo pudiese ser muy íntimo que público. Yo acababa de leer "El espejo en el espejo" de Michael Ende y estaba obsesionada con los espacios oníricos que enmarcan sus textos. Uno de los cuentos de ese libro se desarrolla en una estación de trenes. Después de leerlo conjuntamente, nos decidimos por una estación de trenes como la de Ende: de ella no se puede entrar ni salir, no hay tren que haya partido jamás de ese lugar. Además, hay miles de pasajeros esperando el "próximo tren".

En un lugar de estas características "todo puede suceder" y nosotros necesitábamos un lugar en donde sucediera todo -pues aún no sabíamos qué iba a surgir de los testimonios- así que lo decidimos como hogar de nuestros dos ángeles probables.

Otro aspecto teníamos seguro, el principio; los diálogos habían sido extraídos de la obra "Radio Koam" de Luis Cárdenas y habían generado en mí una serie de posibles respuestas a ¿porqué probables? Platicamos acerca de nuestras elucubraciones al respecto y definimos que después de esa escena, la obra entera sería nuestra exposición del por qué estos dos eran Ángeles Probables. Un primer paso fue averiguar sobre "Ángeles". Lo que cada quién encontrara desde distintas perspectivas. Decidir cuales servían a los temas que quería tratar cada uno.

Para efectos del registro del proceso, cada quién llevaría una Bitácora en la que anotaría después de cada sesión los descubrimientos, aciertos y errores que hubiera encontrado en su Testimonio. Registraría de la manera más fiel posible las acciones desarrolladas en el escenario y los comentarios del resto del grupo acerca de su Testimonio. Estas bitácoras, más adelante, fueron transmutadas en el primer texto.

ESCENA IV, IMPROVISACIONES

PRIMER PERIODO

La primera parte del proceso testimonial duró dos semanas, donde se plasmaron improvisaciones individuales. Siguió tres semanas más en las que se trabajaron las escenas conjuntas,

APUNTES: PRIMEROS TESTIMONIOS SERGIO

- Ángel caído = demonio. // Reniega de las alas, pero las desea.
- Simbolización de alas = * Relaciones con otros.
 - * Esperar a alguien.
 - * *Ser* ausencia.
- Búsqueda de feminidad. Obsesionado con exhibir sexualidad y homosexualidad.
- Personalidad esquizofrénica.
- Menos terrenal que Gabriel. Más metafórico y con mayor tendencia a complejizar.
- Necesidad de arrullar a hermano muerto.
- Uso recurrente de corporalidad y gestualidad exagerada.
- Territorial: marca sus espacios.
- Golpeteo de pies contra la tarima, sentado en el piso.
- Tendencia a hablar como si dijera un rosario, constante repetición de frases.

APUNTES: PRIMEROS TESTIMONIOS GABRIEL

- Juego con el nombre y su función de Ángel.
- Simbolización de alas: * Amor de mujeres.
 - * Necesidad de bailar, de liberar el cuerpo.
 - * Liberarse de sí mismo
- Necesidad de ser “galán”, conquistador, fuerte. // Refrendar su masculinidad.
- Personalidad obligada por él a ser contundente, Sin embargo, indefenso, niño, ingenuidad, protector, confiado, juguetón con sus recuerdos.

- Conflictos simples y prácticos (baile, arrullo madre, pista de carreras cuando niño), pero que en el subtexto hablan de preocupaciones fundamentalmente existenciales.
- Mucha necesidad de afecto, Nostalgia de ser arrullado. Abandono materno.
- Pleito con su cuerpo. Rigidez, movimientos prácticos. Gestos cuidados y estudiados, casi ensayados.
- Comparte sus espacios, invade los de otros.
- Sensibilidad abierta, ternura, comprensión y compasión.
- Voz engolada, aparente seguridad en ella.

NOTAS

En esta primera etapa, se perfilaron hacia los opuestos. El contrapunto se observaba desde entonces. Empezamos a hablar de las posibilidades que ofrecían las características tan disímbricas que se habían manifestado.

Debido a que varios de los testimonios habían sido demasiado “personales” (cosa normal en esta parte del proceso, pero aún indescifrable para el público), sentamos las bases para una mayor claridad, a través de la ficcionalización. Acordamos buscar transiciones, que levantaran el espectáculo cuando estuviéramos cayendo en demasiados vericuetos existenciales y emotivos. Acordamos una especie de subibaja para el desarrollo de la obra. Decidimos ubicar el espacio de encuentro de los dos personajes en un terreno de juego, casi infantil.

Casi no hace falta describir cómo se empezaba a armar el rompecabezas. Se convirtieron naturalmente cada uno en álter ego del otro. Cada cual tenía lo que al de enfrente le faltaba, se completaban, pero no soportaban del otro lo que les reflejaba características ocultas de sí mismos. Al mismo tiempo buscaban su definición de masculinidad; este aspecto se abordó siempre a través de otros temas, nunca se tocó de manera explícita. No obstante se encontraba presente en toda la obra.

SEGUNDO PERIODO

En este punto, comenzamos a buscar, sobre la práctica, los encuentros entre Gabriel y Sergio. Se definieron así mismo los espacios del escenario:

1. Zona de juego (en la que los dos personajes se encuentran constantemente)
2. Plaza de vuelo (lugar de Sergio: donde desarrolla sus flash back y testimonios)
3. Zona de espera (donde las ausencias y presencias de ambos se confrontan)
4. Cruce de vías I (recuentos de Gabriel)
5. Cruce de vías II (recuentos de Sergio)
6. Caminos de acá y de allá (opciones para salir de la estación)

Esta estructura espacial, fue definiendo la estructura dramática de los Testimonios. La división del espacio contaba también la historia. El posible orden de las escenas se fue definiendo a partir de las improvisaciones basadas en la fragmentación del espacio.

ENCUENTROS

- Gabriel representaría la presencia. Sergio, la ausencia.
- Movimientos recurrentes en ambos:
 1. Gabriel: pisadas fuertes, parado sin avanzar, a la par, manos acariciando el aire.
 2. Sergio: sentado, tamborileo con los pies sobre la tarima.
- La necesidad de Sergio de arrullar a su muerto embonaba perfectamente con la necesidad de Gabriel de ser arrullado. Trabajo para encontrarlo y admitirlo.
- Enfrentamiento constante.
- La zona de juego como expiatoria de: pleitos, pasado doloroso, amores, penas. Esto, a través de juegos infantiles aparentemente sin relación.

Terminada esta parte de las improvisaciones organizamos una amplia sesión de trabajo de mesa final y confrontamos las bitácoras, experiencias y necesidades. Después de discutir sobre qué testimonios individuales y relaciones entre ellos les parecían a los actores indispensables, Carlos Nóhpal y yo elaboramos, sin Gabriel y Sergio, el guión escénico.

ESCENA V, EL ARMADO DEL ROMPECABEZAS

(continuación...)

Luego vino lo más difícil: encontrar el hilo conductor para que los dos personajes se unieran, armar la historia común, darle coherencia.

Recuerdo una larga desvelada, la mesa llena de ceniceros, cigarros, cafés, a Carlos Nóhpal, culpable implicado, que nos seguía la conversación, la guiaba, tomaba notas...

Nació así la primera versión de "Ángeles Probables".

Era una especie de guión casi técnico del orden de las escenas. Tenía pocas acotaciones (ya nos sabíamos, casi, las improvisaciones de memoria), incluso partes que decían "Juego libre", o "juego de pista de carreras"...

En fin, era de uso exclusivamente personal, para el armado de un espectáculo escénico. De ahí a la puesta en escena, no hizo falta mucho tiempo. Estaba armada, a través de la práctica, en las improvisaciones.

El resultado nos llenó. Nos gustó. Nos dejó enamorados de las posibilidades que ese tipo de trabajo colectivo ofrecía.

Luego vino el olvido, las ocupaciones, el abandono...

(continúa... pp 93)

DEFINICIONES

Hubo necesidad de estructurar un personaje para cada uno. El personaje eran ellos mismos, claro; pero había que definirles los contornos. Esta determinación, mayormente, se dio con base en los contrarios.

Se han incluido en el recuadro que sigue, no todas las características, pero sí su mayoría, para ejemplificar de qué manera iniciamos su relación con base en el enfrentamiento o una especie de efecto de reflejo.

Sergio.	Gabriel.
Homosexual. Feminidad notoria. Cabronería. Ilusionista. Ermitaño Presente continuo en espera de alguien. Pasado complejo y atormentador. Tendencia a la burla y la minimización. Utilización de los otros a través de la necesidad que tienen de él.	Heterosexual. Masculinidad enaltecida. Inocencia. Práctico. Sociable. Añoranza del pasado. Pasado simple y atormentador. Tendencia a la exageración. Gran necesidad de afecto.

Esto, que a primera vista parecería obvio y simple, complicó mucho el asunto. Se trataba de hacerlos actuar en ese espacio, con esas características, pero sin evidenciarlas totalmente para no caer en un juego fácil y predecible de oposiciones. La primera decisión fue que nunca se pondrían en juego simultáneamente las características que los convertían en opuestos. Las entramaríamos, revolviéndolas y conjugándolas con otras.

Definimos a los personajes a través de su carácter, pero mucho más a partir de sus acciones en el escenario y de lo que “representaban” para el público y para el otro, por ejemplo: ausencia (S) y presencia (G), la espera (S) y la llegada (G), lo terrenal (G) y lo mágico y absurdo (S).

Después, definimos el *conflicto*, sin una investidura psicológica, sino únicamente basado en las acciones: de la estación no se puede salir y no hay manera de entrar; basaríamos el juego escénico en que siempre estuviera la pregunta “¿Qué hacen estos dos ahí, cómo llegaron?”.

Las escenas y testimonios fueron elegidos a partir de dos premisas: la primera, que fueran legibles para el público, y la segunda, que fueran relevantes para Sergio y Gabriel en sus respectivas historias existenciales. Exigiendo ser, por ello, tanto honestas como evidenciadoras.

Inventamos una historia que le diera coherencia a lo que sucedía en la estación, teníamos el inicio y el final: ellos llegan a la estación y, después de un recorrido casi absurdo por una serie de acciones, el único que logra salir (porque es quien de verdad lo quiere) es Gabriel. Sergio tendría un papel decisivo en esa salida.

Definimos dos números de importancia altamente simbólica para cada uno, que cada vez que se mencionaran o estuvieran en juego remitieran a sus conflictos personales:

el seis (la edad en que Gabriel es abandonado más fuertemente por su madre) y el 18 (número de puñaladas en el muerto de Sergio). No sería hasta que logran romper ese límite, que podrían superar los conflictos y quedarse o marcharse definitivamente de la estación.

Propusimos una cierta estructura (columna vertebral) para que fueran entrando las escenas. Eran casi todas aisladas y se unían a través de juegos infantiles, anuncios de actos de circo, luz o música.

La estructura la creamos tomando en cuenta la idea del subibaja y equilibrando las historias personales de ambos, así como la idea de ir logrando una cierta progresión que los orillara a descubrir el arrullo que podía darle Sergio a Gabriel, para llenar los vacíos de ambos. Intercalaríamos las escenas en un orden cíclico:

1. Prólogo. (Ángeles Probables)
2. Llegada.
3. Presentación de personajes.
4. Ausencia y presencia I. (encuentro fuera del terreno de juego)
5. Testimonio Gabriel o Sergio.
6. Juguetería. (escenas en donde juegan avión, pista de carreras, dragones, *Melrose*)
7. Remanso. (testimonio coreográfico sin diálogo y con música)

(y así seguiríamos, volviendo a empezar desde Ausencia y presencia)

Después armamos el rompecabezas haciendo un uso exagerado del absurdo, la ambigüedad y la idea de que la obra conservara el desorden propio de los sueños.

Dejamos varias zonas en blanco, para que los actores pudieran improvisar en cada presentación de acuerdo a sus necesidades emotivas y varios diálogos que apenas eran apuntes de lo que el actor no debía olvidar. También se mencionaban los *Remansos* pero sin indicar, mediante acotaciones, cuál era la partitura corporal de cada uno. Estaban debidamente ensayados y memorizados, eliminando la necesidad de plasmarlos.

El resultado fue un guión para un reducido grupo. No contaba con las características que pudieran hacerlo accesible para otros.

NOTAS DE MI BITÁCORA

NO OLVIDAR FUEGO
HOGUERA COMO
PURIFICADOR.
QUEMA DE RESTOS
Y RASTROS

DEJAR HUELLA PERFORMANCE

EN EL AVIÓN GABRIEL
PASA DEL G Y SERGIO

MONADAS BURLA
PERSISTENTE DE
SERGIO HACIA
GABRIEL

DEL 18

GABRIEL
NO LOGRA
QUITARSE
NINGUNA LA
CAMISETA,
LO INTENTA
VARIAS
VECES -
PASADO,
MUJER QUE
SE HAIDO
PERO QUE
SIGUE EN
EL
RECUERDO,
ATAJARA

SERGIO NO SE SIENTA NUNCA EN LA
SILLA - AUSENCIA

CERILLOS - DIAS

GABRIEL RECOGE
LOS RESTOS DEL
ASESINATO DE
SERGIO

NO LOGRAN SALIR DE LA
ESTACION, HASTA QUE
CADA UNO 'SUPERAR'
(DECIDE DEJARIR) SU
PROBLEMATICA

AMBIENTE
TOTAL DE
ESPERA
SIMILITUD
ESPERANDO
A GODOY
CUENTO ENDE

IMPORTANTE SENSACION DE
QUE NO PASA NADA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA CAÍDA.

(continuación)

Un año más tarde. Carlos Nóhpal llegó a casa con la noticia de un concurso de dramaturgia convocado por la UNAM y la Sociedad General de Escritores de México. Propuso que inscribiéramos *Ángeles Probables*, teníamos poco tiempo, y había que escribir la obra. Así empezó el proceso individual de lo que antes se había fraguado como un trabajo colectivo.

Era difícil transformar en palabras lo logrado en la escena sin traicionar la premisa de que fuese Teatro Personal. Evidentemente no podía tratarse de una reescritura de lo visto en escena. Deseábamos invitar a otros a jugar, no determinar el juego, si acaso el terreno. Las preguntas surgieron. Sobre las preguntas, otra vez, las ganas cabronas de darle un llegue al mundo. Más por intuición que por erudición, comenzaron a llenarse las hojas de dos o tres columnas, de poemas, de cuentos, collages e instrucciones. A veces una palabra no bastaba y entonces al pasar por un puesto de periódicos, una imagen estaba diciendo exactamente lo que se debía decir. A veces se hizo más uso de las tijeras y el pritt que de la computadora, a veces también, hizo trampa la retórica fácil, los juegos de lugares comunes...

Pasaban los días y estábamos como un par de niños jugando a armar un rompecabezas: *¿Te acuerdas qué decía Gabriel acá? ¿Qué hacía Sergio en "juego libre"?* Donde quedaban vacíos inventábamos piezas nuevas. Al final, el texto nació tan esquizofrénico como el proceso que lo estaba generando. Un rompecabezas, texto para armarse, difícil, se escabullía al tiempo que se ofrecía. Nos gustó.

Después, al releerlo, fui redescubriendo el propio proceso. Descubriendo ese texto mío que ya se me "ajenaba". Siguieron el análisis, las dudas, las críticas, los auto elogios y... me casé con la idea.

Me gustaba lo que había nacido.

Le apostaba a esa locura.

Le apuesto aún.

Tenía ganas de diseccionar el texto hasta que me compartiera su voz más íntima, la que siempre latió de manera inconsciente.

Quería arriesgarme a su descubrimiento.

Desde ese ayer hasta este hoy han pasado mil y una noches. Idas y venidas. Arrepentimientos, equivocaciones, caminos cerrados y abiertos. Finalmente, esa íntima voz ha comenzado a hablarme, a dejarme nuevas preguntas. Esas, precisamente esas, son las que comparto, junto con, todavía, estas ganas cabronas de darle un llegue al teatro...

INTERMEDIO

ALLANAMIENTO DE MORADA

O

TRES MANERAS DE DECIR LO MISMO

Fractal.
Laberinto.
Entremeses para armar.
(sólo si quiere)

PRIMER ENTREMÉS

LA MADEJA ENTRE LAS MANOS.

(DESENREDELA SI PUEDE)

La década de los sesentas en el teatro norteamericano fue de una importancia mundial, lo mismo sucedió con las tendencias teatrales europeas. Un gran flujo de información acerca de lo que estaba sucediendo de uno y otro lado del mar provocó que los teatreros experimentaran con diversas maneras de hacer teatro. No estamos hablando únicamente de las propuestas concernientes al resultado; sino también de una transformación de los procesos.

Son de destacar, para los temas que aquí interesan, los experimentos de Richard Foreman, en lo que a dramaturgia se refiere; y por supuesto la gran camada de directores que trabajaron el happening y el performance.

* * *

En México estas propuestas hicieron eco y se insertaron justo en el centro del remolino que le quitaba al dramaturgo la gran silla de rey del teatro. En el centro de esa lucha librada en los setentas y ochentas por los directores y actores para buscar un discurso propio que les permitiera mucha mayor libertad para los procesos y propuestas que tenían en mente.

De esa época podemos hablar de varios tipos de teatro que asaltaron los escenarios (no sólo los escenarios, sino calles, mercados y comunidades campesinas, entre otros). Los que tuvieron mayor incidencia y resonaron más en su tiempo fueron: El Tercer Teatro, el Teatro Personal, el Teatro Antropocósmico de Nicolás Núñez. Además de la infinidad de grupos de teatro callejero y creación colectiva que participaban activamente con su público y, por supuesto, el teatro campesino.

Todos esos experimentos, dejaron una larga estela de secuelas, algunas buenas y otras malas. La guerra contra el dramaturgo estaba declarada, lo que provocó una especie de rencor teatral por parte de los creadores de literatura dramática.

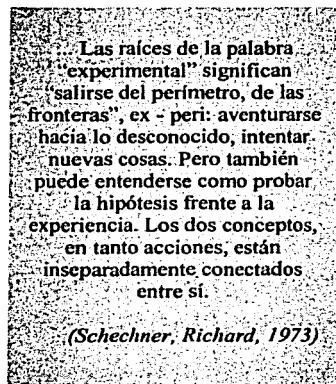
Los directores trabajaron sin ton ni son en pos de los resultados o únicamente del proceso y muchas veces confundieron los medios con los fines, produciendo espectáculos carentes de estructura dramática y que dificultaban la decodificación por parte del espectador.

El pleito entre actores, directores y dramaturgos se extendió hasta lo ochentas (aún hoy prevalecen residuos de esa turbulenta época); sin embargo, muchas cosas interesantes surgieron de ese periodo. Jóvenes directores y dramaturgos se lanzaron a apuestas comunes. Buscaron dentro de las diferencias los puntos de contacto y los encontraron a través de procesos de trabajo conjunto; aprovecharon la experiencia nacida de los procesos colectivos.

Algunos dramaturgos se dedicaron a buscar una metodología de creación a través de la experimentación en la escena y muchos grupos encontraron apuestas teatrales mucho más visuales que anecdóticas: descubrieron la historia de la imagen y, dejando atrás la imagen por la imagen, le dieron un sentido de conflicto al sonido, la escenografía, el vestuario, la iluminación, entre otros elementos visuales del lenguaje teatral. La dirección dejó de ser únicamente *dirección de actores*. Se tuvo en cuenta el conjunto de lenguajes que lleva consigo el hecho teatral.

Sin embargo, ahora muchos dramaturgos parecen permanecer en la lucha por la omnipotencia en el teatro. Pelean su minúsculo reinado... Otros más, aunque no estén permeados de esta actitud, se dedican a ser "escritores" y no gente de teatro involucrada con el hecho escénico.

La madeja está enredada, es cierto. La transformación de la concepción de espectáculo teatral aún no da sus frutos en la dramaturgia. El formato de la hoja sigue aún sin explorar. La interacción con otras áreas de la literatura también. En muchas escuelas y



Las raíces de la palabra "experimental" significan "salirse del perímetro, de las fronteras", ex - peri: aventurarse hacia lo desconocido, intentar nuevas cosas. Pero también puede entenderse como probar la hipótesis frente a la experiencia. Los dos conceptos, en tanto acciones, están inseparablemente conectados entre sí.

(Schechner, Richard, 1973)

talleres se siguen enseñando recetas de cocina para hacer obras (tres actos, escenas del recuerdo, anagnórisis pululan por las aulas). Pocas veces se ponen en duda grandes preceptos como *conflicto* o *anécdota*. Son escasos los dramaturgos que arriesgan su trabajo experimentando con nuevas formas y con nuevos procesos.

El texto dramático es una espada de doble filo: es literatura en cuanto al hecho que corresponde a la escritura del texto, es decir, requiere del conocimiento de herramientas que pertenecen al ámbito literario; y, también, es un guión que no es hecho literario sino hecho teatral; por lo que el dramaturgo también debe poseer herramientas que pertenecen al campo de la creación escénica (director en papel, le llamaría yo). Creo que en ninguno de estos dos aspectos se ha experimentado lo suficiente. Ni que decir de los procesos: muchos dramaturgos están reacios a buscar nuevas opciones de procesos creativos; sin embargo

Es necesario y urgente que existan espacios donde el dramaturgo pueda experimentar, con toda la libertad del mundo, escribir con menos trabas y no tener que estar dependiendo tanto de criterios comerciales. La dramaturgia mexicana crecería más aprisa, más novedosa y más contemporánea.

Por esto, es fundamental crear un espacio donde se pueda dar cabida a experimentos arriesgados y no funcionales; un lugar que vaya creando un público que asiste a ese teatro a "ver que pasa" y no necesariamente para "pasarla bien".

(Leñero, Estela 1989)

En una época en que cientos de personas hacen fila para entrar a ver los espectáculos de la *Fura des Baus*. En una época en que *Erótica de fin de circo* o *El funámbulo* son espectáculos de los que se habla durante meses. En una época donde el Teatro Personal ya logró resultados como *Horizonte de sucesos*. El dramaturgo debe analizar y poner en duda seriamente su oficio. No me refiero a preguntarse acerca de su pertinencia o no en el teatro, creo que esa batalla debe quedar superada, sino dudar para crear y generar propuestas novedosas. No podemos alejarnos de esas nuevas y no tan nuevas tendencias teatrales.

La dramaturgia, si desea acercarse a esas muchas maneras de hacer teatro, debe explorar sus posibilidades. No se puede escribir *Erótica de fin de circo*, de la misma

manera que *Doña Macabra*; ni siquiera el formato de la hoja o la manera de estructurar el discurso, pueden ser los mismos.

Así mismo las convenciones de la dramaturgia deben de transformarse para los espectáculos que así lo requieran. Richard Foreman ya lo hizo hace años. Y, aunque cierto es que él dirigía sus propios espectáculos, creo firmemente que se pueden escribir textos teatrales de características distintas, que puedan ser abordados por un tercero para llevarlos a la escena.

En ese camino habremos de equivocarnos muchas veces y no todo serán buenos frutos, pero ese arriesgue seguro será semilla de nuevas maneras de abordar la dramaturgia. Como dice Jaime Chabaud:

“La dramaturgia no se está muriendo, está apenas por nacer”.

SEGUNDO ENTREMÉS

DESTRUIR UN UNIVERSO

¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para colaborar con esa misma destrucción?
Julio Cortázar

Destruir la literatura significa también reconstruirla, es un acto a doble filo y para ambos lados corta, la disección ofrece la posibilidad de jugar con los órganos, de sanarlos o enfermarlos. Las posibilidades se abren desde la destrucción... destruir el teatro para tentar a la reconstrucción

*Para nacer hay que destruir un mundo...
(¿?..¿?)*

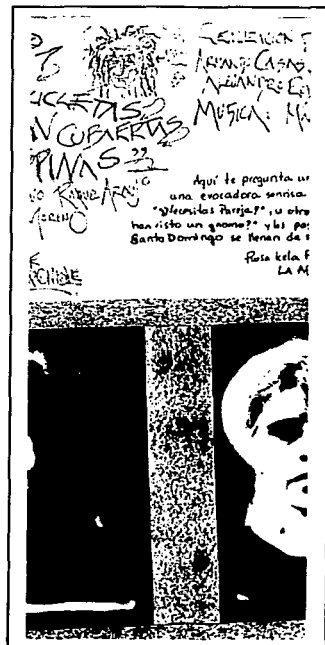
Se nace desde la ruptura de anteriores universos. El acto creativo, si de verdad posee fuerza vital, ha de nacer siempre de la destrucción, del no fundamental que nos lleva a generar nuevas propuestas, no nuevas necesariamente para el mundo social que ha de recibirnos. Nuevas en el sentido que remuevan nuestras entrañas más profundas, nos quiebren las estructuras, fisuren las columnas.

(Roma debe morir mil veces.)

Un escritor, debe estar en pleito constante con el hecho literario, desconfiar de la palabra, conocer las imposibilidades del lenguaje:

Nos moverá el amor, pero también el odio.

Escribo porque ando buscando el silencio primigenio, escribo para acercarme cada vez más a un maravilloso silencio.



En el teatro es mucho más evidente la relación de creación-destrucción, la reconstrucción se da día a día, después de horas en un escenario vacío que se destruirá a sí mismo a medida que la obra avance, el espectáculo comienza a morir desde el momento en que el telón se abre y renacerá mil veces, claro, pero ¿qué más hay detrás de esa idea, que a fuerza de repeticiones se ha vuelto lugar común?

Detrás, está la realidad: el texto es destruido como literatura para dar paso a la puesta en escena, y esa destrucción lleva a una reconstrucción evidente en el espacio material donde se desarrolla el espectáculo.

Muchos dramaturgos no aceptan con gusto esa realidad, quisieran que el texto fuese trasladado casi tal cual a la escena, cosa, por demás imposible por razones obvias. Ese juego del ego, no ha hecho más que alejarnos cada vez más del hecho teatral. Somos los rencorosos de la escena, apuntalamos nuestros textos, para sobrevivir, queremos "estar ahí".

Partiendo del conocimiento de esta destrucción, la idea es hacer un texto "destruible". Facilitar su destrucción, porque en ello se encontrará la semilla de la reconstrucción. Es necesario entonces, romper con las reglas anquilosadas que todavía permean nuestra manera de escribir teatro, buscar nuevas posibilidades formales que realmente acepten "jugar" con el director y los actores.

El teatro se ha transformado y el texto teatral no debe quedarse atrás de esa transformación. Muchas voces nos declaran innecesarios, bendita la hora en que ello ha sucedido. Debemos terminar con el mortal casamiento de la literatura dramática con la puesta en escena y viceversa.

TERCER ENTREMÉS

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

Un dramaturgo debe conocer a profundidad el objeto de su deseo. Este objeto de deseo, es el hecho teatral en sí y este objeto del deseo, como en la película de Luis Buñuel, se le negará siempre, pero el dramaturgo-amante siempre sabrá que está ahí presente y va a perseguirlo...

El dramaturgo no hace el teatro.

Lo desea.

Hace palabras susceptibles de convertirse en un hecho teatral. No obstante, cuando esas palabras se transforman en materia, ha sido otro el que las ha materializado, y lo ha hecho mediante su propia *reescritura* de nuestro texto. Esta reescritura es como si sólo a través de las manos de otro pudiésemos acariciar a la amante.

Es más, la amante "real" ha sido creada por otro partiendo de nuestra amante "ideal".

Esa lejana-cercanía, estará siempre presente en el trabajo del dramaturgo. Sin embargo, si somos conscientes del objeto de deseo, si somos conscientes de nuestra parcial inaccesibilidad a nuestra "amante", podemos casi tocarla con nuestros dedos temblorosos. Ahora bien, si nos empeñamos en creer que es la amante la que está presente mientras acariciamos la sombra que ha dejado dibujada en la pared, nos quedaremos únicamente con la sombra, con la pared rugosa, embebidos de una especie de satisfacción fútil, que, al hacernos creer que el objeto deseado ya es nuestro, no nos apremiará a seguir persiguiéndolo.

Los dramaturgos jamás accederemos a la amante real (el *hecho* teatral), tendremos siempre su sombra, pero ahí justamente, radica la magia del hecho teatral.

El parto, es un parto doble.

No hay que temerle a este hecho innegable; no hay que temerle a la reinterpretación, sino apostarle a ella, utilizarla y ampliarla en el mejor sentido de la palabra; decidimos al juego de la sombra.

Fiscalizar el uso que alguien hace de un texto dramático, lo único que logra es convertir el texto en algo inmasticable. Si un dramaturgo considera que su texto es intocable hay un hecho contundente: ese texto no es para teatro.

... me he retirado lo más lejos posible y he dejado que sucediese todo cuanto de estético podía suceder. Es difícil hablar de ello. No sería capaz de decir que hemos creado una cosa "bella", no sé con precisión qué puede significar estar implicado en una cosa que no depende de mí como creador egocéntrico. *Pero pienso que si uno consigue mantenerse aparte y hallar la belleza en la participación de los demás... a la postre se podrá alcanzar algo: el arte de hoy.*

(Wirtschafte, Bud, 1973)

CUARTO ACTO

ESTACIÓN DE TRENES QUE ATERRIZA

CAMINO AZUL DE LA PRIMERA DUDA

Al iniciar la escritura del segundo texto muchas de las bases estaban ya sentadas por el primero y por la puesta en escena. Las características de los personajes, la clara oposición entre ellos, el espacio, las acciones y el orden de las escenas se conservaron como tal.

Teníamos planteada la anécdota y las acciones. Todo ello había nacido un año antes, mediante el proceso de Teatro Personal que habíamos transitado los cuatro. Ahora se trataba de metamorfosear ese guión de un grupo reducido, en un texto claro para ajenos y extraños, pero sin que perdiera la característica de proponer juegos abiertos y de plantear espacios ambiguos, que otros pudiesen retomar para, a partir de ahí, generar su proceso de creación colectiva, en el que cupieran sus obsesiones.

Se trataba de jugar con la dramaturgia, desdibujando sus límites y provocando ciertos desplazamientos hacia otras disciplinas literarias. Sabíamos que si nos dábamos permiso de jugar, ese mismo juego propondría la apertura para los otros.

Una dramaturgia de la complejidad.

Procesos similares y su dramaturgia...

* Dramaturgos improvisados o directores-dramaturgos, que acompañan el proceso y realizan un guión escénico, de utilidad para el grupo, que marca la columna vertebral del montaje. No es accesible para personas fuera del grupo, ni permite ser retomado para su representación.

* Dramaturgos que trabajan dentro de un proceso enseñanza-aprendizaje, dentro o fuera de instituciones de enseñanza. Generan obras para un grupo específico de alumnos, para la evaluación final. Lo interesante es que se basan en la personalidad de cada alumno y que, muchas veces, estos participan en la creación de la obra mediante improvisaciones o con la aportación de ideas.

* Trabajo de director con dramaturgo. En este caso ambos se reúnen para llevar a cabo un espectáculo en el que el director tiene una idea o tema específico. Trabajan en varias sesiones de intercambio de ideas, a través de las cuales, va naciendo el texto final. Muchas veces, está relacionado con adaptaciones o creaciones libres a partir de autores específicos.

En los dos últimos casos, los textos generalmente pueden ser retomados por otros grupos para montajes posteriores. En el primer caso, esto es prácticamente imposible. Ese es, precisamente, el que llama mi interés para procesos dramaturgicos.

La pregunta central es

¿Cómo retomar la idea inicial y arribar a un texto dramático

que genere un proceso de estructuras abiertas?

¿Qué características debe de tener ese texto?

De ahí nació Ángeles Probables.

Quizá la palabra clave para definir la búsqueda sea: Experimentación.

ESCENA I, LA ARQUITECTURA DEL DESEO

La estructura de la hoja se plantea como una posibilidad amplísima. La hoja en blanco se presenta como la primera tentación, los formatos propuestos por la poesía con los *ideogramas*, están susurrándonos al oído las posibilidades de la estructura en la hoja: columnas, figuras, collages. Otra forma discursiva, que apoya el sentido de fondo de nuestra obra. Utilizarlos en la dramaturgia abre posibilidades de creación.

Insertar otros géneros literarios como el periodismo, la poesía y el cuento a la obra dramática, para apoyar dicha ambigüedad y el juego lúdico propuesto: un rompecabezas, obra para armar, a través de diversos lenguajes literarios otorgarle a las escenas características tan abiertas como para poder ser utilizadas de diversas maneras y a veces, incluso ignoradas.

cansancio *Antinovela*. ¿Qué es exactamente la “antinovela”?... Tal vez ese pleito secreto que debe mantener el escritor contra la literatura, no creerle demasiado, acrecentar sus vacíos para encajar en ellos alguna pieza del rompecabezas.

¿Y qué tienen que ver todos aquellos “experimentos” literarios de los años sesentas y setentas con la dramaturgia? Tal vez todo. *Antidramaturgia*. Jugar con la indeterminación y con los vacíos propios de la obra de teatro, que los huecos sean la invitación al director para que coloque la pieza que le corresponde.

“Arquitectura”, sospecho que los dramaturgos llegamos nada más hasta el diseño de los planos, los interpreta otro. Ese otro construye el edificio; de ahí la importancia del

... entender la dramaturgia como un diseño arquitectónico que proyecta los espacios, niveles y desplazamientos que cada lenguaje ocupa dentro de la estructura, enfrentándolos para crear ángulos, volúmenes y conflictos. Ocurre generalmente que cada texto contiene su propio universo de sentido y, por lo tanto, establece sus propios códigos.

(Moncada, Luis Mario, 1995)

formato, de ahí la obsesión por experimentar con todo aquello que me había maravillado en otros géneros literarios. El formato traza el plano, es también lenguaje, “descíframe” parece decir, nos invita.

¿Acaso no deberíamos pretender que las hojas blancas de papel, esas inofensivas, mordieran? La hoja es la arquitectura del deseo del dramaturgo. Y a mi parecer la posibilidad que ofrecen los juegos de formato han estado desperdiciadas e ignoradas por los dramaturgos. La linealidad ha sido un mal constante, que anula muchas de las veces la multiplicidad y simultaneidad características del hecho teatral.

Definitivamente el deseo debe corresponder al objeto que desea. El objeto que “deseamos” los dramaturgos es el hecho teatral, caracterizado por su multiplicidad, por la cantidad de signos, acciones e historias que pueblan un escenario. Por lo tanto ¿no debería nuestra escritura escapar de la linealidad? Darle su peso justo a las acotaciones, a las acciones, a una palabra o un gesto. “Dibujarlos” en la hoja. Una de las respuestas que nosotros encontramos para resolver esa obsesión fue, justamente, el formato, el uso de columnas, el dibujo que crean los párrafos sobre la hoja. Por supuesto no se trata de hacer un uso indiscriminado y gratuito de estas formas, sino de que susurren al oído del lector ciertos secretos, características, priorizaciones etc. de la obra que estamos proponiendo.

Si le sigo con las palabras me embrollo, así que:

AP, DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

(PÁGINA 18)

Nota: Antes de empezar a leer lo que sigue, leer primero el "Prefacio Interesantísimo" pp .15 (me harán el favor de librarme de algunas culpas).

LA FORMA

Una flecha, formada por dos líneas paralelas que se unen en el vértice del triángulo. Más o menos así.

SERGIO GABRIEL.

SERGIO GABRIEL.

SERGIO GABRIEL.

SERGIO GABRIEL.

SERGIO GABRIEL.

Sergio, Sergio, Sergio, Sergio, Sergio, Gabriel, Gabriel, Gabriel, Gabriel, Gabriel

Sergio, Sergio, Sergio, Sergio, Gabriel, Gabriel, Gabriel, Gabriel

Sergio, Sergio, Sergio, Gabriel, Gabriel, Gabriel

Sergio, Sergio, Gabriel, Gabriel

Sergio, Gabriel

Los dos.

EL CONTENIDO

Como ya se mencionó, las personalidades de ambos se definieron por el contrapunto y el antagonismo. Justo ese juego de contrarios hace que ambos personajes se complementen, especie de juego de alter egos que forman una misma figura. Un todo. Este todo se construye poco a poco a través de las características eróticas de uno y tanáticas del otro (juro que en esto no tuvo nada que ver Hugo Argüelles).

Así pues, buscamos la manera de hacer el paralelismo, la unión y el juego de contrarios y complemento, evidentes por medio de la figura.

Otro dato: *Ping-Pong*. Se puede leer también de izquierda a derecha, haciendo caso omiso de las columnas y constatando el antagonismo, ejemplo:

SERGIO.

(...)

Piel blanca de serpiente. Cabello lacio y negro, grueso y suave, pesado.

(...)

Tiene la mirada penetrante y a veces de niño pervertido.

(...)

Pesado y ágil, a veces tiene los pies sobre la tierra y otras se descubre pisando rascacielos.

GABRIEL.

(...)

Piel morena que en más de una ocasión ha fincado sus conquistas. Cabello corto, de infante miliciano.

(...)

Mirada ingenua que deja escapar un niño preso en cuerpo de hombre.

(...)

Piernas acomplejadas, camina ruidosamente de manera casi marcial.

A partir de esta descripción de personajes, conservamos las líneas paralelas en la descripción de elementos. Con el mismo juego cada uno de los elementos utilitarios está relacionado a un personaje y cobra el carácter dependiendo de a quién pertenezca, por lo tanto los elementos de Sergio siguieron la columna derecha y los de Gabriel la izquierda, volviendo al triángulo, mezclando ambas columnas en donde algún elemento pertenecía a ambos y con ambos adquiriría exactamente el mismo carácter.

ALGUNAS PREGUNTAS

¿Son “claras” las pistas? ¿El “lector” sigue la misma línea de deducción o inducción que nosotros? ¿El director dice: “Ah, claro, columna derecha, columna izquierda = juego de contrarios, alter ego, blablabla...”? No lo sé, muy probablemente no. Muy probablemente sólo en algunos casos, pero de algo estoy cierta y es que las posibilidades de juego son mayores, el formato le está “diciendo algo”, tal vez no “exactamente” (que pretenciosa palabra, usada en este caso) lo que nosotros hemos intentado crear, pero su reinterpretación, seguramente por intuición, deducción o inteligencia, hará uso del formato para determinar ciertas características de la obra que reescribirá a partir de la nuestra. Y además, y esto es muy importante: la hoja... se mueve.

AP TESTIMONIO DEL ÁNGEL CAÍDO

(PÁGINA 24)

Dibújame una pausa, me pedí; como el principito diciéndole al aviador: “Dibújame un borrego”. Y luego, como el aviador, dibujé algo que parecía un sombrero, pero ahí, adentro de la boa, está el borrego ¿qué no?...

¿Cómo decir la pausa, sin escribirla? OJO: (pausa)

¿El espacio de arriba es pausa? , ¿O simplemente silencio? No es tan fácil, depende de la referencia, del elemento con el que podamos contrastarlo. El juego sobre la hoja, no depende únicamente de ocurrencias, sino de referencias y contactos ideados especialmente para darle al formato el carácter de “lenguaje”, sospecho.

El espacio de la hoja determina. Aquí las dos columnas no son utilizadas para crear paralelismos en el antagonismo, como se hace en el caso de las descripciones. Aquí dibujan el juego de ritmo entre las acciones de los dos personajes. Las pausas. Dibujan ese algo que se parece a un sombrero.

Claro, sospecho apenas, porque la tesina, ya lo dije, no me ha dejado casi nada que sea una “certeza completa”. Y benditas sean mis dudas... yo como la maga de Rayuela y al revés y viceversa:

- *Esta chica lo dejaría verde a Santo Tomás - dijo Oliveira.*

- *¿Porqué Santo Tomás? -dijo la Maga- ¿ese idiota que quería ver para creer?*

A lo que yo agregaría: “¿Ese idiota al que le bastaba ver para creer?”.

EL CONTENIDO

Monólogo-testimonio de Sergio, mientras Gabriel compra los boletos en la taquilla y dibuja los durmientes y rieles de la vía de tren pausadamente: Sus acciones están entrecortadas y son simultaneas al monólogo de Sergio. Durante todo lo anterior parecen estar en sitios diferentes, no se relacionan. Al final de la escena, los dos interactúan, de manera que Gabriel entra al territorio de Sergio (columna izquierda).

RETOMANDO

Así pues, que dibujé la boa, o sea el borrego, o sea la pausa. Los espacios en blanco que existen entre una y otra acción de Gabriel, al contrastarse con el monólogo de Sergio y sus acciones, insinúan que el ritmo entre uno y otro es diferente. Indican las pausas que existen entre una y otra acción de Gabriel. Mientras la columna de la izquierda se continúa a renglón seguido todo el monólogo, en la columna de la derecha hay una detención del movimiento, la acción de Sergio avanza en el paralelo.

Retórica fácil.

*Dibújame una pausa, me pedí,
y me salió un sombrero,
pero ahí adentro de la boa,
la pausa descansaba.*

*Otra vez el mapa,
las ganas de seguir jugando,
trazando el personal dibujo
para que otro descubra los tesoros que quiera descubrir,
los que se invente.*

AP. CUALQUIER ESCENA

LA FORMA

Basada siempre en el juego simple de las columnas; donde a veces una de ellas predomina, priorizando acciones, diálogos y sucesos al colocarlos en la columna de la izquierda.

Otras veces el juego de las columnas las iguala en espacio, le da el mismo nivel de importancia a una acción que otra o a dos diálogos dichos de manera simultánea:

GABRIEL: *(Extrae de su bolsillo una fotografía, habla con ella)* Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar pasar la oportunidad, no juego, no puedo jugar, no sé jugar: no entiendo. Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar. No es hermosa, porque es más que eso, no, es menos que eso: no es nada. Me duelen las manos, los labios, el olfato, el vientre, la mirada que quiere dejar de serlo. Vuelvo a intentarlo, vuelvo a no dejar pasar la oportunidad, no juego, no puedo jugar, no sé jugar: no entiendo.

SERGIO: *(comiendo pastel ruidosamente)* ¿Cómo puede uno lamentar la falta del otro y a la vez sentirse liberado de su presencia?. Es la lengua la que lo dice: Lamentar la presencia de alguien es también lamentar que esté y lamentar que ya no esté. Lamentar su ausencia es lamentar que no esté y lamentar el tiempo en que no estaba. Es cierto que es raro poder soñar con alguien en su presencia. Tocarle y soñar que se le toca, hablarle y soñar que se le habla, mirarle y soñar que se le mira. La pura presencia es insoportable.

(AP pp.26)

La columna de la derecha también a veces es el lugar de la voz secreta, de ciertas frases o poemas, salidos de la voz del autor. Pistas, señuelos, trampas, señales; que pueden ser tomadas en su literalidad o ignoradas. Que pueden ser incluidas al texto principal en voz de un personaje o sólo utilizadas como referencias y/o detonadores:

Retazo uno.

GABRIEL: Ahí está la bajada.

SERGIO: *(heroico)* Esto amerita que meta la sexta.

Ahora grita: ¡Aaaaaaaaaaaaaah!

GABRIEL: *(sintiendo como el miedo convierte al juego en realidad)*

¡Aaaaaaaaaaaaaah!,

Gabriel se detiene en seco. Paralizado de terror.

¡Gabriel a comer!

GABRIEL: ¡Putá madre!

Sergio encarrerado, a toda velocidad, se estrella contra el cuerpo de Gabriel.

(AP pp. 30)

Retazo dos.

GABRIEL: Ven, anda ven...

Sergio, indefenso, se decide a salir de su escondite. Gabriel lo espera en el centro de encuentro, amoroso, le tiende una mano, para facilitarle la llegada.

Se sientan uno frente a otro y entre ellos colocan una montaña de recuerdos: días pasados destinados al olvido, días futuros pendientes de todos los incendios, los restos de la mochila=hermano muerto, la revista, algunos gises; Gabriel saca, del bolsillo trasero de su pantalón, el boleto que le toca, Sergio entiende este lenguaje, busca entre sus ropas hasta encontrar el suyo; los colocan al mismo tiempo sobre la promesa de fogata. Encienden el fuego, miran calcinarse los días, los contratos de viaje que no usaron. La fogata crece.

SERGIO: Te dije que el día que te conociera te iba a decir Hola y adiós

XIX.

La despedida.

Gabriel se pone de pie mientras sonríe, lleva en su mirada el incendio forestal de un viajero apenas conquistado: el tiempo se acaba, es preciso no desperdiciarlo, culminar con abrazo ritual y un regalo inesperado

GABRIEL: Toma, te regalo esta playera, me la regaló una mujer a la que quise mucho...

Gabriel inicia su salida. Se detiene al borde del camino. Carga una enorme soledad inconfesable, un nuevo vacío, una gran duda.

GABRIEL: Oye, Sergio... ¿Los ángeles tienen sexo?

SERGIO: *(escapando del dolor, por la ventana de la burla)* Solo los domingos...
(pausa) Por cierto, ¿Sabes qué día es hoy?.

(Pausa incómoda)

Hoguera bautismal.

Encuentro de felices coincidencias,
Frágiles vasos que no se comunican.

Que se extienden entre humo hecho caricia.

Abrazos que incineran, camino inconquistable

Sonrisa de la tiza

Pista de carreras para aviones que

no vuelan

y sin embargo, muestran cielo.

Esta cañada absurda es la herida de dos pechos frágiles de paloma.

Un ángel posándose en los focos.

Manantial de voces marchando

sobre rieles.

Dóciles brazos que se rompen.

Caminos de luciérnagas que muestran la salida.

Ramilete de cenillos brotando de las manos.

Esta reunión es cenicero de recuerdos.

Dos caminantes escuchan sus tímidos latidos.

Se cuentan sus secretos

Rien

de felicidad como cantando.

Escuchan los pasos de sus ojos

Baillando en los rincones.

(AP pp. 43)

De repente las ganas de transmitir sólo ciertas sensaciones, comunicar íntimos secretos o apenas fugaces reflexiones que podrían formar parte del juego, el nacimiento de un susurro. Todo esto va en la columna de la derecha, el guiño de ojo sutil de autor a autores (director y actores). El poema intentando seducir. La frase, gancho derecho. Lateralmente se asoman a la estructura el texto y pueden ser elegidos u omitidos.

Nota: La columna derecha también como el lugar predominante del collage, pero eso es otra historia.

ESCENA II, ORGANILLEAR LA AUSENCIA

... El otro acaricia el aire con la mano izquierda y organillea la ausencia con la derecha...
(AP página 18)

¿Cómo se “organillea la ausencia”?

No tengo la más mínima idea...

Sé cómo lo hacía Gabriel, pero nada más.

Esa frase nace de un movimiento repetitivo de Gabriel: alzando la mano derecha, movía los dedos a manera de una bailarina de flamenco o como tocando las cuerdas de una guitarra. ¿Cómo describir eso? ¿Debíamos describirlo? ¿Ese mismo movimiento le crearía sentido a otro actor-personaje al momento de “representar” AP?. No lo sabíamos pero sospechábamos que no.

Sabíamos certeramente, en cambio, que Gabriel representaba la ausencia mediante ese movimiento de “acariciar el aire” ¿Resultado? El guiño de ojo para actor y director. Que cada cual “organillee su ausencia”, como prefiera. Como pueda. Como dios le dé a entender. Nos pareció que lo que debíamos describir y/o compartir era exactamente la ausencia y el acto de organillear, en lugar de la acción física.

Aún sigo creyendo que esa frase es mucho más contundente y lúdica que el hecho de describir un movimiento específico.

Todos los momentos en la obra que juegan con la metaforización, o con el lenguaje poético, parten de la misma base que esa frase. Al encontrarnos con un movimiento específico, o con una partitura corporal; que exigían una descripción contundente y detallada optamos siempre por hacer lo contrario.

Apostarle a la ambigüedad.

Creemos firmemente que hay que trabajar justo en esos intersticios donde la reinterpretación juega su papel, donde no podremos jamás asegurar (bendito sea quién sea) que lo que hemos escrito sea imaginado por el lector tal cual nosotros lo imaginamos.

Trabajábamos sobre la sensación, la imagen o el sentimiento. Una apuesta a la imaginación del lector, detonada a partir de la ambigüedad del lenguaje poético.

De hecho los *Remansos* son la extralimitación de esa premisa.

Los *Remansos*, cuando montamos *Ángeles Probables*, eran partituras corporales, coreografías. Ahora que se rescribía el texto pensando en que algún tercero lo llevara a escena,

parecía muy absurdo escribir casi un “dictado de movimientos”. Nos decidimos por una especie de relatos, instrucciones, confesiones... para contarles la historia de ese dolor en específico a cada uno de los personajes. Puertas abiertas para director y actor.

El uso de las metáforas o lenguaje poético surgió por impulso o intuición a lo largo de la escritura de la obra. No fue hasta la construcción de los remansos que definimos la interacción con ciertas características de otros géneros literarios. Ubicamos claramente el desplazamiento y constatamos las oportunidades que esto ofrecía; sobre todo, si se trataba de generar un texto que había salido de un tipo de proceso como el Teatro Personal.

Al encontramos con un movimiento específico, o con una partitura corporal, que exigían una descripción contundente y detallada optamos siempre por hacer lo contrario: Apostarle a la ambigüedad

OPORTUNIDADES

Si un dramaturgo concibe un espectáculo teatral que integre, por poner un ejemplo, teatro danza o multimedia. Si un dramaturgo desea escribir el "texto" de un espectáculo de la *Fura des Baus*, podría ser mortalmente aburrido caer en una especie de guión técnico, que especifique entradas, salidas, maquinaria, proyecciones en video, o coreografías.

Además se continuaría manteniendo la premisa de prácticamente dictar la obra e invitar poco a la imaginación de los creadores escénicos. En lo personal prefiero detonar una imagen que describirla. Descubrimos el lenguaje poético como idóneo para ello, detonador de imágenes y sensaciones que el director podrá proveer de movimiento y materialidad en el escenario.

En los *Remansos* nos encontramos también con las posibilidades del relato, o de las instrucciones jugadas. Los remansos no aspiran a nada más que a ser leídos, todos los secretos están ahí, y el director a partir de sus marcos referenciales decidirá si seguir las acciones que el relato proporciona, anularlo o incluso volverlo parte del diálogo de uno de los personajes. Al mismo tiempo, la estructura del relato da la oportunidad de incluir ciertas reflexiones o sensaciones que de otro modo no hubiera sido posible incluir en el texto a menos que constituyeran parte de una especie de "trabajo de mesa", proceso que le corresponde al director.

... Tus pies bailan, tu cuerpo baila,
tu mano izquierda escribe
torpemente el guión de una danza
incomprensible.
No hay música, dolor, cansancio,
nada. Solo una última tristeza
deshojada.
Bailas solitario en la estación,
Gabriel; llevas en tu mano tu sexo
desmembrado.

Remanso en cortes, cortadito pp. 42

LUZ

Ojo mágico: Ella ve lo que quiere y no
lo que no quiere.

Esperanza.

Madre de recuerdos terribles, caminos
y fronteras.

Alumbra, esconde y evidencia.

Guía y guardaespaldas.

Propiciatoria, deleznable,
demiurga cuando quiere,
sin artilugios.

descripción de iluminación, pp. 21

... convéncete, Sergio, no hay nada.
Sólo el duro respaldo de la silla.
Madera despreciada por todos los
viajeros. Mira el dolor de no ser *ella*.
Sumérgete en ese hueco armado de
silencios.

2° Remanso Pornográfico pp. 32.

ESCENA III, REMANSO EN CORTES, CORTADITO

Creo que ya lo dije, de repente nos encontramos con que algunas palabras no bastaban, claro, pero además estaban otras cosas, como la necesidad de evidenciar el proceso.

Los recortes de periódico, en un inicio, fueron utilizados con esa doble función. Sin embargo; a medida que encontrábamos un recorte o anuncio nos dimos cuenta de las ventajas de la parodia que se creaba a partir de colocar ciertos anuncios en partes específicas del texto y comenzamos a experimentar un poco.

Nos quedamos cortos, veo que los recortes se quedaron en eso: Recortes pegados en tal o cual lugar, pero sin adquirir del todo la técnica collage, que podría ser tan rica y basta, usada en una obra de teatro. Sin embargo los descubrimientos fueron interesantes:

Las imágenes de recorte rompen con el “realismo tradicional” y en este caso evidencian que la realidad está ahí, “afuera”. El recorte es de un periódico “real”, insertado justo en medio de la ficción. Desplazamiento que se evidencia ¿Rompimiento Brechtiano? Disemina la realidad sobre la ficción y en ocasiones evidencia el simulacro. Es una adición artificial más que una reproducción. Estos recortes significan ellos mismos y a la par son “otra cosa”, se resignifican a partir del *sistema* de la obra.

El montaje no reproduce lo real; sino que construye un objeto (...) o más bien monta un proceso a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.

(Ulmer, Gregory, 1998)

La relación de la forma con el contenido ya no es una relación de exterioridad, la forma se parece a las ropas que pueden vestir a cualquier contenido, es *proceso*, *génesis*, *resultado de un trabajo*.

(Ulmer, Gregory, 1998)

Al ser citas tomadas de Revistas y diarios *reales*, pero suscritas a los términos de ficción de la obra, se establece una relación paródica con la sociedad en que estamos inmersos. Denuncia una serie de significaciones y parámetros de esa sociedad.

TELÓN

CONCLUSIONES

(Elija la que quiera)

PRIMERA CONCLUSIÓN POSIBLE.

Estamos aún en una época de simplificaciones, el paradigma de la simplificación sigue permeando los saberes y entenderes de lo antropológico, lo social, lo artístico, lo cultural y lo educativo. Es absolutamente entendible si miramos la incertidumbre que puede provocar la complejidad, en tanto que se asume como un saber incompleto, enredado, inextricable y ambiguo. Sin embargo las interacciones sociales y humanas están basadas sobre la complejidad. Sólo la aceptación del pensamiento complejo podrá entonces generar una nueva manera de entendimiento y por lo tanto de relaciones.

Bajo el paradigma de la complejidad termina lo mutilante y es posible entonces generar un nuevo orden más humano, más completo, más rico. El teatro (y aún más la dramaturgia) en tanto actividad creativa que expresa lo humano, ha estado, a mi parecer, bajo la luz de lo simplificador, bajo esa limitada luz de un conocimiento completamente asible, determinado, parcelado y organizable en una especie de cajones del conocimiento hiperespecificado que ha anulado *la fuente de sus energías más bellas*. Sin embargo; el teatro puede ser un terreno fértil donde aflore una manera compleja de asumir la existencia humana y sus expresiones artísticas. Tiene todo para ello. Desde la integración de varias disciplinas creativas, como son escenografía, vestuario, iluminación, música, palabra, gesto, etc.; hasta la oportunidad de interactuar con el espectador en el momento mismo de la materialización del hecho escénico, el teatro puede compartir el acto creativo en el momento mismo de su realización.

Ninguna de las dos aseveraciones anteriores descubre el hilo negro (“al fin que ni quería”, dice la más ególatra de mis Zaráis); sin embargo, a mi parecer, incluso esas dos aseveraciones han sido tomadas de la manera más simplificadora posible: “Claro, el teatro incluye varias *artes*: la plástica, la música, la actuación, la poesía, etc.”. “Claro, el teatro es *hermoso* porque es único e irrepetible y establece contacto directo con el espectador”. Sin embargo, pocos se han dado a la tarea actualmente de averiguar en la práctica y la experimentación con sus propios procesos qué es esa tan mentada “interdiscipliniedad”, en qué momento se vuelve transdisciplina y de qué manera ocurre ese desplazamiento de una de las artes a otra; es decir: ¿Cuándo el acto musical se vuelve pictórico, o plástico? ¿Cuándo un número determinado de cuerpos moviéndose se vuelve lenguaje?...

La dramaturgia, como una parte si no imprescindible, sí importante, dentro del hecho teatral, no se ha escapado de cierta visión simplificadora, que la aleja, muchas de las veces del sin fin de posibilidades que podría experimentar, al abrir sus campos de tal manera que se crucen con otras disciplinas generando nuevos modos de expresión dramática.

Desdibujar los límites, dejar esa organización mutiladora y parcelada de sus elementos, fue la apuesta que se siguió al escribir "Ángeles Probables". Una obra que tal vez, antes de encontrar respuestas, ha generado nuevas preguntas. Sin embargo, el descubrimiento principal ha sido ese.

SEGUNDA CONCLUSIÓN POSIBLE.

En AP no alcanzamos a llevar al máximo el juego del desplazamiento de géneros, e incluso algunas veces caímos justo en eso de lo que huíamos: la descripción puntual de cada movimiento, a pesar de *literalizarla*.

En fin, es un terreno que vale la pena seguir explorando; pero, hablando de experiencia personal, generó un sin fin de reflexiones acerca del tipo de “lenguaje” propio de cada género y de las posibilidades, ya experimentadas en literatura, que ofrece la transdisciplinariedad.

De un brazo la sujetas
pidiéndole paciencia.
Soplas sobre la silla
ahuyentando un polvo
imperceptible, tu mano
derecha sacude los
últimos vestigios
acariciando el asiento y
el respaldo.

2º Remanso
pornográfico pp 28

ALGUNAS REFLEXIONES.

Algunos de los juegos descubiertos mediante el proceso de Ángeles Probables, podrían fortalecerse más ampliamente, sospecho (por intuición, otra vez) que existieron posibilidades sin explorar, y consciente estoy de que la aseveración anterior es un juicio a priori, no sabré de las posibilidades de expansión de mi propuesta hasta repetirla una y otra vez con las modificaciones que la experiencia me vaya proveyendo. “A bailar se aprende bailando”, dicen por ahí.

AP apenas es el apunte de una propuesta que deberá ensayarse en todas sus formas; sin embargo, los descubrimientos fueron tan amplios como los deseos de seguir jugando

Quizá el mayor descubrimiento se plantee desde la perspectiva de los *límites*, es decir “ese desorden que es su orden misterioso” del que habla Julio Cortázar al referirse a la Maga en *Rayuela*, descubrir finalmente que el desorden va de la mano de íntimos secretos que le dan un embalaje a la estructura. Correspondencias que guían el dibujo fractal. No el desorden por el desorden mismo, más bien la intrincada red de la araña que crece naturalmente haciendo sus complicados dibujos. La propuesta abierta, necesita de estructura, el perímetro transitable, generar ciertos códigos.

De algún modo al trabajar Ángeles Probables, la sospecha de lo anterior nos llevó ciertas veces a tener una excesiva necesidad de descripción, justo cuando la idea era apostarle a la apertura de la reinterpretación.

Y también, de alguna manera, a temer demasiado que al escribir un *texto ambiguo*, fuese incomprensible. Consecuentemente, hubo indicaciones de sobra en ciertas escenas.

Sin embargo; con la escritura de la tesina descubrí justo esas correspondencias que le dan el orden necesario a mi natural desorden, a mi necesidad, irrenunciable, de una *estructura fractal del pensamiento*. Salvándome de los temores que en AP todavía tenía, logré vencer los *hábitos de mi primera formación*, encontrando la coherencia de mi incoherencia.

¿Cómo se pinta un cuadro? Se vale todo (...) Ahora, cuando digo "todo se vale" no significa que pintar sea el reino de la arbitrariedad. Al contrario, todo cuadro genera un *orden* y con él cierta necesidad, no lógica sino estética. Puede decirse sin exageración que cada pincelada compromete y restringe las posibilidades. Dado un comienzo cualquiera, una mancha, unas líneas, lo demás tiene que ser consecuencia...

(Hiriart, Hugo, 1999)

¿Cómo descubre uno esas correspondencias? ¿Cómo determina los bordes necesarios? La intuición juega su papel; esto es decir: hay ciertas características de arbitrariedad en todo límite, la estructura misma lo dicta, hay que saber escucharla, luchar conscientemente para vencernos a nosotros mismos...

Sí, tal vez ese sea el descubrimiento principal: el embalaje lo propongo yo, lo descubro a través de equivocarme muchas veces, le sigo la pista y renuncio a los limitantes externos, descubro la diferencia entre recipiente y prisión. Empezar a dejar de confundir a uno con el otro, luchar *por* lo primero, luchar *contra* lo segundo.

Ahora bien, todos estos asuntos a los que me he referido -siempre que estoy en condiciones de escribir algo- dan vueltas en mi mente y todo lo que escribo lo hago en contra de esos antecedentes. Y no me resulta demasiado FÁCIL volver la vista hacia esos asuntos, porque se contradicen con los hábitos de mi primera formación en la escuela y en la sociedad, y precisamente porque mi asunto consiste en luchar, luchar, luchar contra esos hábitos cada vez que me sea posible, y eso tiene que ser hecho por mí conscientemente y con bastante continuidad, y ese esfuerzo a veces cae como un mandato o recordatorio sobre la página que escribo.

(Foreman, Richard, 1986)

TERCERA CONCLUSIÓN POSIBLE[∞]

TEATRO Y POSMODERNIDAD

Ya no estamos en la era de la voluntad,
Sino en la de la veleidad
Ya no estamos en la era de la anomia,
Sino en la de la anomalía.
Ya no estamos en la era del evento,
Sino en la de la eventualidad
Ya no estamos en la era de la virtud,
Sino en la de la virtualidad,
Ya no estamos en la era de la potencia,
Sino en la de la potencialidad
etc., etc.

(Baudrillard, Jean, 1997)

Él - Le pido que me cuente que me engaña, jugar con las figuras del engaño, que me cuente como son, conocerlas, sí, eso, conocerlas...

Ella - Lo que más le gusta de mí es que sabe que nadie jugará mejor el juego que propone, por eso me lo propone a mí (pausa). Me pide que le cuente que lo engaño. Me pide que le cuente como juego a que lo engaño (pausa). Juego al juego que él quiere que juegue cuando le cuento cómo lo engaño.

No miento (pausa). Porque cuando los engaño estoy jugando al juego que me pide que juegue -yo juego al juego que él quiere que juegue- (pausa). Hay una ingenuidad masculina. Él no sabe que el juego que propone, cuando pregunta cómo lo engaño, es un juego inventado por mí- para que él juegue al juego de creer que yo lo engaño y yo juegue al juego de engañarlo- (pausa). Son puntos de vista.

(Nóhpal, Carlos, Inédito)

[∞] ESTE ESCRITO PUEDE SER LEÍDO COMO CONCLUSIÓN O COMO ENSAYO DE
PRINCIPIOS RETOMADOS Y OBJETIVOS, SECCIÓN: BAUDRILLARD, PP 82.

EL TEATRO EN LA POST- MODERNIDAD

EL TEATRO DE "DESPUÉS"

En el mundo de la sobresignificación, donde un automóvil es, más allá de su forma, un medio de transporte, pero a la vez este medio de transporte tiene una relación directa con la potencia y la velocidad, y la velocidad a su vez implica poder, y el poder es un signo evidente de lo masculino y lo masculino es la fuerza de estar...

¿Qué puede ofrecernos un objeto?

El mismo lenguaje ha caído ya en este laberinto, significa y nos significa, pero mediatizado por una escala de valores sociales y culturales predominantes. Es decir, una cultura hegemónica que permea todos nuestros referentes.

Pensar en el postmodernismo y el teatro, cuando el teatro es un gran significante, signo, juego de apariencias, arte de la seducción, que Baudrillard llama simulación.

De Newton a Einstein: la verdad no es una, ni única, el principio de incertidumbre se nos queda clavado en medio de los ojos, el mundo ya no es predecible, la era tecnológica ha rebasado ¿irremediablemente? al hombre, mientras la Teoría del Caos, al rebasar el determinismo nos demuestra que los cálculos científicos son falibles.

¿Respuestas? Eclecticismo, quizá la más fuerte de todas.

Y en el fondo de todo esto el corazón del hombre, en lucha constante con la sensación de vacuidad de un inicio de milenio incierto y doloroso, el corazón del hombre en lucha contra el intenso sopor de la era que termina, a la par que el mismo hombre escapando de la consciencia de sí mismo.

Rodeado de un mundo sobresignificado, de la simulación como objeto mismo del deseo, "No hay que seducir a lo masculino, sino a sus signos", nos dice Baudrillard.

De signo a signo, de engaño a engaño, de la transformación de tiempo a una sucesión infinita de instantes.

Yo, signo para el otro, lo que el otro ve en mí, simulación completa, destrucción del objeto, y del sujeto, ambos vueltos signos.

"Decodificación", "Descontextualización", "Designificación", nos dicen muchos de los teóricos del postmodernismo, para después iniciar con los "re's".

Y así, la resignificación tiene que darse a través del signo mismo llevado a su origen primigenio, pero lo primigenio ha quedado muy atrás, ya no es posible sustraernos de los significantes que a diario nos han conformado el ser y el estar. El psicoanálisis freudiano ya no alcanza a descifrar los misterios del inconsciente humano: simplemente porque ya no hay misterio.

La información a granel manejada por los grandes medios de comunicación ha logrado hacer del psicoanálisis algo obsoleto ante el gran inconsciente electrónico que presuponen la televisión y los medios publicitarios.

La informática sólo marca la omnipotencia retrospectiva de nuestras tecnologías. Es decir, una posibilidad infinita de tratamiento de datos (pero precisamente sólo de datos), y en absoluto una nueva visión. Entramos con ella en una era de exhaustividad, que también es una era de agotamiento. De interactividad generalizada que anula la acción singular. De transferencia que anula el desafío, la pasión, la rivalidad, las ideas, los individuos, que siempre ha sido la fuente de las energías más bellas.

(Baudrillard, Jean, 1996)

La famosa frase "Mi deseo es el deseo del otro", se vuelve una danza macabra, cuando el "otro" ya no es la madre, ni el padre, ni tiene que ver con la infancia; cuando el "otro" es una gran maquinaria cultural sin rostro, un "sistema" político sin figura humana. Así, los deseos son inhumanos, creados por una "maquinaria" que regula las relaciones sociales y culturales.

Y en medio de toda esta maquinaria yo, Zaría Abreu Flores, mujer de veintiocho años, estudiante de teatro, mexicana, preguntándome por mis deseos, a dos niveles: el freudiano y el "global".

Y en medio de todo esto yo, Zaría, sin más datos, porque cada uno de ellos supone un significado que me marea: "ser mujer",

"ser mexicana",

"ser estudiante"

"ser"

Cuando se trata de decodificar, signo y objeto, empiezo por decodificarme a mi misma, y no termino, y no me resignifico, y no hallo la puerta en el laberinto, pero tampoco a Ariadna, ni al minotauro, ni a Teseo. Es que es eso, precisamente, lo que presupone la

sobrecarga de significantes de nuestra época, la desaparición de las referencias por su exceso. Las redes comunicantes, se han multiplicado a tal manera que el sentido verdadero de las cosas se encubre tras la exageración de los sentidos y las interrelaciones culturales y sociales de todo lo que nos rodea.

Y en medio de todo esto el teatro, mi gran pleito con él. El teatro, simulador por excelencia, juego de apariencias, desgaste de signos, símbolos entretejidos en el sentido de un discurso propio. ¿Cómo?, me pregunto ¿Cómo este gran terreno de apariencias ha de luchar contra ellas?

SI NO PUEDES CON TU ENEMIGO, ÚNETELE.

PASO UNO

¿Quién es el enemigo? ¿El teatro? ¿La era de la simulación? ¿Yo misma?.

Eligiendo la última y la primera opción, la batalla, podría decirse que está -si no ganada- al menos victoriosamente empezada, ya que, como dice Baudrillard: "no se puede teorizar sobre algo como la parte maldita sin ser uno mismo parte de esa maldición". Está bien, me uno a Zaría e irremediabilmente al teatro, y todo esto dentro de la gran era de la simulación.

PASO DOS

Hay que esperar más de un exceso de información o de un exceso de armamento que del control de la información o del control del armamento . Ahí donde brota el peligro, brota también la salvación.

(Baudrillard, Jean, 1996)

¿Podemos imaginarnos un teatro dentro del cual el tiempo no juegue un papel primordial? El concepto se nos revela de nuevos colores ante los cuestionamientos del debate postmodernista y la nueva era que nos envuelve.

El tiempo ya no es un continuo, ha dejado de existir, el tiempo se relativiza incluso en las acciones cotidianas, un teléfono o una aeronave, rompen la estructura natural de

"distancia-tiempo", la idea del yo dentro de un solo tiempo se complica cuando podemos vivir simultáneamente varios sucesos, ejemplo:

Yo a las seis de la tarde como un chocolate mientras hablo por teléfono con un amigo de Cuba y veo en la televisión, en las noticias, la transmisión en vivo del asalto a un cuartel francés. Son, al mismo tiempo las seis de la tarde, las ocho de la noche y las seis de la mañana, y al mismo tiempo, yo como un chocolate, mi amigo se amarra los zapatos y un cuartel es asaltado.

Este laberinto tiene necesariamente que influir en el ámbito teatral. Tiene que subir a escena a mostrarnos toda su esquizofrenia, a entregarnos un tiempo único armado de todos estos infinitos instantes, insoportables para un ser humano, que tiene que optar por la enajenación y la "naturalización" -falsa-, de esto.

Ahora bien, con esta multiplicidad de instantes coexiste una multiplicidad de signos, el objeto y el sujeto están sobrecargados de referentes, pierden su condición, pero el teatro es signo en sí mismo. Es apariencia llevada hasta el extremo de provocar sensaciones, como la apariencia publicitaria provoca necesidades.

No podemos escaparnos de los significados globales, es decir, de los deseos y referentes inyectados en los individuos por la era de la superinformación. Un automóvil a más lucha de descontextualizarlo, por diversos medios y usos ó descubrirle nuevos, tendrá siempre sus poderosísimos significantes rodeándolo.

Entonces, habría que magnificar los mismos significantes además de decodificarlos, llevarlos al extremo de invadir la escena, de obviarlos a través de sí mismos. La apariencia magnificada, para ser notada, un camino al revés, de lo primigenio a lo virtual, un juego macabro, al que vale la pena apostarle por el sueño de ganar:

"Te engaño cuando te digo que te engaño"

Engañar al espectador, al hacerle creer que lo engañamos, mostrarle la verdad en forma de mentira, mostrarle nuestra propia verdad, hacer del objeto una apariencia, y de la apariencia un objeto casi tangible, que se desdoble en significados con formas y colores perfectamente identificables por los marcos de referencia sociales.

Palabra, silencio, música, objeto, conceptos, sensaciones, formas y fondos; todos ellos, en esta era, sobresignificados, unificados. Hay que hacer de ellos la gran materia prima al servicio de una simulación que simula que simula, la decodificación y la descontextualización, pero sólo para desandar el camino recorrido, para volver a cargarse de sí mismos.

PASO TRES

"Del dicho al hecho hay mucho trecho"

Y aquí sigo yo, ahora sin nombre -por las dudas-:

- ¿Cómo te llamas?
- Zaría.
- ¿Y qué *significa*?

Y aquí sigo *yo*, cualquier cosa que ello quiera decir, pensando en mi soledad y mis miedos, en mi dolor de cuello y hombros; y aquí sigo yo, ésta que intenta ser "una *mujer de los noventas*: independiente, sensible, inteligente, etc., etc., etc.", ésta que busca el "amor", -así, en abstracto-, racionalizando donde es necesario sentir, sintiendo donde es necesario racionalizar, sin hallar aún ni a Teseo ni al laberinto, amando en secreto al minotauro; y pienso que así todos andamos en esta caótica bomba de tiempo a la que llamamos planeta Tierra, Apocalipsis de microbuses y Fobaproa. Todo esto no es más que el síntoma de una sobresignificación que nos deja en medio de la calle, sedados de tanta información.

¿Y el teatro? Es todo eso, y me quedo *estaqueada*: "Del dicho al hecho..."

Pienso, otra vez, en Baudrillard:

Para ser erótico, es necesario que el objeto se encuentre en estado de desenvoltura sexual, que en lugar de desear esté soñando, reclinado con negligencia o adormecido, o ausente de sí por distracción narcisista; que nos haya olvidado y se nos ofrezca de una forma extraña, con una suerte de animalidad indiferente, de suave locura e involuntaria desnudez. Sólo el cuerpo del deseo es verdaderamente digo de placer.

(1996)

Primero: El objeto, sea cual fuere, deberá encontrar su propia indiferencia narcisista. Es decir, engolosinarse con su significado, regodearse en él, "olvidando" al espectador, esperar a que se le descubra, repetir sus imágenes en todas las formas. Una silla se repetiría hasta cansarse, sin ser usada, esperando sin desear, ignorada por los que pasen. Su utilidad será no ser utilizada, desnudarse sin sentido. Lo mismo puede suceder con la música, un actor, la luz, etc. Renuncia a lo funcional, en estos tiempos en que la funcionalidad es un valor absoluto para aceptar o negar lo que nos rodea.

Segundo: La exacerbación de la apariencia, dotar a los objetos en escena de todos los significados que ya tienen, pero de manera magnificada. Repetir el objeto hasta que sea prescindible. Esto es, entre 50 sillas en un escenario difícilmente se notará la falta de una.

Tercero: "Te engaño cuando te digo que te engaño". El automóvil representa una serie de atributos, -significados-, hay que decir que no son ciertos, para al final develar que son terriblemente ciertos en cuanto la sociedad los acepta como tal y no hay escapatoria posible, pero, a la vez son falsos porque han sido creados artificialmente, juego de espejos donde el reflejo ha cobrado más importancia que el objeto real.

Si bien es el raciocinio del ser humano el que lo lleva a distinguir lo real de lo imaginario, ¿Hasta dónde el influjo de los sentidos, o el instinto mismo, nos lleva a dudar de la realidad? Mas claro aún, ¿Qué tan cierto es lo que nuestros sentidos perciben? ¿Realmente existe lo que "ven" nuestros ojos? Ahora bien, es cierto que el influjo de uno solo de los sentidos puede llevarnos a trastocar nuestros parámetros de realidad, y hacemos aceptar por cierto algo que no lo es; la intervención de uno o varios sentidos, por lo contrario nos hace dudar menos de lo que percibimos. Y esto que parece común "es absurdo", lógica retórica en su propia lógica.

(Nóhpal, Carlos, inédito)

El mayor absurdo de la vida es querer descubrir que cosa es "verdad", porque toda verdad es relativa. Habría que relativizar todos los sucesos en el escenario. La falsedad de la verdad, ello nos develará el "absurdo" de la existencia humana, tal como la manejaba Sartre, pero al mismo tiempo nos dará la libertad del sin sentido: Todo está permitido.

"Tal vez la vida sea eso, vivir absurdamente para acabar con el absurdo", nos dice Cortázar, y este sin sentido es la libertad misma. Se han perdido las nociones de bien y mal, entonces el terreno se muestra ancho en la apertura del espacio. Repito - todo está

permitido-, pero sedados como estamos no nos damos cuenta hasta que alguien más se permite algo con respecto a nosotros o los demás, pero casi siempre en sentido negativo: "Robarle" un ojo a un joven en un asalto de taxi, tirar desechos tóxicos en un río. Todo es uno, pero esta permisibilidad tiene otro lado de la moneda: los parámetros, mediante los cuales nos regimos son todos falsos. Es decir hay, oportunidad de renunciar a "La verdad" y encontrar nuevos significantes, que verdaderamente nos pertenezcan. Ya no "hay que ser" de tal o cual manera, podemos renunciar a la apariencia, porque el mundo es ya la apariencia misma, eso libera al ser humano de los soporíficos sociales.

Se puede inventar todo de nuevo, a partir de nuestros pequeños universos personales.

El teatro debe renunciar a la apariencia, pero es apariencia en sí, entonces, tiene que darle una vuelta a la tuerca y encontrar dentro de su apariencia la forma de ser nulificado para existir. El teatro ahora, debe estar en pleito constante consigo mismo, mostrarse como ejemplo de la sobresignificación, porque la lleva en las venas, como un drogadicto anunciando los peligros de la drogadicción, sin más explicación que él mismo.

Hablarle a la vacuidad del no tener "agarraderas", tocar el corazón del otro, seducir sus signos, para llegar a través de ese túnel oscuro a la luz del individuo. Romper el orden lógico de las cosas, extenderse como remanso, sin dejar de ser campo de batalla.

Dejar de hablarle a los sentidos del espectador, para internarse en sus sentimientos.

CUARTA CONCLUSIÓN POSIBLE

No hay conclusión posible

EPÍLOGO...

LLAMADO A DECLARAR

... la escritura física no es más que una parte de un ciclo más amplio que consiste en “estar en la vida” de una manera determinada...

(Foreman, Richard, 1986)

FUENTES

Araujo, Raquel, 1991, *Guión de Dirección de Estrategias Fatales* (por atención de la autora)

Araujo, Raquel, 1990, *Escrito realizado para el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, España.* (por atención de la autora)

Artaud, Antonin, 1987, *El teatro y su doble*, México, DF, Ed. Hermes, (tr. Alonso, Enrique y Abelenda, Francisco, 1964)

Baudrillard, Jean, 1997, *Cool Memories*, Barcelona, España, Ed. Anagrama, (tr. Joaquín Jordá, 1989)

Baudrillard, Jean, 1990, *De la Seducción*, México, DF, Ed. Red Editorial Iberoamericana, (tr. Elena Benorch)

Buenaventura, Enrique, 1998, *Notas sobre dramaturgia*, Buenos Aires, Argentina, Asociación Argentina de Autores.

Cárdenas, Luis, 1993, *Relatos de teatro para unicornios, lobos y otros bichos*. México, DF, Edición personal.

Carroll, Lewis, 1994, *Alicia en el país de las maravillas*, Barcelona, España, Ed. Plaza y Janes. (tr. Luis Maristany, 1986)

Cortázar, Julio, en <http://www.geocities.com/SoHo/Museum/4967/Cortázar.htm>

Cortázar, Julio, 1994, *Libro de Manuel*, México, DF, Ed Alfaguara.

Cortázar, Julio, 1996, *Rayuela*, Ed. crítica, Ortega, Julio y Yurkievich, Saúl, coord; Madrid; París; México; Buenos Aires; São Pablo; Río de Janeiro; AWCA XX, Fondo de Cultura Económica de México.

- Eco, Umberto, 1984, *Obra Abierta*, México, DF, Ed Origen/Planeta. (Colección Obras maestras del pensamiento)
- Foreman, Richard y otros, 1986, *Richard Foreman, La Penúltima vanguardia Americana*, "Cuadernos El Público", (s/n) 71 pág.
- Galván, Miguel Ángel, 1992, *Canciones para sobrevivir*, México, DF, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gavarre, Benjamín, Araujo, Raquel y otros, 15 de marzo de 1998, *Infinitamente Personal*, "Revista Mexicana de Cultura. Suplemento de El Nacional", pp 2-7.
- González H y Arce H, 1996, *Chaos, an attempt to give sense to reality*, "Ciencias", 43, pp 4-11.
- Hiriart, Hugo, 1999, *Los dientes eran el piano*, México, DF, Ed. Tusquets.
- Ita, Fernando de, 14 de julio de 1991, *Vuelta de Piel*, "La Jornada", pp 33.
- Ita, Fernando de, noviembre – enero, 1987-1988, *Richard Foreman, Un intento fallido de ocupar el lugar de Dios*, "Artes Escénicas", 4, pp 14.
- Joyce, James, 1994, *Ulises*, México, DF, Ed. Colofón S.A. (tr. J. Salas Subirat, 1984)
- Leñero, Estela, 1989, *De la máquina a la escena*, "Repertorio", 12, pp 17-18.
- Lizalde, Enrique, 1993, *Nueva Memoria del Tigre*, México, DF, Ed. Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas).
- Michaud, Yves, 1998, *Enseñar Arte. Análisis y reflexiones sobre las escuelas de arte*, mimeo, material en revisión en CENIDAP/CNA, (tr. Carla Herrera Prats) (corrección y revisión: Humberto Chávez Mayol) (por cortesía de Lic. Cristina Barragán).
- Morin, Edgar, 1990, *El pensamiento Complejo*, Barcelona, España, Ed. Gedisa SA (tr. Marcelo Pakman, 1990)

Moncada, Luis Mario, 1995, *Alicia detrás de la Pantalla, apuntes hacia un modelo dramatúrgico*, tesina presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, DF.

Nóhpal, Carlos, *Paisaje de Sombras*, poemario inédito (por atención del autor).

Nóhpal, Carlos, *Voces para armar*, inédito. (por atención del autor)

Pessoa, Fernando, 1998, *Poemas de Álvaro de Campos. I. Arco de Triunfo*, Madrid, España, Ed. Hiperión SL (tr. Adolfo Montejo Navas, 1998)

Schechner, Richard, Wirtschafte, Bud y otros, 1973, *Teatro de Guerrilla y Happening*, Barcelona, España, Ed. Anagrama (tr. Joaquín Jordá, 1973).

Schechner, Richard, 1994, *Ocaso y Caída de la Vanguardia*, "Máscara", 17-18, pp 5-14.

Umer, Gregory y otros, 1988, *La Posmodernidad*, México, DF, Ed. Kairos SA y Colofón SA (tr. Jordy Fibla, 1985),

Comienza hoy el encuentro Del Teatro y sus Rendijas, 12 de marzo de 1990, "La Jornada", pp 34.

Del texto dramático al hecho escénico I, 1993, "Repertorio", 28.

Del texto dramático al hecho escénico II, 1994, "Repertorio", 29.

Primer Encuentro Nacional de Dramaturgos, 1989, "Repertorio", 12.

ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Revista La Cabra</i> , 33-35, 1981, pp1	48
<i>Revista La Cabra</i> , 33-35, 1981, pp 2	49
Raquel Araujo en <i>Estrategias Fatales</i> , por Oscar Urrutia, 1991	50
Logo de La Rendija, proporcionado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, (cortesía de Raquel Araujo).	53
Imagen extraída del Guión dramático de <i>Estrategias Fatales</i> , 1991, proporcionado por el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.	59
Imagen nota periodística, <i>La Jornada</i> , <i>Comienza hoy el encuentro del Teatro y sus Rendijas</i> , 1990	60
Imagen nota periodística, <i>La Jornada</i> , <i>Vuelta de Piel</i> , 1991	63
Zaría Censurada, por Juan Pablo Miquirray, 2000	67
Retrato Carlos Nóhpal, por Ismene Mercado, 1999	71
Retrato Sergio Tamayo, por autor desconocido, 2000	73
Retrato Gabriel Figueroa, por autor desconocido, 2000	75
Retrato Benito Días, por Zaría Abreu, 1996	77
Fragmento del <i>Libro I. Arco del Triunfo</i> . Pessoa, Fernando, 1998, pp222 y 223	80
Imagen extraída de <i>Carpeta de Presentación de La Rendija</i> , 1991, por cortesía de Raquel Araujo.	100
Fragmento de <i>El Libro de Manuel</i> . Cortázar, Julio, 1994, pp 100	107

Aviso indispensable: Esta tesina tiene fecha de caducidad...