



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**EL PROCESO DE MONTAJE COMO ACTO
DRAMATÚRGICO EN LA PUESTA EN ESCENA DE
KARMA SAYA**

T E S I N A

Que para obtener el título de:
Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Ana Sofía Vázquez Escobar

Asesora:

Mtra. Guillermina Fuentes Ibarra



Facultad de
Filosofía y
Letras

Ciudad de México

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A la UNAM por cambiar mi vida al abrirme sus puertas, permitirme habitar por cinco años sus aulas, jardines, pasillos y dejar en ellos una parte de mí.

A la Facultad de Filosofía Letras y al Colegio de Literatura Dramática por ser el espacio en donde aprendí a aterrizar mis sueños, descubrí mi camino y aprendí a amar mi vocación: el teatro.

A mis maestros por sus enseñanzas. A los maestros que creyeron en mí y que vieron mi trabajo como una semilla con potencial de ser una obra de arte, gracias por hacer el camino más amoroso, por respetar mi pasión, por ayudarme a confiar en mí e impulsarme a crecer como artista. A los maestros que no me apoyaron, que me cuestionaron e incluso me criticaron, porque gracias a ellos descubrí mi fuerza, aprendí a defender mis ideales y pude encontrarme a mí misma como creadora al defender mi voz y mi visión.

A mi querida maestra Guillermina Fuentes por ser mi guía y luz en este proceso y mis maestros sinodales Daniela Esquivel, Andrés Castuera, Norma Lojero y Araceli Rebollo, por su tiempo e interés, por las aportaciones a este trabajo y por acompañarme en este cierre de ciclo.

A mi familia por su amor incondicional, a mi mamá, a mi hermana y principalmente a mi papá, a quien dedico este trabajo por ser el pilar principal en esta etapa de mi vida, no tengo palabras para agradecer todo lo que hacen por mí.

A mis amigos y compañeros de trabajo, por recorrer conmigo en este camino, por no dejarme caer y ser mi sostén en los momentos más difíciles.

A los actores y creativos de *Karma Saya*, por ser cómplices de mis locuras, por su compromiso y pasión, por dejar una parte de ustedes en la obra.

Finalmente, gracias a aquellos que me inspiraron a escribir esta obra, porque aunque ahora estemos lejos, la huella que dejaron en mi vida es imborrable y es ahora fuente inagotable de inspiración.

CAPÍTULO III. La puesta en escena.....	68
3.1 La poética teatral de Karma Saya: La fragmentación y el cuerpo....	68
3.2 El trabajo corporal.....	75
3.3 Propuesta de dirección.....	79
3.3.1 El rompimiento y la pausa.....	80
3.3.2 El trabajo actoral y la construcción de personajes.....	83
3.3.3 La construcción y el manejo del espacio.....	85
A manera de conclusiones.....	90
Fuentes de consulta.....	94
Anexo 1 Galería Fotográfica	
Anexo 2 <i>Karma Saya</i> (Texto dramático)	

Introducción

En el acto de narrar creamos identidad, en mi labor como dramaturga y directora me construyo, por lo tanto esta pieza es un testimonio de mi postura ante el teatro y ante la vida, dar cuenta de esto es precisamente el fin último de este trabajo.

Un texto nace como tiene que nacer, la naturaleza de *Karma Saya* tiene una serie de particularidades, ligadas directamente a lo emocional. Esta obra nació de la necesidad de trascender el dolor y lidiar con la duda respecto a la imposibilidad de relacionarse sanamente con el ser amado. La idea de hacerla una obra de teatro se remite a un origen más visceral que a una idea específica de puesta en escena, es decir, escribí *Karma Saya* a manera de un texto inacabado con posibilidades dramáticas y con la idea de un montaje que apuntara más hacia lo corporal y sensorial. Fue hasta que la obra entró en contacto con los actores, que se terminaron de tejer ciertos hilos que como autora fui completando, algunos de estos descubrimientos fueron añadidos al texto, pero la mayoría de ellos, pasaron únicamente al libreto de dirección y conformaron la dramaturgia que se llevó a escena.

Es importante mencionar que cada uno de los momentos de construcción de la pieza está sumamente ligado a las experiencias personales de los creadores involucrados. Partimos de nuestras propias historias, haciendo un ejercicio de memoria y de reconstrucción de nuestro pasado y nuestro presente. Queríamos hablar de nosotros mismos a partir la premisa de que si es personal y honesto, es universal, lo que implica también una postura ética y estética.

Este proceso de construcción, me pareció tan único e interesante, que decidí dejar el texto dramático en su condición de inacabada, para no limitar las posibilidades de representación que pudiera tener, en el caso de que otro director u otra compañía quisieran llevarla a escena. Decidí no incluir en el texto original ninguna de las acotaciones que en mi rol de directora registré durante el trabajo de exploración con los actores, para permitir que el texto siga vivo y que pueda

potenciar nuevos procesos creativos, de forma que quien decida montar *Karma Saya* pueda descubrir su riqueza dramática y crear su propia versión de montaje.

La única acotación se encuentra al inicio y precisamente habla de la naturaleza del texto como abierto a ser completado y reinterpretado por otros creadores e invita a la reescritura de la pieza en exploraciones y ensayos.

A partir de esta premisa es que se sustenta la hipótesis sobre la cual se articula esta tesina y constituye a su vez el asunto central de la misma: Describir y analizar en dónde y cómo ocurre el acto dramático en la puesta en escena de *Karma Saya*.

Los objetivos de este trabajo son dar cuenta del proceso de creación de la obra dramática *Karma Saya* y reflexionar en torno al trabajo realizado antes, durante y después del montaje.

El enfoque, además de ser descriptivo, se basa en el autoanálisis y la autorreflexión acerca de las particularidades de este camino, desde un punto de vista tanto personal como profesional. Desde esta postura analítica, me puedo ubicar en dos roles específicos en la construcción de *Karma Saya*, los cuales corresponden a su vez dos momentos clave del proceso creativo en torno al cual reflexiono en esta tesina. Estos dos roles son: como autora del texto dramático y posteriormente como directora de escena. ¿Dirigir desde la escritura o escribir durante el montaje? ¿En dónde se da el acto dramático? Son dos preguntas que se desprenden a partir del hecho de haber escrito esta pieza para ponerla en escena y dirigirla después, característica que condicionó este proceso creativo.

Cuando hablo de acto dramático me refiero al momento de darle a un texto un formato teatral que permita ponerlo sobre un escenario: la definición de personajes, distribución de diálogos, relaciones escénicas y acotaciones. Cualquier idea que sea llevada a escena tiene que pasar por este momento de construcción dramática que le da orden y sentido a las acciones.

En el caso de *Karma Saya*, el acto dramático se dio en un momento posterior a la escritura del texto, el texto fue el inicio del trabajo dramático que

se realizó durante el proceso de montaje de manera conjunta con los actores y creativos de la compañía.

Por lo tanto, el asunto central del trabajo recae en la dramaturgia, en torno al cual, se desprenden tres aspectos que dan forma a su vez los tres capítulos en que está dividido el presente trabajo:

El primer capítulo describe el proceso de escritura del texto dramático. Está organizado en cinco escaletas que representan cinco etapas, cada una resume los principales puntos de llegada y señala las aportaciones más importantes a la construcción del universo global de la pieza.

Esta primera fase, corresponde a ese momento en soledad, en donde la autora se encuentra con la idea primigenia de la obra, la confronta y la va plasmando en el papel. En este apartado se detalla cómo aparecieron los personajes, la anécdota, cómo cobró estructura el texto y cómo se conformó la poética particular de *Karma Saya*. También abarca el momento de reescritura del texto, señala los cambios y correcciones originadas una vez que éste fue confrontado con los actores y otros creativos durante los ensayos, lo cual constituyó un momento clave en el proceso dramatúrgico de *Karma Saya*.

En el segundo capítulo se hace un análisis dramático del texto basado en dos aspectos: la estructura dramatúrgica y el análisis temático.

La estructura dramatúrgica aborda los tópicos de: noción de personaje-actor, manejo de tiempo y espacio y los dos ámbitos en los que se mueve la obra, el plano de ficción que corresponde a la fábula y el plano de lo real que se refiere a la relación creada con el espectador en el momento de la representación en el recinto teatral.

El análisis temático constituye el eje del discurso y la esencia de la pieza, permea la anécdota y la constitución del texto en todos los aspectos. Este análisis deja ver la importancia de la carga temática y discursiva dentro de la estética general de *Karma Saya*, y a su vez tiene como objetivo dejar en claro las premisas

bajo las cuales está escrito el texto dramático, es decir, cómo ésta estructura particular condiciona la puesta en escena.

La descripción de este proceso dramaturgico sustenta que *Karma Saya* es un texto dramatizable, por su esencia teatral. Sin embargo, por las diferentes posibilidades de representación se puede decir que es un texto predramático, lo cual no le resta valor, pues la acción dramática está contenida en él mismo, lo cual también se puede ver en este capítulo.

Finalmente, el último apartado expone las principales resoluciones escénicas que se dieron durante los ensayos, el montaje y la puesta en escena; por lo que corresponde al momento de confrontación del texto con la escena y deja ver lo interesante de hacer de un texto literario una experiencia estética en escena.

Por un lado, explica la forma de creación del universo escénico y las reflexiones personales acerca de mi poética como directora y dramaturga, las cuales están basadas en el trabajo corporal y en la danza. Esta poética tomó forma a partir de dos ideas fundamentales: el hueco y la fragmentación, conceptos inspirados en Heiner Müller. Dichos aspectos del texto, dieron origen a las premisas de trabajo con las cuales se guiaron las exploraciones y con las que se construyó el trazo. Por otro lado, también aborda la resolución del problema de la actoralidad en los textos contemporáneos.

Los esquemas que aparecen en el cuerpo del trabajo fueron tomados de mi cuaderno de notas personales, mientras que en un inicio sirvieron para organizar el texto dramático, ahora sirven para explicar el desarrollo de esta tesina y son mis fuentes primarias y principales para el resultado obtenido.

Como parte esencial de la experiencia profesional de la que pretende dar cuenta este trabajo, es necesario señalar lo que significó esta puesta en escena para la compañía independiente que la produjo: hablar sobre nuestros intereses como jóvenes recién egresados de la carrera de teatro, reflexionar sobre la

búsqueda ética y estética, y sobre la realidad al enfrentarnos al mundo profesional en la Ciudad de México.

Karma Saya representa la culminación de una búsqueda por generar identidad a nivel teatral. En mi quehacer como creadora de la compañía *Teatro Gravitacional*, esta pieza constituye la exploración y el encuentro de una voz propia como dramaturga y directora, no sólo en cuanto a la forma, sino también en cuanto a contenidos. Este trabajo resume la conformación de un universo escénico, la investigación y la configuración de un lenguaje propio que concretó en escena lo que queríamos mostrar.

Tanto para la creación del texto dramático, como para la puesta en escena y la redacción de este trabajo, me remití a diversos autores: Brian Weiss, Julio Cortázar, Paulo Coelho, Milán Kundera, Pina Bausch, Alberto Villarreal, Gabrielle Roth, Jorge Dubatti, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Sanchis Sinisterra, Armando Partida, Pina Baush, principalmente.

Debo decir que el logro de llevar a escena estas inquietudes de una forma concreta y congruente, fue en gran medida producto de mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Por una parte, gracias a las enseñanzas en cuestiones técnicas y prácticas acerca del quehacer teatral, y por otra parte, gracias a los aprendizajes obtenidos a través de las prácticas escénicas, los cuales me hicieron preguntar sobre mi postura ética y estética dentro del teatro, me llevaron a descubrir una forma de creación acorde a dicha postura y por ende, a introducirme como creadora dentro de la comunidad teatral.

Nuestro interés como compañía se ha centrado en el interior del ser humano: sus motivaciones secretas, sus afectos, sus recuerdos, sus dolores. Con un aire melancólico, nuestra investigación ha sido la de plasmar a través de imágenes visuales y corporales esa realidad intangible, a la cual creemos que se puede acceder por medio del teatro, es decir, el teatro como una captura-reflejo-imagen en un tiempo y espacio determinado de una fracción de nuestro “estar en el mundo”.

Del amplio espectro de posibilidades que es la realidad, mi interés como creadora de *Karma Saya*, se centró en las cosas que no podemos asir o de alguna forma comprender o explicar. En el caso específico de *Karma Saya*, lo intangible corresponde a los lazos invisibles que nos conectan como seres humanos con el universo, al mundo interno del ser humano, la psicología de los individuos, su inconsciente, y cómo estos mundos internos se entrelazan con los mundos de los demás, el inconsciente colectivo, esa red de conocimientos, conceptos, símbolos, común en todos los seres humanos de todos los tiempos. Quise tomar al hombre en su contexto actual, conectar la tecnología con lo oculto, e imaginar cómo se manifiestan las fuerzas del cosmos en medio de un mundo mediatizado.

La tarea más importante a nivel escénico fue descubrir ¿cómo mostrar esta red de energías y fuerzas invisibles? ¿Cómo revelar lo que pertenece a lo oculto? ¿Cómo hacer surgir ante los ojos del espectador estos lazos invisibles entre las personas? ¿Cómo materializar la ausencia, lo que no se puede tocar?

Estos intereses han condicionado la configuración de los espectáculos de la compañía, los cuales apelan directamente a la subjetividad, y por tanto, nos dejan como creadores en un estado de vulnerabilidad al ser expuesto nuestro interior en el escenario; aunque sabemos que es inherente a la creación del artista el depositar SER en la obra, lo que Walter Benjamín llama “el aura”.

Como autora de la obra veo al teatro como un vehículo para encontrarme, para verme reflejada, y al mismo tiempo, un medio que logra ser un reflejo para los que lo miran, un espacio en donde ellos también se encuentren. Al hablar de vivencias que nos conectan como seres humanos, quise crear un puente entre mis necesidades personales y las necesidades del otro. Encontrar ese punto no es sencillo y correspondería a otra reflexión, sin embargo, es importante cuestionarnos el para qué y para quién de nuestro quehacer teatral; la respuesta a estas preguntas comprende desde donde estamos creando y hacia dónde vamos con lo que hacemos, dándole camino y curso a nuestra práctica.

CAPÍTULO I. CREACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO

1.1 La idea original: *Karma Saya*, el amor y las vidas pasadas

“Todas las culturas teatrales han reconocido, de una u otra forma, esta cualidad fantasmal, esta sensación de algo que retorna en el teatro, y así las relaciones entre teatro y memoria cultural son profundas y complejas. Así como uno podría decir que toda obra puede ser llamada Espectros (como la obra de Ibsen), con igual fundamento, uno podría argumentar que toda obra es una obra de la memoria.”
Marvin Carlson citada por Dubatti en Cartografía Teatral (:73)

El teatro se concibe desde la parte más profunda del creador. La iniciativa de escribir y/o montar una obra, se articula en el límite entre dos necesidades: la de expresar-decir algo, y la de contactar con otro en un acto de comunión-comunicación que se origina en el momento de la puesta en escena. Este punto de comunión entre el creador y el espectador es posible, ya que todos experimentamos situaciones inherentes a nuestra condición humana. Esta perspectiva individual-universal es el punto de partida desde donde la agrupación *Teatro Gravitacional* crea sus montajes. La compañía independiente, originaria de Torreón Coahuila, se interesa por las experiencias humanas, y las aborda desde la perspectiva psicológica y emotiva, al tratar temas como el amor, la muerte, la pérdida, la fe y los sueños. Así, crea dramaturgias originales que parten de experiencias personales, y se nutren de las ideas y referencias de otros artistas-autores.

Karma Saya, cuarta producción de la compañía, buscó crear un punto de encuentro con el otro, a partir de la necesidad de comprender el dolor causado por la imposibilidad de relacionarse sanamente con el ser amado. Acorde con la visión de la compañía, el ser humano es visto como un ser espiritual conectado con el todo.

En el proceso de escritura y montaje de *Karma Saya*, intenté trascender una serie de experiencias personales, entender un momento de vida y encontrar respuestas a preguntas que aquejan a las personas en sus relaciones de pareja: ¿Por qué dos personas que se aman se hacen daño? ¿En dónde radica la dificultad para separarnos de una persona que nos lastima? ¿Existe algo más allá del apego? ¿Es necesario atravesar por ciertas situaciones para aprender lecciones?

De estos cuestionamientos se desprendieron los temas centrales de la obra: La reencarnación y el karma, aplicado a las relaciones de pareja, que a su vez dieron pie a más interrogantes: ¿De dónde venimos? ¿Es la primera vez que estamos en este mundo? ¿Es la primera vez que intentamos estar juntos? ¿Tenemos lecciones pendientes de vidas anteriores?. Sin embargo, durante el proceso de escritura, y posteriormente en el montaje, surgieron las preguntas más importantes.

*“Situaciones que viví sin comprenderlas,
¿Por qué las cosas ocurrieron así?
Tengo la sensación de conocer a esa persona de mucho tiempo
atrás, como si los problemas que tenemos ahora fueran más viejos,
con una historia antigua y oculta, incomprensible.
¿Venimos de algún otro lado?
¿Tendremos karma acumulado?
¿Por qué no podemos estar juntos?
No quiero encontrar respuestas, pero sí esperanza.”*

(Vázquez Escobar, A.S., 2010. Cuaderno de notas personales)

La **primera exploración escénica del tema**, fue en el 2011, en la clase de Fundamentos de Dirección 2, con la maestra Daniela Esquivel, en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). El ejercicio consistió en una partitura corporal basada en dos poemas de Howard Phillips acompañada de la pieza *The Photographer* de Philip Glass en donde plasmé visualmente las relaciones entre distintas almas en el transcurso de varios siglos, pasando por diferentes tiempos y

espacios hasta llegar a la época actual. La principal aportación del ejercicio consistió en utilizar el gesto dancístico* y el teatro del cuerpo*, para construir imágenes poéticas.

El **teatro del cuerpo** se caracteriza por ser una exploración de nuevas teatralidades a partir de la fusión del teatro y la danza. “Teatro del cuerpo” es una denominación que la compañía Teatro Línea de Sombra, fundada por Jorge Vargas, encontró para denominar lo que en otros lugares se conoce como “teatro físico”.

“El **teatro físico** es todo aquel teatro cuyo principal medio de creación y expresión es el cuerpo, en lugar de la mente. Lo anterior no significa que el teatro físico rechace los procesos intelectuales ni los guiones, sino que estos elementos son recogidos para ser expresados predominantemente a través del cuerpo. Sus intérpretes pueden ser tanto actores como bailarines.

Al ser una forma de teatro menos literal, potencia la imaginación y capacidad de sugestión del espectador. El teatro físico suele considerarse un teatro experimental, opuesto al naturalismo y el realismo, que busca generar experiencias más visuales, sensoriales y viscerales en el espectador. El teatro físico no corresponde a un único estilo que pueda caracterizarse, sino a una diversidad de trabajos, que comúnmente comparten ciertos puntos en común: El énfasis en el actor como creador, en lugar del actor como intérprete. El proceso de creación es un trabajo colaborativo. El proceso de práctica es somático. La relación escenario-espectador es abierta. La vivencia del medio teatral es primordial.” (https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_f%C3%ADsico)

Me interesa retomar el concepto de teatro del cuerpo expuesto por Teatro Línea de Sombra, pues coincido con la búsqueda de un lenguaje que parta del cuerpo como territorio de creación, y del mismo modo, coincido con dar prioridad al cuerpo del actor como principal instrumento expresivo. Entiendo como **gesto dancístico** una forma corporal en movimiento construida para representar algo: un sentimiento, una idea, una palabra. Esta construcción va de la mano con una búsqueda estética congruente al lenguaje de la puesta en escena. El gesto

dancístico es un gesto expresivo y dramático, que parte desde la cotidianidad, y se transforma en una acción extra-cotidiana, dicho de otra manera: en una imagen poética cargada de significado. Los poemas de Howard Phillips que sirvieron como motivo e inspiración, fueron: *Expectación* y *Continuidad*:

Expectación

*No sabría decir por qué algunas cosas me producen
Una sensación de maravillas inexploradas por venir,
O de grieta en el muro del horizonte
Que se abre a mundos donde solo los dioses pueden vivir.
Es una expectación vaga, sin aliento,
Como de grandes pompas antiguas que recuerdo a medias,
O de aventuras salvajes, incorpóreas,
Plenas de éxtasis y libres como un ensueño.
La encuentro en puestas de sol y en extrañas agujas urbanas,
En viejos pueblos y bosques y cañadas brumosas,
En los vientos del Sur, en el mar, en collados y ciudades iluminadas,
En viejos jardines, en canciones entreoídas y en los fuegos de la luna.
Pero aunque sólo por su encanto vale la pena vivir la vida
Nadie alcanza ni adivina el don que insinúa.*

Continuidad

*Hay en algunas cosas antiguas una huella
De una esencia vaga... más que un peso o una forma,
Un éter sutil, indeterminado,
Pero ligado a todas las leyes del tiempo y el espacio.
Un signo tenue y velado de continuidades
Que los ojos exteriores no llegan a descubrir;
De dimensiones encerradas que albergan los años idos,
Y fuera del alcance, salvo para llaves ocultas.
Me conmueve sobre todo cuando los rayos oblicuos del sol poniente
Iluminan viejas granjas en la ladera de una colina,
Y pintan de vida las formas que permanecen inmóviles
Desde hace siglos, menos quiméricas que todo esto que conocemos.
Bajo esa luz extraña siento que no estoy lejos
De la masa inmutable cuyos lados son las edades.*

(Phillips, Howard <http://amediavoz.com/lovecraft.htm>)

En el 2013, en la clase de Dramaturgia II, bajo la asesoría del maestro Héctor Berthier, trabajé la versión de una pieza que denominé también *Karma Saya*, con la misma temática, pero con una estructura diferente.

«Karma Saya» es el nombre con el que se denomina al karma sexual, por medio del cual las parejas quedan unidas en el libro del karma, a través de un lazo energético que las une y trasciende a las siguientes vidas. Este concepto resume los dos temas que me interesaba abordar: las relaciones de pareja y las vidas pasadas.

La obra planteaba el entrelazamiento de 5 personajes, quienes se encuentran a través de diferentes vidas, viviendo experiencias que son causa o consecuencia de karmas de vidas pasadas. El texto quedó inconcluso, pues la trama resultó complicada, sin embargo, este primer intento sentó las bases para la etapa posterior del texto que ahora muestro y analizo.

A continuación, presento las premisas que descubrí para el desarrollo de *Karma Saya*:

- La idea de que existe una red de almas unidas por un lazo kármico. Entre ellas se encuentran las almas gemelas que pueden estar separadas geográficamente, y están marcadas por un punto luminoso en el hombro izquierdo.
- Conceptos correspondientes a la astrología, a la religión budista, el concepto de ritual y la presencia de diferentes elementos de la naturaleza, como agua, fuego, aire, tierra, los cuales representarán un simbolismo particular en las historias.
- El plano cósmico, visión macro, las cosas vistas desde arriba.
- La relación con el espectador desde la esfera de lo individual-universal.
- La situación de la despedida del ser amado, así como del momento del encuentro. Las relaciones de pareja en un contexto de relaciones tormentosas, la presencia de infidelidad, sexo, amor y desamor. El

sexo y la muerte como fuerzas que nos unen-destruyen. Los lazos y fracturas en las relaciones

- La idea del karma entendido como consecuencia de nuestros actos y decisiones.
- En cuanto a los referentes escénicos y dramáticos: la mezcla de diferentes lenguajes que conforman distintos tipos de escenas: narraciones, información y momentos poéticos y líricos. La presencia de flashbacks-regresiones de vidas anteriores. El mar como escenario protagonista de la historia de la pareja.

1.2 Etapas de creación del texto dramático

El texto se construyó en el transcurso de un año. Con el objetivo de dar cuenta de la evolución del texto, las diferentes versiones se sintetizan en cinco escaletas que a su vez corresponden a cinco etapas del proceso de creación de la obra. Cada escaleta muestra las modificaciones por las que pasó el texto como resultado de la reflexión personal y las aportaciones surgidas a partir del contacto con los actores y la exploración del texto.

<u>Primer momento</u>	<u>Segundo momento</u>	<u>Tercer momento</u>	<u>Cuarto momento</u>	<u>Quinto momento</u>
Junio 2014	Julio 2014	Distrito Federal	Distrito Federal	Distrito Federal
Viaje a Europa	Torreón	Agosto-Diciembre 2014	Enero-Abril 2015	Mayo-Agosto 2015



Primer momento:

El esbozo y apuntes de Karma Saya

Lugar: Viaje a Europa / Junio 2014

El primer momento de creación del texto corresponde a las notas escritas en un cuaderno de viaje. “Siempre acabamos llegando a donde nos esperan”, es la frase escrita al reverso del libro *El viaje del elefante* de José Saramago, y también es la frase con la que inicia *Karma Saya*. Esta primera línea se escribió el 20 de junio de 2014, durante el despegue de un avión que se dirigía al otro lado del mundo.

Este primer borrador no tiene ni personajes definidos, ni anécdota; se articula en torno al tema de la despedida, y es más bien un ejercicio de catarsis que buscaba trascender una situación de vida.

El lenguaje con el que está escrito el texto, va de lo cotidiano a lo poético, y se constituye de frases y diálogos cortos, los cuales hacen cuestionamientos respecto al amor y al desamor. En este primer esbozo, se alcanzan a ver diferentes voces con personalidad y carácter particulares, escenas incompletas, apuntes de imágenes, notas de resoluciones escénicas, acotaciones que sugieren partituras de movimiento y referencias de textos de otros autores.

Las 3 referencias más importantes que sirvieron como fuente de inspiración son: *Vidas que se repiten*, de Dulce Regina, la película *Caótica Ana* de Julio Medem y el libro *Brida* de Paulo Coelho. Las 3 historias hablan acerca de las almas gemelas y la reencarnación. Aquí se generó la conexión con la obra *Karma Saya* escrita en la clase del maestro Berthier.

Por una parte, el principal hallazgo de esta etapa fue la mirada particular con que se abordaría el tema de la pareja, una visión cósmica que cuestiona lo incomprensible del universo, visto desde los zapatos del hombre en su condición de mortal. Y por otra parte, el enfoque del “karma”, abordado como una fuerza que regresa a nosotros de una forma diferente a la que se fue.

Otra revelación importante de este primer momento es el tipo de narrativa y la presencia de dos planos: el plano de la ficción y el plano de la representación. En este segundo plano (el plano de la representación), los actores tendrán que dirigirse directamente al público y contar la historia. Del mismo modo, darán explicaciones y detalles que guiarán al espectador para poder hilar la anécdota y formar una visión que dimensione las acciones de los hombres y su repercusión en el devenir del universo.

Segundo momento:

Primer borrador de *Karma Saya*

Lugar: Torreón Coahuila. Julio 2014

El segundo momento de creación del texto, corresponde al planteamiento de una estructura dramática dividida en escenas. De aquí se deriva la primera escaleta.

Los dos descubrimientos más importantes fueron la **anécdota**, la cual funge como hilo conductor, y la aparición del personaje de Agnes. Esta segunda revelación se dio a partir de que busqué ejemplificar mi punto de vista del karma a través de una situación ficcional. Es decir, a través de Agnes se escucha mi voz.

La anécdota se resume así: D le rompe el corazón a A. Las acciones que cada uno lleva a cabo a partir de la ruptura, los llevan por caminos distintos. Agnes gana un viaje al otro lado del mundo en donde conoce a su alma gemela, mientras que D atropella a su hijo accidentalmente una mañana. La fábula sirve como premisa base, para desplegar los temas centrales. Los textos se articulan a manera de voces alternadas: no hay repartición de diálogos, ni dramatis personae.

La siguiente escaleta corresponde a este primer borrador. Del lado derecho, se apunta la función de la escena dentro la totalidad de la obra y las principales aportaciones en cuanto a tema, anécdota y estructura.

PRIMERA ESCALETA

(Sin nombre)	<p>Presentación del personaje principal: A, mujer de carácter solitario.</p> <p>Las voces se dirigen al público y cuentan el final de la historia: A realizará un viaje al otro lado del mundo, en donde se encontrará con su alma gemela.</p>
ALMAS GEMELAS	<p>Escena de carácter teórico, aborda los siguientes temas:</p> <ul style="list-style-type: none"> -La división de las almas en un tiempo remoto y la atracción de éstas en la vida presente. - El tema de la casualidad. <p>Aportaciones a la anécdota:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Aparece la ciudad de Luxemburgo, lugar en donde se encuentra el alma gemela de A. -Descripción de rasgos de A y de pasajes de su vida diaria. <p>No tiene acotaciones diferenciadas de los diálogos, pero se hacen sugerencias de acciones físicas extra-cotidianas, lo que sugiere una representación no convencional.</p>
SUEÑO 1	<p>Ocurre en el plano onírico.</p> <p>Aparece el mar como escenario.</p> <p>Destaca la presencia de un hombre que torna la atmósfera nostálgica y triste.</p> <p>El texto se conforma de frases y preguntas de despedida.</p>
EL DETALLE QUE DESATA LA COINCIDENCIA	<p>Se plantea la anécdota principal.</p> <p>A manera de narración, se describen los hechos entrelazados a partir de que A compra un yogurt con la</p>

	<p>etiqueta ganadora de un viaje al otro lado del mundo.</p> <p>Lo importante de esta escena es mostrar cómo los detalles, aparentemente insignificantes, conducen a A, hacia un destino inesperado y poco probable.</p> <p>Resalta el concepto de <i>coincidencia</i>.</p> <p>Las voces cuestionan al público sobre sus vidas pasadas.</p>
EL KARMA	<p>Continúa la anécdota:</p> <p>A recibe una llamada telefónica en donde se le informa que ha ganado un viaje.</p> <p>Se relaciona el premio con la idea del <i>karma</i>.</p> <p>Se propone abrir un espacio para improvisación de experiencias de los actores en donde éstos cuenten experiencias personales. Estas experiencias ejemplificarán la visión del karma como el resultado de una acción realizada anteriormente, cuyas <i>consecuencias</i> vuelven en una forma inesperada y <i>transformada</i>.</p> <p>Se relaciona el karma con la <i>3° Ley de Newton</i>, que enuncia que las fuerzas siempre ocurren en pares: siempre que un objeto ejerce una fuerza sobre un segundo objeto, el segundo objeto ejerce una fuerza de igual magnitud y dirección opuesta sobre el primero. Se dice comúnmente que: “a cada acción siempre corresponde una reacción igual y opuesta”.</p>
(Sin nombre)	<p>Completa la descripción del carácter de A.</p> <p>Fragmentos de conversaciones de A con un hombre, intercalados con personajes externos que observan, comentan y comparan dicha relación con su propia experiencia.</p>

SU NOMBRE	Fragmentos de conversaciones entre hombre y mujer, que hablan sobre una relación fallida. El tema central es el reclamo sobre la ausencia del otro.
LOS AMANTES DE A O KARMA SAYA	Descripción sobre la vida amorosa de A . Se alternan preguntas de los narradores y comentarios de su situación amorosa en particular. El tema principal es ¿dónde está el amor de mi vida?
MOVIMIENTO BROWNIANO	Propone una acción escénica: dibujar en un pizarrón las líneas que ejemplifican el movimiento browniano (idea de la física citada por Julio Cortázar en el libro <i>Rayuela</i> , se incluye ese pasaje y se sugiere realizar una partitura de movimiento con este texto). Compara esta idea con los encuentros y desencuentros de las parejas.
LA ELECCIÓN	Continúa la anécdota del viaje: A tiene que elegir a una persona con quien realizará el viaje. Se muestra lo que pasa por su mente al tomar la decisión.
DECLARACIÓN DE AMOR	Confesiones entre A y el hombre a quien se ha hecho referencia en toda la obra: D .
ISLA	Escena planteada como frases de desamor aisladas, parecen ser de A y su amante.

SEGUNDA ESCALETA

En esta versión *Karma Saya* encuentra su propio lenguaje y universo. La transición entre la primera y la segunda escaleta aportó lo siguiente:

- El viaje como anécdota principal, cruzar el mar como metáfora.
- **A** toma el nombre de Agnes

- La anécdota es contada por los actores en forma de narración-descripción, Y al mismo tiempo se preguntan sobre sí mismos, sobre su misión en la vida y su idea del amor.
- Hablar de “Lo oculto / lo que no se ve”, como aportación al discurso de la obra. El planteamiento de acciones simultáneas que los actores-narradores explican al espectador, sirven para mostrar la forma en que cada acción repercute en el destino de los demás y en cómo modifica su entorno. *Las acciones de uno afectan al todo.*
- Sugerencia de incluir partituras de movimiento en momentos específicos.
- El lenguaje de los actores-narradores tiene un carácter cotidiano, cercano y juvenil.
- Sugerencia de un espacio específico, un tipo de actoralidad y una forma de abordar el texto.

Para la siguiente escaleta, se planteó la obra en primera y segunda parte, con división de escenas numeradas y con título.

El 29 de julio de 2014 realicé una lectura en voz alta en el café *La Ballena Feliz*, en Torreón Coahuila, con la finalidad de probar el funcionamiento del texto en cuanto a ritmo, comprensión, emotividad y progresión.

ACOTACIÓN	<p>Define la naturaleza del texto como abierto e inacabado, sujeto a cambios durante el proceso de montaje, y dispuesto a ser modificado por la experiencia de los actores, es decir, deja la puerta abierta a nuevas posibilidades.</p> <p>Plantea un espacio-escenario cuadrado con la posibilidad de transformarse.</p> <p>Se sugiere la inclusión de objetos simbólicos, y el uso del</p>
-----------	---

	cuerpo del actor como punto de partida para la creación de metáforas.
PRÓLOGO	<p>Fragmento del libro “Lazos de amor” de Brian Weiss.</p> <p>Habla sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Las vidas pasadas. -Las almas gemelas a través de los tiempos, su búsqueda y reconocimiento. -Descripción de la experiencia de este encuentro. -El destino.
VIAJAR	<p>Corresponde a la escena 1. de la primera escaleta.</p> <p>Completa la descripción de A, quien adquiere el nombre de Agnes.</p>
AGNES	<p>Funciona como presentación del personaje.</p> <p>Ocurre en tres espacios: la casa de Agnes, la calle y el Oxxo.</p> <p>Aparecen los textos en dos columnas que sugieren dos espacios distintos (dos planos de realidad), y aparecen también diálogos entrelazados.</p> <p>La columna del lado derecho corresponde al pensamiento de Agnes, la del lado izquierdo, a la voz de uno o varios narradores que observan, describen, y comentan las acciones de Agnes. Esta propuesta de interacción se mantiene en la mayoría de las escenas escritas de esta forma que cuentan la anécdota principal.</p>
TU ESPALDA	<p>Corresponde al SUEÑO 1 de la primera escaleta.</p> <p>Agnes va caminando por la orilla del mar, comienzan a aparecer siluetas sin rostro que exclaman frases, y éstas la llevan hacia adentro del mar, hasta que comienza a ahogarse. Entonces, una de las siluetas cobra forma, sus</p>

	<p>rasgos aparecen ante sus ojos. Se trata de un hombre que la salva y la lleva hasta la orilla, sin embargo, cuando ella quiere tocarlo el rostro del hombre desaparece y se pierde entre las demás siluetas.</p>
<p>ALMAS GEMELAS</p>	<p>Habla de los siguientes temas:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Teoría de la reencarnación de Brian Weiss. -Las coincidencias. -Las líneas que dibujan los amantes en distintos lugares del mundo para encontrarse. Relación con fragmento del libro <i>Rayuela</i> de Cortázar. -Se citan referencias de otros autores. -La “matrix” de las almas gemelas.
<p>COINCIDIR</p>	<p>Escrita en dos columnas: Tren de pensamiento de Agnes / Narración de la anécdota.</p> <p>Se agregan más personajes a la historia: El amante D, su esposa y su hijo.</p> <p>La parte más importante de esta escena es el encuentro en el oxxo de la esposa y el hijo de D, con Agnes. En este momento Agnes elige el yogurt que lleva la etiqueta con la que ganará el viaje.</p> <p>Al final de la escena, Agnes sale corriendo y se cruza en la calle con una camioneta que viene a toda velocidad. Para esquivar a Agnes, la camioneta da un volantazo hacia la derecha, encontrándose con su hijo y su esposa.</p> <p>(En este momento el hombre del carro mata accidentalmente a su hijo, a quien Agnes se encontró anteriormente en el oxxo. Esta parte de la anécdota no se explica de manera explícita, sino que se menciona en algunas frases y se revela</p>

	<p>hacia el final).</p> <p>Aparece el símbolo del pájaro muerto.</p>
VOLAR	<p>Ocurre en un avión mientras Agnes atraviesa el océano.</p> <p>Escrita en dos columnas:</p> <p>La voz de Agnes quien intenta escribir una carta de despedida (lado derecho de la página).</p> <p>Voces desarticuladas que hablan sobre soledad, muerte y desamor (lado izquierdo de la página).</p>
REVOLTURA	<p>Mezcla de los lenguajes de las escenas anteriores.</p> <p>Escrita a dos columnas con frases alternadas.</p> <p>La columna de la derecha corresponde a pensamientos de Agnes durante una noche de insomnio (recuerdos de conversaciones con el amante D).</p> <p>La columna de la izquierda continúa narrando la anécdota central de Agnes (el momento en que llena la etiqueta del envase de yogurt y se decide a enviarlo). Se incluyen comentarios y preguntas de los narradores. Se equipara el concepto de la física <i>ecuación de Dirac</i>, con las relaciones interpersonales.</p>
ALGUNA VEZ FUIMOS	<p>Ocurre en el universo onírico.</p> <p>Acontece en una selva. Un hombre y una mujer se besan, poco a poco se convierten en bestias hasta que se matan el uno al otro.</p>
SINCRODESTINO	<p>Continúa la anécdota:</p> <p>Agnes recibe la llamada donde se le informa que ha ganado un viaje a Luxemburgo.</p> <p>Flash back con su padre muerto. Incluye fragmento del texto “La Inmortalidad” en donde se muestra la importancia de la</p>

	<p>idea de Dios, el destino y el libre albedrío.</p> <p>Escrito en dos columnas: narradores y voz de Agnes.</p>
KARMA	<p>Corresponde a la escena de la primera escaleta que lleva el mismo nombre.</p> <p>Se plantean ejemplos y se aclara el accidente que ocurrió en la escena de “COINCIDIR” en donde el amante D atropella a su hijo accidentalmente por distraerse mirando a Agnes al salir del Oxxo.</p> <p>Esta escena aborda la relación entre lo cósmico y lo cotidiano.</p>
MAR	<p>Fragmentos de conversaciones y frases que corresponden a cosas que no se dijeron entre Agnes y el amante D.</p>
AVE DE PASO	<p>Escena incompleta. Sólo se enuncia que hay un campo de girasoles, una mujer y cientos de pájaros que atraviesan el cielo.</p>
ELECCIÓN	<p>Corresponde a la escena 10 de la primera escaleta.</p> <p>Se incluyen las fantasías de Agnes sobre estar en situaciones extremas con D.</p>
DESPEDIDA	<p>Escrita a dos columnas. Conciérne a la escena 11.</p> <p>Declaración de amor de la primera escaleta.</p> <p>La columna de la derecha atañe a la carta de ella, y la de la izquierda a la de él.</p> <p>La parte de ella está incompleta.</p> <p>Al final se incluye un fragmento del libro <i>Brida</i> de Paulo Coelho.</p>
LOS CAMINOS DE LA VIDA	<p>Se narra el final del viaje de Agnes en Luxemburgo, en donde conoce a su alma gemela.</p>

La lectura realizada con los actores, marcó pautas importantes del camino a seguir en el texto y en la puesta en escena.

Se detectaron diversas necesidades, entre ellas: diferenciar los textos que van dirigidos al público, vigilar el ritmo de los diálogos entrelazados, diferenciar los distintos planos de realidad, y dar dinamismo y movimiento al texto en algunas partes. Surgieron las preguntas: ¿Cómo representar escénicamente las voces de los autores y sus citas? ¿Cómo agregar dinamismo desde el texto? ¿Cómo distinguir el paso del tiempo en la anécdota de la obra?

Con este texto se comenzó a trabajar en exploraciones con los actores.

Tercer momento:

Lugar: Distrito Federal

Agosto-Diciembre 2014

El tercer momento marca el inicio del trabajo con los actores y la exploración del texto en escena. Las modificaciones hechas en este período derivan de este trabajo. Se hizo la distinción de 4 tipos de escenas:

- ✓ **Escenas narrativas:** Cuentan la anécdota de Agnes y funcionan como hilo conductor.
- ✓ **Escenas oníricas:** Relatan sueños que son recuerdos de otras vidas con una carga simbólica muy importante.
- ✓ **Escenas explicativas:** Se exponen teorías y datos científicos.
- ✓ **Escenas emotivas:** Son la principal carga emotiva.

Esta distinción ayudó a clarificar los aspectos del universo de la obra y a reacomodar las escenas. El objetivo del nuevo orden de las escenas fue develar poco a poco la historia al espectador, añadir algo de misterio y dejar espacio al espectador para la libre interpretación. En el ámbito escénico, ayudó a la distinción de espacios físicos en el escenario y a los cambios de matices actorales. En cuanto al contenido, adquiere relevancia la presencia del mar como

metáfora, el elemento del agua, y los símbolos de las escenas oníricas que aportan significados a la totalidad de la obra.

En la siguiente escaleta, incluyo la clasificación de las escenas de acuerdo a estos 4 tipos.

TERCERA ESCALETA

ACOTACIÓN	
PRÓLOGO	
VIAJAR	Narrativa
AGNES	Narrativa
TU ESPALDA	Onírica
LA OTRA PARTE	<p>Explicativa</p> <p>Cambio de nombre.</p> <p>Corresponde a la escena ALMAS GEMELAS.</p> <p>Cambios en las frases para añadir dinamismo al texto.</p> <p>Cada voz adquiere un punto de vista específico sobre cada tema.</p> <p>Se agregan frases de Neruda del lado derecho de la página.</p> <p>Interacción con el público y los actores, al preguntarse sobre el sentido de su vida y quiénes fueron en sus vidas pasadas.</p>
VOLAR	<p>Emotiva</p> <p>Cambio de orden.</p>
LAS VOCES	<p>Explicativa</p> <p>Incluye citas de Milán Kundera, Julio Cortázar y Paulo Coelho a manera de conversación, discutiendo sobre</p>

	distintas visiones del amor y las casualidades.
TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y ¿CONCIDIR?	<p>Narrativa</p> <p>Corresponde a la escena COINCIDIR.</p> <p>El objetivo de las modificaciones en la redacción, fue agregar dinamismo y ritmo a la escena.</p> <p>Las líneas se acomodan en distintas partes de la hoja para distinguir voces y espacios.</p> <p>Amplíé la descripción del ambiente y del momento en que Agnes está en su cuarto. Se hace referencia a otra mujer y se describen acciones simultáneas de otros personajes en distintos espacios.</p> <p>Aparece el amante D, hombre que conduce en la carretera.</p> <p>Los textos corresponden a 3 voces distintas: 1) La voz-pensamientos de Agnes 2) Un narrador que refiere hechos concretos 3) Un narrador que habla acerca de lecciones de vida, el karma y la conexión entre todos los seres sobre la tierra.</p> <p>Se hacen preguntas directas al espectador y se dan pistas para unir la historia.</p>
ALGUNA VEZ FUIMOS	<p>Onírica</p> <p>Cambio de orden.</p>
SERES HUMANOS	<p>Emotiva</p> <p>Cambio de nombre. Corresponde a la escena REVOLTURA.</p> <p>Se añaden textos de interacción con el público.</p> <p>Se divide en dos momentos:</p> <p>1) Agnes está en su oficina y llena la envoltura del</p>

	<p>yogurth</p> <p>2) Representa una noche de insomnio repleto de flash backs y palabras no dichas.</p> <p>Se agregan correcciones de frases al texto.</p>
SINCRODESTINO	<p>Narrativa</p> <p>Se realizan modificaciones al texto para marcar de forma más clara el rompimiento del recuerdo del padre y para distinguir la conversación del celular.</p>
¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO?	<p>Onírica</p> <p>Hoja en blanco que representa gráficamente un hueco, y al mismo tiempo da libertad para múltiples interpretaciones.</p>
KARMA	<p>Explicativa</p> <p>Se añade información de los nodos del karma.</p>
AVE DE PASO / UNA MUJER QUE NO VUELA	<p>Onírica</p> <p>Se completa la anécdota del sueño y se añade una segunda muerte: cuando la mujer se convierte en pájaro y después cae.</p> <p>El sueño de las aves es una metáfora del suicidio de una mujer.</p>
MAR	<p>Emotiva</p>
KARMA SAYA	<p>Explicativa</p> <p>Apuntes de ideas extraídas del libro <i>La Inmortalidad</i>, las cuales apuntan a la trasmisión de ideas y de palabras durante el acto sexual y la pregunta de cómo se crea una red de amantes.</p>
ELECCIÓN	<p>Narrativa</p> <p>Corrección en la redacción del texto.</p>

ESTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO	Onírica Sólo aparece el nombre de esta escena.
EL HOMBRE QUE NO AMA	Emotiva La escena adquiere nombre. Completa la despedida de ella.
LOS CAMINOS DE LA VIDA	Narrativa Correcciones a la redacción.

Esta versión del texto fue utilizado para aplicar en la convocatoria de Incubadora de Grupos Teatrales (2014). El proyecto no fue seleccionado, sin embargo seguimos adelante de manera independiente y autogestiva.

El tercer momento culmina con la presentación de un collage escénico en la Galería 147, en la Ciudad de México. En esta presentación de carácter privado e independiente, plasmamos los hallazgos escénicos más importantes de las exploraciones del texto. Se incluyeron partituras de movimiento, partituras vocales, algunos textos, improvisaciones, relatos de anécdotas de las actrices en torno a los amores de su vida e instalaciones de diferentes tipos.

Cuarto momento

Lugar: Distrito Federal

Enero-Abril 2014

La cuarta etapa de creación del texto abarca del inicio del montaje, hasta el momento previo al estreno.

Al iniciar el año se reestructuró el proyecto, se incluyeron nuevos integrantes y otros tantos se fueron. A la par del trabajo actoral, el texto se

modificó. Se incluyeron frases y diálogos que surgieron en los ensayos y se hicieron correcciones a partir del funcionamiento del texto en escena. Con esta versión del texto, se realizó una lectura dramatizada en público en el mes de Marzo.

CUARTA ESCALETA

ACOTACIÓN	
PRÓLOGO	
VIAJAR	
AGNES	Corrección de detalles.
TU ESPALDA	
LA OTRA PARTE	Se ahonda en el tema de la soledad Reacomodo de textos con el objetivo de dar dinamismo a la escena y mayor interacción con el público.
VOLAR	
¿DÓNDE ESTARÁS? ¿DÓNDE ESTAREMOS DESDE HOY?	Sustituye la escena de LAS VOCES. Sólo permanece la cita de Cortázar.
TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y ¿COINCIDIR?	Reacomodo de frases para dar claridad a las acciones escénicas. Se añaden frases para reforzar la idea de los actos y personas entrelazadas en distintas vidas.
ALGUNA VEZ FUIMOS	
SERES HUMANOS	Nuevos textos para añadir dinamismo y movimiento a la

	<p>escena.</p> <p>Se aclaran las distintas voces de los narradores, con el objetivo de hablar sobre los detalles inherentes al ser humano, por ejemplo, los sueños, los deseos perdidos y la gran pregunta sobre el devenir de las cosas.</p> <p>Relación entre frases de las dos columnas, para hacer juegos de palabras y lograr distintas posibilidades de sentido.</p>
SINCRODESTINO	Aclaración por parte de los narradores sobre la cuestión del inconsciente colectivo y los sueños compartidos entre diferentes personas.
¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO?	<p>Se agrega frase al final de la página:</p> <p>“Yo tampoco logro descifrar este silencio”</p>
KARMA	
AVE DE PASO / UNA MUJER QUE NO VUELA	
MAR	
KARMA SAYA	Continúa sin escribir.
IRSE	<p>Escena nueva.</p> <p>Fusiona textos e ideas de las escenas LAS VOCES y ELECCIÓN, las cuales desaparecieron.</p> <p>La escena es de carácter divertido y lúdico.</p> <p>Sucede mientras Agnes va en el transporte público.</p> <p>Los narradores revelan los pensamientos de Agnes. Se incluyen las ideas de otros autores.</p>

<p>ÉSTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO</p>	<p>Escena onírica</p> <p>Completa anécdota de la escena.</p> <p>El sueño ocurre en un bosque; es de noche, varias mujeres se encuentran alrededor del fuego, remitiendo a las antiguas brujas. La atención se va centrando en una sola mujer, la cual comienza poco a poco a quemarse, la fogata central se transforma en una hoguera en la que ella agoniza. Entre el caos y la muerte, alcanza a distinguir la presencia de un hombre del cual sólo recuerda sus ojos.</p>
<p>EL HOMBRE QUE NO AMA</p>	
<p>LOS CAMINOS DE LA VIDA</p>	

Quinto momento

Lugar: Distrito Federal

Mayo – Agosto 2015

El quinto momento es el momento climático del proceso, pues corresponde a las funciones realizadas durante las dos temporadas de la puesta en escena: la primera en el Foro Contigo América y la segunda en el Sótano del Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

El proceso de escritura del texto dramático es un reflejo de la evolución del proyecto global de *Karma Saya*. El texto se nutrió de las múltiples miradas y aportaciones de los diferentes integrantes de la compañía, así como de las dudas y los cuestionamientos de todos. La pieza no pudo haber existido como tal, sin antes pasar por las exploraciones de los actores y por el contacto con el público. La naturaleza de la misma, como un “texto en construcción”, aportó flexibilidad que permitió a los creadores fungir como dramaturgos y tener una comprensión

profunda de cada elemento del texto. Esta cualidad, permeó en el montaje, lo que enriqueció las propuestas por parte de todo el equipo y permitió a su vez, llegar a mutuos acuerdos sobre la forma en que se quería representar cada detalle.

La escaleta final del texto dramático es la siguiente:

QUINTA ESCALETA

ACOTACIÓN

PRÓLOGO

0. VIAJAR
1. AGNES
2. TU ESPALDA
3. LA OTRA PARTE
4. VOLAR
5. ¿DÓNDE ESTARÁS? ¿DÓNDE ESTAREMOS DESDE HOY?
6. ¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO?
7. TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y

¿COINCIDIR?

8. SERES HUMANOS
9. ALGUNA VEZ FUIMOS
10. SINCRODESTINO
11. KARMA
12. AVE DE PASO
13. IRSE
14. MAR
15. UNA ISLA
16. ÉSTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO
17. EL HOMBRE QUE NO AMA
18. LOS CAMINOS DE LA VIDA

CAPÍTULO II. ANÁLISIS DRAMÁTICO

En el ensayo *Dramaturgia de la recepción*, Sanchis Sinisterra afirma: “Yo me muevo en esa, a veces, incómoda frontera entre autoría y dirección escénica” (2010:11), y se refiere a la doble condición del creador escénico que concibe la dramaturgia como el diseño de una virtual puesta en escena.

En el caso de *Karma Saya*, la concepción del texto dramático surgió a partir de la idea de su representación. Esta condición influyó directamente en el estilo y la forma del texto, ya que procuraba generar desde la escritura, una estructura acorde al universo escénico que pretendía crear.

Sanchis Sinisterra, al hablar sobre la estructura dramatúrgica, señala ciertas tareas del texto encaminadas a conseguir “que el espectador ingrese en la ficcionalidad que se le propone”, en este caso yo agregaría, no sólo al espectador, sino a los actores, productores, escenógrafos, iluminadores y demás creativos involucrados. Esta tarea dramatúrgica consiste en el “suministro de información sobre las convenciones que vamos a emplear, el suministro de información sobre qué fragmento del mundo va a materializarse con mayor o menor figuratividad en ese microcosmos ficcional.” (:21-22)

En *Karma Saya*, tanto la información sobre el tipo de representación, el tipo de actoralidad, el tipo de universo poético a crear, e incluso algunas premisas escénicas, ya están contenidas en el texto desde tres ejes principales: la estructura dramatúrgica, el uso de la palabra y los signos de puntuación correspondiente a la lingüística, y la carga temática y discursiva.

Será sobre estos 3 ejes que centraré mi análisis, con el objetivo de mostrar cómo el texto dramático condiciona la puesta en escena.

2.1 Análisis de la estructura dramática

Al inicio del siglo XX, de la mano de las vanguardias teatrales, los dramaturgos comenzaron a alejarse de la ortodoxia de la Poética-Aristotélica, y comenzaron a escribir obras que revolucionaron la tradición escénica a partir de la transformación dramática. Un ejemplo de esto fue el teatro del absurdo, el teatro épico y otras corrientes que finalmente devinieron en lo que hoy llamamos teatro post-dramático.

La nueva teatralidad propuesta por Beckett, Pinter o Brecht, tuvo sus fundamentos en la escritura dramática. Quienes replantearon la construcción aristotélica de los personajes, cuestionaron el concepto de acción dramática y conflicto, asimismo, rompieron con las famosas unidades de acción, tiempo y lugar, al poner en crisis las premisas aristotélicas de peripecia, reconocimiento y catarsis.

Armando Partida (2004) en las conclusiones de su libro *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, afirma que "...Cada obra dramática contiene en sí misma un modelo específico de acción dramática." (:228) Explica que cada texto dramático, en especial los no aristotélicos, tienen componentes que pertenecen a diversas corrientes, escuelas y estilos, por lo tanto, para cada texto en particular es necesario un acercamiento metodológico de análisis dramático, independiente de su pertenencia genérica. Una vez establecidas las funciones que cumplen cada uno de los componentes dramáticos que constituyen la obra, se podrá establecer la lectura correspondiente al texto espectacular inherente al texto dramático.

Para contestar la pregunta de ¿cómo revisar la estructura dramática de un texto contemporáneo no aristotélico?, Sanchis Sinisterra, en el ensayo anteriormente mencionado, argumenta que se puede prescindir de las viejas nociones de planteamiento, nudo y desenlace; y las sustituye por las *fases de construcción de un lector*, es decir, el dramaturgo con su escritura ha de intentar

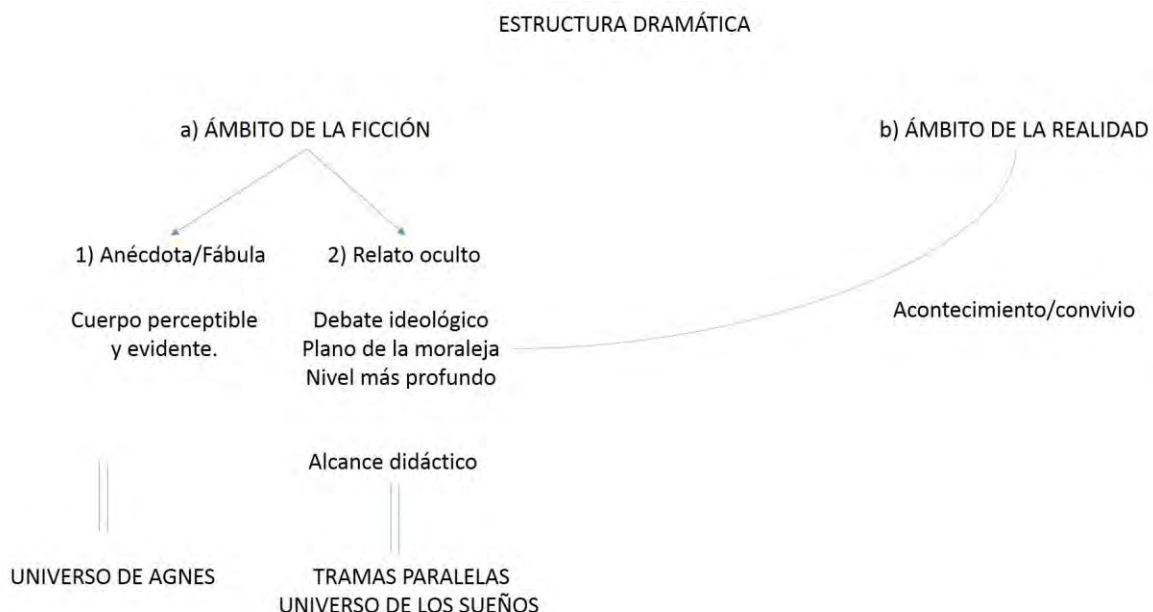
configurar “una estructura de efectos que vaya trasformando a un hipotético espectador real en alguien capaz de articularse con los procesos de significación y emoción que en el texto se van diseñando.” (:21)

Karma Saya resulta ser un texto no aristotélico debido a que, por su naturaleza no puede clasificarse dentro de un género específico al tener elementos y rasgos de distintos estilos y corrientes. Por lo tanto, el análisis de su estructura dramática amerita un acercamiento particular que permita descifrar las características de la obra y logre dar cuenta de la teatralidad que propone.

En este análisis me enfocaré en los siguientes aspectos: Ámbitos en que se mueve la obra: El plano de la ficción y el plano de lo real; y la concepción de espacio y tiempo de los personajes.

2.1.1 Los ámbitos en que se mueve la obra: Ficción y realidad

La estructura dramática del texto se divide en dos niveles: **a) el plano de la ficción** y **b) el plano de lo real**. Ambos ocurren de forma simultánea y están interrelacionados.



2.1.1.1 El plano de la ficción

El **plano ficcional**, se puede comprender a partir del concepto de **Parábola u obra de teatro parabólica**. Término descrito por Patrice Pavis en su *Diccionario de términos teatrales*, el cual Armando Partida retoma al hablar sobre la composición poética en Brecht. (:174-175)

De acuerdo con esta definición, este tipo de obra se lee en dos niveles:

- 1) **El relato inmediato**, cuerpo perceptible y evidente y
- 2) **El relato oculto**, cuyo espíritu debe describir el oyente.

El **relato inmediato** lo conocemos como fábula, es una anécdota de fácil comprensión al lector-espectador, que ocurre en un universo ficticio en donde se llevan a cabo los acontecimientos. El **relato oculto** es el plano de la moraleja o enseñanza. Se trata de un nivel profundo y de contenido ideológico, que le atribuye a la obra un alcance didáctico, y permite al espectador conectar con su propia situación.

En este tipo de obra el subtexto es muy importante, puede verse en obras de épocas caracterizadas por profundos debates ideológicos, donde se percibe una voluntad por utilizar la literatura con fines pedagógicos.

Identifico *Karma Saya*, con este concepto de obra de teatro parabólica, ya que la pieza se sustenta en un contexto ideológico particular y al igual que Brecht, busca producir la ilusión de ser la envoltura lúdica de verdades esenciales de la condición humana. En *Karma Saya* el **plano ficcional** corresponde al universo del personaje protagónico. El nivel del **relato inmediato** está dado por la **anécdota de Agnes**. El **relato oculto** lo constituyen por un lado, las tramas paralelas o secundarias de personajes relacionados directa o indirectamente con Agnes, y por otro lado el universo de los sueños, el cual conforma un sub-plano dentro de este universo ficcional.

Las tramas paralelas y el plano onírico confirman la carga temática, poética y simbólica, que a su vez apuntan hacia los temas principales de *Karma*

Saya: la conexión de todos los seres en el universo a través del tiempo y el espacio por lazos invisibles, y la repercusión de las acciones sobre el devenir del cosmos.

Este plano de moraleja, se relaciona directamente con el segundo nivel que se plantea, el cual ocurre en el **ámbito de lo real**, donde los actores se relacionan de forma directa con espectadores, buscando no sólo develar estas interconexiones, sino también apelando al juicio de cada quien al propiciar el cuestionamiento.

La fábula

1) El relato inmediato

La historia narrada en *Karma Saya* que constituye la **anécdota principal** o **relato perceptible**, gira en torno al viaje que realiza Agnes al otro lado del mundo.

Trama lineal de Agnes:

A continuación, se describe la trama en orden cronológico y se señala el número de escena en que ocurre cada acción, debido a que en el texto dramático la anécdota se presenta en desorden.

- Agnes se encuentra deprimida debido a una decepción amorosa causada por el amante D. (Escena 1)
- Una mañana se queda dormida, lo que ocasiona que se le haga tarde para ir al trabajo. (Escena 6). Esa noche Agnes tiene un sueño perturbador. (Escena 2)
- Pasa a un Oxxo para comprar algo de desayunar, elige un yogurt. (Escena 6)
- En el Oxxo se encuentra con una mujer y un niño que trae unos zapatos verdes parecidos a los suyos. Frente al refrigerador de lácteos,

Agnes y el niño deciden qué yogurt tomar, sólo quedan dos, finalmente Agnes toma uno de ellos. (Escena 6)

- Agnes sale corriendo del Oxxo hacia su trabajo. (Escena 6)
- Al salir está a punto de ser atropellada por un hombre en una camioneta que viene a toda velocidad. Es el amante D. (Escena 6)
- Para esquivar a Agnes, el amante da un volantazo hacia la derecha y atropella al niño de zapatos verdes. (Escena 6)
- Agnes llega a su trabajo, ve que el envase de yogurt anuncia un sorteo y llena la envoltura. (Escena 6)
- Agnes va a al correo y envía el sobre al concurso. (Escena 6)
- Semanas después recibe la llamada de que ha ganado un viaje a Luxemburgo todo pagado para dos personas. (Escena 10)
- Agnes elije llevar a una compañera de oficina al viaje. (Escena 13)
- Durante el viaje en el avión, Agnes decide dejar al amante D. (Escena 4, 14, 17)
- Agnes y su amiga están en Luxemburgo. (Escena 18)
- El último día en Luxemburgo Agnes conoce a un hombre, y después de pasar una noche con él, descubre que es el amor de su vida. (Escena 18)
- El hombre de Luxemburgo las acompaña al aeropuerto y se despide de Agnes. Agnes le da su número de teléfono equivocado, eliminando toda posibilidad de volverse a encontrar. (Escena 18)
- Agnes regresa a su país y conoce a otro hombre con el que se casa y tiene hijos. (Escena 18)

La anécdota es contada con saltos temporales y en torno a ésta, se articula el discurso principal. La historia narrada pasa a segundo término, lo principal de esta fábula es “ofrecer un devenir escénico, un trascurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias”. (Sanchis Sinisterra, 2010: 6). A

este recurso, Sinisterra lo llama **Contracción de la fábula**. La acción dramática no transcurre por la línea del argumento, sino por otros planos.

2) Relato oculto

A la par que se desarrolla la anécdota principal, sucede una historia alterna que se devela a través de frases y símbolos. Estas historias alternas constituyen el relato oculto, nivel más profundo en donde se articula el discurso.

Tramas secundarias

-La historia de la mujer con quien Agnes se tropieza en el Oxxo. Esta mujer es la esposa del amante D y el niño es hijo de ambos. El hijo es atropellado por su propio padre al salir del Oxxo, cuando éste trata de esquivar a Agnes para no atropellarla. (Escena 6) En una de las escenas posteriores (Escena 11) se describe a una mujer que se hace una prueba de embarazo, es la esposa del amante D. Ese mismo día la mujer decide suicidarse, arrojándose del edificio de gobierno donde trabajaba (Escena 12)

-La relación del padre muerto de Agnes en momentos cruciales de su vida, así como la reencarnación del mismo en el perro Napoleón y posteriormente en el hijo del amante D. (Escena 10)

El universo de los sueños

Sueño 1: Agnes camina por la orilla del mar, aparecen unos cuerpos sin rostro que comienzan a acercarse a ella, las olas comienzan a alcanzarla. Agnes comienza a ahogarse, hasta que es salvada por un hombre del cual sólo recuerda su espalda. (Escena 2)

Sueño 2: Un hombre y una mujer están en una selva, comienzan a besarse hasta que se convierten en bestias y terminan por matarse. (Escena 9)

Sueño 3: Una mujer está en un campo de girasoles, miles de pájaros atraviesan el cielo, de pronto, los pájaros comienzan a morir y a caer sobre la

mujer, hasta que la mujer muere, su espíritu se convierte en uno de los pájaros que cae y muere. (Escena 12)

Sueño 4: Una mujer se encuentra en un bosque alrededor de una fogata. De pronto, comienza a quemarse en medio del fuego. Mientras agoniza distingue a lo lejos a un hombre, pero sólo ve sus ojos. (Escena 16)

Los sueños plantean la existencia de un tiempo alterno: el pasado ancestral, ese que apela al inconsciente colectivo de la humanidad. La temática principal de los sueños tiene que ver con el amor y la muerte, se presentan diferentes formas de morir, cada uno relacionado con un elemento de la naturaleza: agua, aire, fuego y tierra.

En conclusión, la acción dramática de *Karma Saya* avanza sobre 3 líneas ficcionales que funcionan como capas. En el primer plano encontramos la historia de Agnes, el personaje más visible y más elaborado de la pieza; en el segundo plano se encuentran las tramas paralelas; y en el tercer plano, se ubica el universo de los sueños, el espacio poético y simbólico.

El primer plano es la anécdota y su función es dar orden a las ideas, así como articular la dramaturgia y el eje rector sobre el cual se despliegan las otras líneas. Las tramas secundarias corresponden a las historias de la mujer, del amante D, y del ser rencarnado del padre de Agnes en el perro Napoleón y en el hijo del amante. Este plano ubica las interrelaciones entre los personajes y desarrolla el concepto de grupos de almas ligadas a través de distintos tiempos con asuntos kármicos a resolver. Dentro de este mismo concepto, se desarrolla el tema del karma entendido como la consecuencia de las acciones realizadas; y por otro lado, se habla también sobre la casualidad como la forma tangible en que opera el universo-dios-destino.

Finalmente, el universo de los sueños está constituido por pasajes anecdóticos con personajes difusos y simbólicos. Este plano aborda el tema desde un punto de vista inconsciente, universal, ancestral y colectivo.

2.1.1.2 El plano de lo real

En un nivel distinto, paralelo al plano de la ficción, la dramaturgia propone en el **plano de lo real**, una interacción entre el lector-espectador y el actor que se basa en la relación directa entre ambos.

“Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala –o desde el texto hacia el lector-, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética.” (Sanchis Sinisterra, 2010: 16)

Esta propuesta de encuentro, se halla contenida en el uso del lenguaje dentro del texto: expresiones cotidianas, enunciación de frases y preguntas dirigidas al espectador. La suma de estas acciones conlleva la anulación de la cuarta pared. La propuesta de convivio sugiere un tipo de espacialidad para construir en escena, así como el tipo de recinto teatral en el cual deberá llevarse a cabo la representación.

El formato del texto plantea un sistema de relación mediante el cual se elimina la ilusión de la ficción y activa en el espectador-lector la conciencia de que está presenciando una serie de acontecimientos imaginarios. Esta conciencia del espectador como testigo y juez, permite a su vez hacer asociaciones con su propia experiencia de vida y tomar postura respecto a lo planteado en la fábula.

El espacio que permite al espectador completar la pieza con su experiencia personal, se ubica en el límite entre el universo ficcional y el plano de lo real. “El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura –y éste es el cambio fundamental de paradigma que propone la Estética de la Recepción- donde se

produce realmente la experiencia estética... El autor produce un objeto artístico; y el lector, en esa interacción creativa, en esa cooperación con el texto, produce un fenómeno estético.” (Sinisterra, 2010: 16)

En el plano de lo real ocurre el llamado **convivio** o **acontecimiento convivial**, concepto propuesto por Jorge Dubatti que se refiere a “La reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo [...] Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos.” (Dubatti, 2003: 17)

En *El convivio teatral*, Dubatti argumenta:

No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria.

[...]

En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido el internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente.

Sin convivio, no hay teatro, de allí que podamos reconocer en él, el principio de la teatralidad. A diferencia del cine o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas, los espectadores y los técnicos al acontecimiento convivial y, en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático. (:17)

Al hablar de lo aurático, se hace referencia al concepto de Walter Benjamin, para quien el aura de una obra, consiste en el carácter irrepetible y perene de su unicidad o singularidad. La obra de arte con aura es una obra auténtica e irrepetible.

Esta dimensión del aura, es la que Jorge Dubatti señala como parte esencial del convivio, la reunión de auras del público, los actores y los técnicos. “El convivio teatral extiende el concepto benjaminiano”, señala:

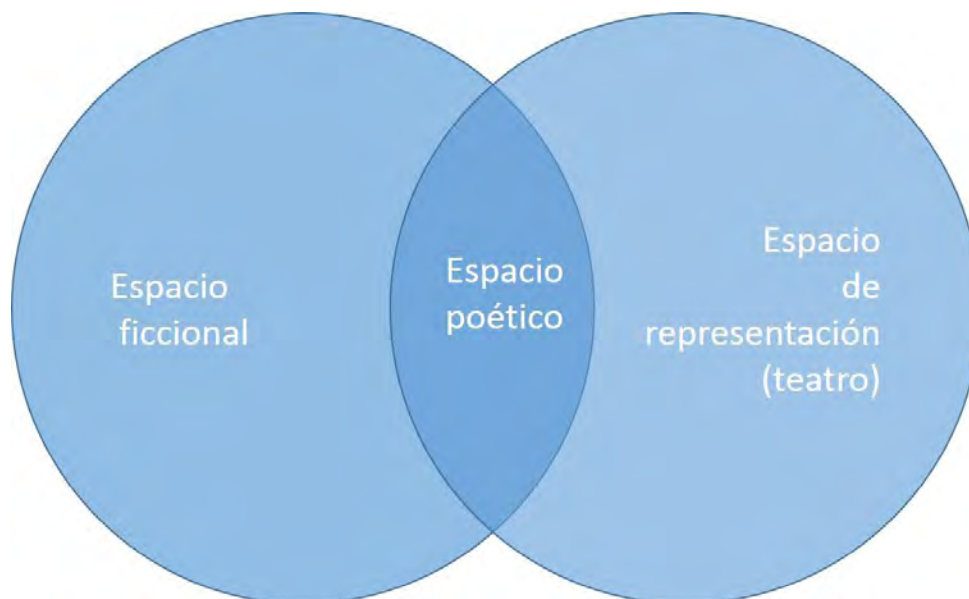
El encuentro de auras no es perdurable, dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable.

El teatro sólo acontece en la dimensión aurática de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público. Por su efímera dimensión convivial, el teatro –como la experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte. (Dubatti, 2003: 18)

El convivio teatral multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, el diálogo y la mutua estimulación, por lo tanto, es un encuentro efímero que no puede ser conservado.

2.1.2 El manejo del espacio y el tiempo

Una vez distinguidos los dos niveles que plantea el texto dramático (plano de la ficción y plano de lo real), es posible apreciar cómo operan el tiempo y el espacio, en cada una de las dimensiones.



2.1.2.1 Dimensión espacial

El **plano de la ficción** existe dentro de lo que llamo **espacio ficcional**, el cual está constituido por los lugares en donde se lleva a cabo la anécdota. El **plano de lo real** ocurre en el **espacio de representación**, recinto donde se despliega la puesta en escena, espacio real en el que se encuentran los actores y espectadores.

En el **espacio ficcional** se distinguen distintos lugares físicos en donde se realizan las acciones, la narración propone la presencia de varios personajes que accionan de forma simultánea en diferentes emplazamientos.

Los lugares del **espacio ficcional** se subdividen a su vez en dos: los lugares físicos que pertenecen a la esfera de lo cotidiano y los espacios oníricos, paisajes donde suceden los sueños:

✓ **Esfera de lo cotidiano:** Departamento de Agnes, calles de la ciudad, una tienda Oxxo, la calle donde se ubica el Oxxo, una oficina, un avión en vuelo cruzando el Océano Atlántico, departamento del amante D y su esposa, carretera, las oficinas del correo, el baño de una oficina de gobierno, la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, un edificio alto, un camión en el transporte público, Luxemburgo, calles, un bar, cuarto de hotel.

✓ **Espacios oníricos:** La playa, el mar, una selva, un bosque, un campo de girasoles.

El texto propone la interrelación de espacios. El espacio de representación se hace evidente en todo momento, pues busca mantener siempre la conciencia de que se está en un recinto teatral. Este espacio es el más amplio y a su vez contiene al espacio ficcional, de modo que tanto actores, como espectadores, presencian desde el ámbito de lo real lo que ocurre en el ámbito de la ficción,

creando una analogía con el acto de observar una película; se puede poner en pausa, regresar o mirar varias veces la misma escena.

En el límite entre estos dos espacios, existe un tercer espacio, el cual posee una cualidad distinta, intangible, difusa e indefinida, independiente de una arquitectura física y perteneciente a un universo metafórico: el **espacio poético**. En este espacio sobrevienen los pensamientos, recuerdos y emociones, que operan con un lenguaje simbólico y con una convención extra-cotidiana. Por ejemplo: En la escena 13. los tres espacios, ficcional, representacional y poético, conviven simultáneamente, pues al mismo tiempo que se desarrolla la historia de Agnes, en otro espacio, los actores narran e interactúan directamente con los espectadores. Esto implica una estrecha relación y afectación entre ambos espacios, llegando incluso en algunos momentos, a una fusión.

Desde este punto de vista, el texto plantea la necesidad de crear un dispositivo espacial con las siguientes características: que propicie la cercanía con el espectador, que facilite la convivencia de los diversos espacios, que conserve el foco de la anécdota, que genere las diferentes atmósferas de los sueños y finalmente, que sea un espacio versátil y mutable en el que se pueda transitar de una convención a la otra.

Dicho en palabras de Sanchis Sinisterra (2010) en el ensayo *Por una teatralidad menor*:

“Para que la teatralidad menor funcione óptimamente y se produzcan los efectos participativos y cooperativos antes mencionados, hay que asumir determinadas limitaciones espaciales, hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. ... para que funcionen los sutiles circuitos de retroalimentación de energía e información que fluyen entre escena y sala.” (:9)

2.1.2.2 Dimensión temporal

Al hablar de dimensión temporal me refiero a la forma en la que opera el tiempo en los diferentes planos de realidad y en los espacios. Los dos principales manejos temporales corresponden al **tiempo presente en el momento de la representación** y al **tiempo de la ficción**.

El tiempo de la ficción son los momentos en que ocurre la fábula, la cual es planteada en distintos períodos y tiene un manejo discontinuo, con juegos de saltos temporales y escenas simultáneas.

El hilo conductor del texto dramático va desde el día que Agnes elige el yogurt con la etiqueta ganadora del viaje hasta que regresa de su viaje a Luxemburgo. Esta línea de acción funciona como eje sobre el cual se derivan situaciones pasadas, futuras, fantasías, sueños y reflexiones que se entrelazan, lo que conforma el tejido de la obra.

Los momentos pasados son flashbacks, algunos son pensamientos, otros solamente son recuerdos de frases, uno de ellos, por ejemplo, es el recuerdo de un momento de la niñez de Agnes con su padre (Escena 10). Los momentos futuros son premoniciones de sus pensamientos durante el vuelo a Luxemburgo.

Los sueños ocurren en un espacio atemporal. Como parte del discurso, *Karma Saya* propone la existencia de un pasado ancestral, al cual parecen pertenecen los sueños que son experiencias de vidas pasadas.

Estos juegos tienen la finalidad de dar dinamismo a la puesta en escena, introducir elementos sorpresa y poco a poco ir develando al espectador las conexiones entre todos los elementos de la pieza

Esta estructura temporal es comparable con algunas estructuras cinematográficas, en donde se presentan distintos momentos de una historia y no es sino hasta el final de ésta, que se completa la imagen: acomodando todas las piezas del rompecabezas y otorgándole a cada elemento un sentido dentro del todo.

Este juego temporal y espacial está contenido en el dispositivo escénico que ocurre en un **tiempo real y presente**, el cual apela en todo momento a mantener la conciencia del espectador de que se encuentra en un teatro.

2.1.3 El personaje-actor

Como de facto, Karma Saya se mueve en dos planos, el plano de la ficción y el de la realidad. La noción de personaje oscila entre estos dos niveles, los cuales por momentos se distinguen y en otros momentos se fusionan.

En el **plano de la ficción**, se encuentran todos los personajes que forman parte del mundo de Agnes, a los cuales llamaré **personajes dentro de la ficción**. A la par, en **el plano de la realidad**, se reconocen las voces de los **actores**, quienes son los encargados de contar la fábula a los espectadores.

La manera en cómo dichos actores cuentan lo ocurrido, es a través de apuntes, comentarios y cuestionamientos en el momento presente de la representación. A estas voces las he llamado **narradores**.

Finalmente encontramos un tercer rol, el cual corresponde a la voz de diversos **autores**, cuyas citas aparecen en el texto.

2.1.3.1 Personajes dentro de la ficción

El personaje principal en torno al cual gira la historia es **Agnes**, es representado por una voz femenina en primera persona, que se lee en los textos de la columna del lado derecho de la página, en primera persona. Estas líneas corresponden al tren de pensamiento del personaje (las acciones que realiza son descritas por los narradores) y son un retrato de su mundo interior. Otros personajes importantes de la anécdota son el amante D, la mujer del amante D y el hijo de ambos. Sus acciones son descritas por los narradores. Como se ve en el siguiente fragmento de la Escena 7 de *Karma Saya*:

A kilómetros de ahí, un hombre conduce a 120 kilómetros por hora y se encamina hacia su destino. Si ese hombre fuera de nuestro tiempo y fuera escuchando algo, sería “Creep” de Radiohead.

Esa noche, dos mujeres en la misma ciudad, sueñan el mismo sueño.

(*s u e ñ o* *)

Pienso en las coincidencias de la vida
 y más triste pensar en las descoincidencias
 ¿Qué sueños le faltan por soñar a Agnes?
 y en mi deseo,
 en mi jodido deseo
Una mujer espera en una cama vacía.
 de que me llames y me invites a tomar un café
Un niño en el cuarto de junto sueña con ser astronauta
 o ir al cine o que vengas a verme
 y conocer las estrellas
 y tal vez coger
 Y volar.

Escena 7.

(Vázquez Escobar, 2015: 18)

En la historia narrada, aparecen otros personajes secundarios, que constituyen piezas importantes en el rompecabezas: El fallecido papá de Agnes, Agnes niña, el fallecido perro Napoleón, la empleada del Oxxo, el repartidor de productos lácteos, los demás clientes del Oxxo, una persona del otro lado del teléfono que anuncia a Agnes que ganó un viaje, la mamá de Agnes, una mujer en una oficina de gobierno, un hombre en la Iglesia del Sagrado Corazón, personas en el transporte público, personas en la calle, la amiga compañera de oficina de Agnes, el hombre de Luxemburgo, Paul, los hijos de Paul y Agnes.

Características de los personajes principales:

Agnes, es el personaje del que más se tiene información. Es una mujer de entre 25 y 30 años perteneciente a la clase media, que vive sola en un departamento de provincia y trabaja en una oficina con un horario de 8 a 6. Toda esta información es proporcionada por los narradores. Tiene un carácter introvertido, depresivo, soñador; es tímida pero apasionada, con una vida aparentemente tranquila, rutinaria y sin sobresaltos, pero con una vida amorosa que vive de forma intensa.

Agnes representa al promedio de las mujeres en la edad adulta joven que trabajan y son independientes. Es planteada como un personaje sencillo, pero dentro de su simplicidad podemos ver cómo el universo se manifiesta y cómo actúan las fuerzas del cosmos. El principal punto de encuentro de Agnes con el espectador gira en torno a su vida amorosa y las relaciones de pareja. Agnes pretende ser un personaje espejo que refleje en el espectador el anhelo de ser amado, la búsqueda de alguien que nos complemente, el encuentro de éste, la decepción, el sobreponerse al desencanto y finalmente el deseo de retomar las riendas de la vida.

La relación principal que se profundiza en la obra es su amorío con el amante D, relación tormentosa y cíclica de la cual ambos son incapaces de salir. La decisión más importante que se toma en la historia es la de romper este vínculo y decidir soltar a ese hombre, decisión que cambia su vida para siempre.

Lo que se sabe del amante D, es que es amante de Agnes desde hace muchos años. Es un hombre casado y tiene un hijo. Es un hombre de carácter fuerte y orgulloso, pero en el fondo vive atormentado y confundido. No cree en el amor ni le gusta expresar sus emociones, le aterra saberse débil.

La mujer, esposa del amante D, es una mujer hermosa y de mirada triste. Tiene un carácter sereno y solitario. No se sabe mucho de ella, sólo que una gran tristeza la inunda, debido a la infidelidad y al abandono de su esposo.

Sobre este triángulo se articula la anécdota y el contenido de los principales temas de la pieza: las relaciones de pareja a través de diferentes vidas y el lazo sexual kármico que las une.

El planteamiento desde la dramaturgia es que estos tres personajes son parte de un mismo círculo de almas que han estado juntas durante varias vidas y han acumulado desde entonces deudas o “karma” que están intentando resolver en la vida presente. Algunas pistas sobre sus vidas pasadas se ocultan en los sueños, los cuales son compartidos entre los 3, ya que tienen un pasado ancestral común. Un factor que los une y los vincula, es la muerte y la traición. Estos personajes representan distintas situaciones en las que se puede estar en una relación, pues presentan diferentes formas de amar, de relacionarse y de ver la vida.

Más que la noción convencional de personaje con una construcción psicológica compleja (salvo el caso de Agnes de quien se presenta a fondo su mundo interno), los personajes juegan funciones ilustrativas de algún aspecto del funcionamiento del cosmos que la obra pretende mostrar.

De la mano de la idea del símbolo como una especie de puente entre el universo ficcional y el universo cósmico, se encuentran los personajes, quienes pertenecen al universo onírico. Si bien los sueños constituyen pequeñas ficciones, el carácter simbólico del sueño ubica a estos personajes en un plano distinto al de los personajes de la anécdota.

Los personajes de los sueños son hombres o mujeres sin una identidad definida. Entre ellos están: el hombre de la playa, las siluetas sin rostro, el hombre y la mujer que se convierten en bestias, la mujer en el campo de girasoles, las aves, las mujeres alrededor del fuego, la mujer que se muere quemada, el hombre de ojos redondos y mirada penetrante y el mar, que también funge como un personaje.

2.1.3.2 Los narradores como vínculo con el espectador

Como puente entre los espectadores y los personajes de ficción, se encuentran los narradores: voces que se encargan de contar la historia. Entre ellas se distinguen diferentes personalidades y caracteres, unas que preguntan y responden, algunas que opinan desde un punto de vista particular y otras que confrontan o contradicen. Esta contraposición de ideas y de posturas, propone a nivel de relaciones, un juego interesante, que establece el diálogo hace partícipe al público.

Los diferentes roles que se distinguen son:

- ✓ Voz escéptica de carácter pesimista, que duda de todo y hace cuestionamientos.
- ✓ Voz objetiva que narra los hechos sin emitir juicio;
- ✓ Voz serena y sabia que habla de filosofía, religión, principios de vida, el cosmos y la muerte;
- ✓ Voz que proporciona información y datos científicos;
- ✓ Voz que habla de sus emociones, sus decepciones, sus dudas y su propia experiencia sobre el tema.

La principal función que cumplen los **narradores** es **establecer un vínculo directo con el espectador** por medio de preguntas o comentarios que van dirigidos hacia él, ejemplo: “*Yo me pregunto si alguno de los que está aquí ahora fue alguna persona importante en su otra vida.*” o “*¿Está sentado aquí el amor de mi vida de mi otra vida?*” en la escena 3.

Este tipo de comentarios anulan la cuarta pared y sugieren en cambio, la vivencia de la puesta en escena como un encuentro entre personas. De igual forma, proponen una actoralidad que se aleja de la construcción aristotélica de personajes y deja abierta la posibilidad de que el actor adopte el rol de un narrador, lo articule, lo construya e interprete a partir de su propia personalidad.

¿De qué forma conviven los narradores con los personajes?

En algunas escenas, en especial las de carácter narrativo y anecdótico, esta separación de planos está marcada por la división de columnas. Visto desde el punto de vista de la forma externa del texto, los dos planos ocurren de forma simultánea en dos universos paralelos que comparten un mismo emplazamiento físico. Al mismo tiempo, se lleva a cabo la acción dentro de la ficción y los narradores desarrollan comentarios que recaen sobre cada uno de los personajes y sus acciones, con una función tanto explicativa como cuestionadora. Lo que se busca con esto, es generar un diálogo en la sala que permita al espectador adoptar una postura crítica ante lo que se le está presentando.

Los personajes narradores cuentan la historia y develan al espectador las relaciones invisibles que rodean a los personajes de ficción, las cuales rodean a todos y nos conectan con el todo. Este recurso es equiparable al **efecto de distanciamiento**, piedra angular del teatro épico. Bertolt Brecht creía que los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente. Armando Partida, cita a Brecht en su *Breviario de la estética teatral - Kleines Organon für Theater*: “es necesario que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción.” (Partida, 2004: 151) Tal efecto, le permite al espectador recordar todo el tiempo que se encuentra en un teatro presenciando un espectáculo, y por lo tanto, puede tener un juicio propio con respecto a los acontecimientos que se le están presentando. En el caso de *Karma Saya*, el espectador puede cuestionar e incluso no estar de acuerdo con las ideas expuestas.

2.1.3.3 Tratamiento y visión del personaje

Una de las características con las que Sanchis Sinisterra (2010) describe la “Teatralidad menor”, tiene que ver con la noción de personaje y con la condición

incompleta de éste, la cual llama “Mutilación de los personajes” y se refiere al carácter parcial y enigmático revelador de apenas una mínima parte de sí mismo. (:7) En *Karma Saya* opera esta noción de personajes mutilados, la cual se observa desde el momento en que no existen personajes como tal con diálogos establecidos, ni una voz propia; sino que esta condición delega al director la tarea de asignar los textos a los actores bajo su propio criterio. Lo que se sabe de los personajes es lo que los narradores cuentan sobre ellos, es decir, son apenas rasgos o acciones. El caso de Agnes es interesante, pues sus parlamentos corresponden a sus pensamientos. “No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso.” (Sanchis Sinisterra, 2010: 7)

La imagen Beckettiana del personaje mutilado, ciego, reducido a un rostro, a una boca o a una voz, tiene que ver con ese reduccionismo, con esta minoración del concepto de personaje. Esta falta de desarrollo del carácter de los personajes los muestra como algo incompleto e inacabado, de este modo, el texto renuncia a la construcción tradicional de personajes con características psicológicas que los definan y que muevan la obra por medio de sus deseos y objetivos. Esta noción de personaje es comparable con lo que ocurre en *Karma Saya*. Bernard Dort (1973), en *Lectura de Brecht*, hace una revisión de las obras dramáticas del creador del teatro épico, y determina diversos componentes de la poética de este dramaturgo. La cita que Armando Partida retoma de Dort afirma que el teatro épico:

“(...) sustituye la noción de conflicto por la de contradicción. Los personajes nunca se encuentran en el curso de la escena principal, donde culminaría y se resolvería su combate. Nunca afrontan la sociedad en un cuerpo a cuerpo decisivo... Y cuando hay encuentro entre personajes esenciales, a menudo son falsos encuentros: son insuficientes, no desembocan en la explicación decisiva... En el interior de los mismos personajes no hay, propiamente hablando, ni unidad ni conflicto de sentimientos...” (:164).

2.1.3.4 El problema de la actoralidad en textos contemporáneos

El texto dramático *Karma Saya* no indica el número de actores, esta indefinición deja la puerta abierta a múltiples posibilidades de representación y de distribución del texto.

Desde esta perspectiva, el texto propone una actoralidad que oscile entre la transformación en el personaje de ficción y el distanciamiento de éste; pues al ubicarse en un lugar cercano a la identidad del actor, este tratamiento actoral apela a una construcción del personaje-narrador basado en las características y rasgos de personalidad del propio actor.

Este tipo de planteamiento deriva en un problema del cual se ha hablado y discutido en reflexiones en torno al teatro contemporáneo: la existencia de técnicas actorales acordes a los nuevos modelos dramáticos propuestos por la dramaturgia contemporánea.

Existen estilos de actuación diseñados para trabajar cierto tipo de teatro y cierto tipo de texto, tal es el caso del teatro realista. Sin embargo, la necesidad de crear procedimientos actorales específicos y acordes para dicha estructura surge en textos en donde la acción dramática no ocurre dentro de la fábula, en donde los personajes son inacabados y en donde el mismo texto plantea la construcción de un universo particular, con sus propias reglas y convenciones.

Ante el problema de si se cuenta o no con actores preparados para cierta forma escénica, Alberto Villarreal ha trabajado esta cuestión.

En sus puestas en escena se ha dedicado a la búsqueda de una actoralidad acorde a su teatro, lo cual ha sido premisa en su trabajo.

Luis Mario Moncada (2011) hace un análisis respecto a este tema en *Siete años en ensayos*, compilación de obras de Villarreal, y en él señala que:

“...tan estudiada estructura no tiene en aquel momento su equivalente en una técnica actoral que devenga en lenguaje: los actores resuelven la partitura escénica sin herramientas para problematizar también el concepto de personaje; el texto tiene una voz, una entelequia danzante, pero se esfuman las trazas de humor y humanidad. Recuerdo haber dicho que sus obras alcanzarían su exacta dimensión cuando contara con actores preparados para esa forma escénica. Dicho de otra manera, uno piensa que para hacer teatro alemán se necesitan actores alemanes... El tiempo nos ha dado la razón a ambos: a mí, porque veo que la búsqueda de una actoralidad acorde a su teatro ha sido premisa de su trabajo, y a él porque ha cincelado un perfil de actor ¿post-dramático? que comienza a propagarse en otras obras.”
(:13)

En el caso de Alberto Villareal, esta actoralidad característica de sus montajes ha tenido oportunidad de desarrollarse y complejizarse tanto por los actores que han trabajado con él en diversas ocasiones, como por sus alumnos de las escuelas de teatro y de los talleres que él mismo imparte, con lo que ha generado un estilo particular.

A diferencia de Villareal, *Karma Saya* fue un proceso en donde trabajé por primera vez con dichos actores. Las primeras pautas que seguí para la construcción del universo de la obra y para encontrar un estilo actoral acorde a dicho universo, tuvieron que ver con las obras anteriores de la compañía Teatro Gravitacional, por lo cual fue necesario inducir a los actores a esa forma de hacer teatro, en donde se aborda la escena y los personajes desde lo personal, al generar puntos de identificación tanto con la personalidad de los actores como con sus experiencias personales. Además de seguir los pasos para la generación de emociones, de trazos, de imágenes o de partituras de movimiento utilizados en obras anteriores, fue necesario descubrir nuevas premisas acordes a las necesidades del texto y de los mismos actores. Considero que estos descubrimientos a su vez, servirán para los futuros montajes de la compañía.

2.2 Análisis temático

“El interés de todos los estudiosos de la teoría dramática se centra particularmente en el tema y la idea, considerada esta última no como forma de tesis del contenido, sino como la esencia misma de la acción dramática.”
(Partida, 2004: 219)

Karma Saya es una obra con un importante contenido ideológico, que permea en todos los elementos dramáticos: los personajes, las escenas, las acciones y la estructura misma de la obra. Observa la realidad desde una **perspectiva dialéctica**, en donde se articula una reflexión sobre la experiencia del ser humano en sus relaciones, principalmente las interpersonales y de pareja, y a su vez abarca las relaciones con su entorno y con el cosmos. Esta perspectiva incluye nociones pertenecientes a dos ámbitos, por una parte la cuestión cósmico-religiosa y por otra parte, la cuestión mortal-carnal.

La obra maneja diferentes conceptos de las cosas, contrapone ideologías o posturas, y a su vez trata de integrar esta aparente oposición. La síntesis o resolución de estos problemas constituyen las líneas invisibles que entretujan las situaciones y conectan el discurso con la anécdota. Las principales contradicciones dialécticas que se abordan son:

- El ser humano como un ser mortal, dominado por sus deseos / el ser humano como un ser espiritual ligado al plan de un ser superior
- Lo mortal / lo inmortal
- Lo humano / lo divino
- Lo concreto y lo material / lo etéreo e intangible
- Lo visible y comprobable / lo invisible y oculto
- La ciencia y la tecnología / la religión y la fe
- Lo cotidiano / lo extra-cotidiano, lo mágico
- Lo terrenal / lo cósmico
- Elección, libre albedrío / destino

Estos conceptos se pueden englobar en dos esferas: Por un lado, la **esfera de lo concreto**, lo tangible, lo material, lo comprobable. A este ámbito pertenecen las ciencias duras como la matemática y la física, es decir, explica cómo es el mundo a través de una visión racional de las cosas. Algunos conceptos relacionados con esta esfera, importantes dentro del universo de *Karma Saya* son: Hombre, mortal, ciencia, tecnología, elección, abajo, cotidiano, tierra, espalda, explicación-teoría, tangible, concreto, humano.

Por otro lado, se encuentra la **esfera de lo oculto**, lo intangible, lo inexplicable, por ejemplo: cuestiones metafísicas, concernientes a la religión, la fe, lo divino y lo etéreo. Esta postura explica el mundo desde un punto de vista esotérico, el énfasis está en lo que no se ve pero aun así existe. Algunos conceptos relacionados son: Mujer, divino, fe, cósmico, destino, arriba, cielo, pecho, experiencia, oculto, etéreo, divino.

La dualidad central que trata la obra es la cuestión del hombre y la mujer, lo femenino y lo masculino, aspecto que sirvió de inspiración para el diseño del cartel de la puesta en escena.

La obra salta de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo y hace un recorrido a través de diferentes tiempos y espacios, es decir, del microcosmos al macrocosmos.

Desde la dramaturgia, busqué ejemplificar en un entorno cotidiano, cómo en un instante de la vida diaria del ser humano, actúan diferentes fuerzas. Ejemplo de esto son las acciones que ocurren en el oxo.

La materia prima de *Karma Saya* se encuentra en el punto intermedio entre estas dos esferas, en la síntesis de conceptos, en el espacio intermedio: **Las interrelaciones y conexiones entre las cosas**. El interés especial en las relaciones como punto de integración, constituye el eje del discurso, las líneas invisibles que entretejen las cosas.

Algunos conceptos que funcionan en este espacio intermedio son:

-La visión de Dios como ingeniero. Este concepto de *Dios* hace alusión a la idea de un ser superior y sobrenatural con poder sobre la realidad y el destino de los hombres. A su vez, este concepto es complementado por el término *ingeniero*, profesión correspondiente al mundo de los hombres, dedicada al diseño y construcción de cosas. Consiguientemente, se le atribuyen cualidades humanas a ese Dios.

-La computadora cósmica. Contrapone una cuestión científica y tecnológica correspondiente al ámbito del hombre con una cuestión universal que va más allá del planeta Tierra.

-La matrix de las almas gemelas. "Matrix" es un término tomado de la trilogía de películas de ciencia ficción de los Hermanos Wachowski que se refiere a una inteligencia artificial que manipula, controla y decide el destino de los hombres. Se aborda el problema filosófico de la realidad del mundo y la relación del hombre con la tecnología, o sea, el dilema del libre albedrío vs el destino y la ley de causa efecto. En *Karma Saya* el término matrix de almas gemelas retoma estos problemas y los ubica en el contexto de las relaciones de pareja, y al mismo tiempo, el concepto conjuga dos ideas pertenecientes a niveles diferentes: el tecnológico y el de ciencia ficción *matrix*, con el espiritual e interpersonal de *almas gemelas*.

-La casualidad / coincidencia. Este concepto es tomado del libro *La Insoportable levedad del ser*, de Milán Kundera, donde se aborda la idea de la casualidad como dos acontecimientos que ocurren al mismo tiempo. Estos instantes son vistos como puntos clave en el destino de los hombres, la cuestión dialéctica contenida en este concepto tiene que ver con el hecho de que la casualidad no es controlada por el ser humano, al menos no de forma consciente, una perspectiva corresponde al pensamiento de que es obra del destino, resultado de la maquinación de un ente superior que lo dispuso así, la segunda perspectiva es que cada acción y decisión del ser humano lo llevó hasta ese lugar para encontrarse con el suceso, que es denominado coincidencia.

De la mano del concepto de *coincidencia*, se encuentra el de *sincrodestino*, término propuesto por el hindú Deepak Chopra, médico, escritor y conferencista. Él fue pionero en las cuestiones de medicina mente-cuerpo y combina la física cuántica con la filosofía, lo práctico con lo espiritual y la sabiduría oriental con la ciencia occidental.

Sincrodestino propone una nueva forma de percibir la vida y ver la verdad que yace detrás de la vida cotidiana. Considera las coincidencias como portadoras de mensajes que dirigen y dan forma a nuestras vidas:

“Cada vez que tenemos estas experiencias, podemos considerarlas sucesos azarosos en un mundo caótico y desecharlas, o podemos reconocerlas como acontecimientos potencialmente cruciales. No creo en las coincidencias sin sentido; creo que cada coincidencia es un mensaje, una pista sobre un aspecto particular de nuestras vidas que requiere atención.” (Chopra, 2003: 4)

Kundera coincide con Chopra en la idea de la casualidad como mensaje, cita que está contenida en la escena 7 de *Karma Saya*:

“Sólo la casualidad puede aparecer ante nosotros como un mensaje. Lo que ocurre necesariamente, lo esperado, lo que se repite todos los días, es mudo. Sólo la casualidad nos habla. Tratamos de leer en ella como leen las gitanas las figuras formadas por el poso del café en el fondo de la taza.” (Vázquez Escobar, 2015: 19)

Estos conceptos se definen y ejemplifican en la obra, mientras intervienen dentro de la historia ficcional. Por ejemplo: En la escena 7. TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y ¿COINCIDIR?, Agnes se queda dormida mientras tiene un sueño perturbador que la despierta, al darse cuenta de su retraso, sale corriendo y tropieza con un pájaro muerto, el pájaro muerto funciona como un símbolo y una señal.

Minutos después, Agnes se encuentra en un Oxxo a la esposa e hijo de su amante, los tres se encuentran frente al mismo refrigerador de lácteos. La decisión cotidiana y aparentemente insignificante de elegir el sabor de yogurt, es la que determinará el destino de Agnes, de la mujer y del amante D. Este pequeño momento deja entrever el dilema filosófico del destino vs la idea de libre albedrío, ¿Qué pasaría si el yogurt con la etiqueta ganadora lo hubiera tomado la mujer? ¿Decidiría enviar la etiqueta al sorteo o no? ¿Se daría cuenta del anuncio del sorteo? ¿El viaje hubiera cambiado su vida también? ¿Qué hubiera pasado con Agnes de no haber realizado ese viaje? La cuestión de ganar un sorteo, corresponde al *azar*, que teóricamente es una casualidad de carácter impredecible, relacionado con la aleatoriedad y la probabilidad. Así pues, el ejemplo de cruzarse con una persona en la calle, constituye también una cuestión azarosa. Otra coincidencia que se presenta en esta escena es la conexión del hijo de la mujer, con Agnes. El niño tiene unos zapatos verdes iguales a los que Agnes recibió cuando era niña, por parte de su padre. De esta manera, el lazo ancestral y kármico entre estos seres se hace evidente físicamente a través del color de los zapatos.

El momento climático de la escena en donde convergen todas las coincidencias anteriores, ocurre cuando Agnes sale corriendo del Oxxo y al cruzar la calle se cruza frente a la camioneta del amante D. Éste, en un intento por no atropellar a Agnes, gira la camioneta hacia la derecha, arrollando accidentalmente a su hijo, quien salía del Oxxo en ese momento. Si bien, es cierto que la sucesión de acciones tiene que ver con la decisión de los personajes, al mismo tiempo el escenario de las coincidencias parecería estar diseñado por aquel Dios ingeniero desde su computadora cósmica. Estas coincidencias son:

1. Tropiezo con el pájaro muerto
2. Encuentro frente al refrigerador de lácteos
3. Zapatos verdes
4. El accidente al salir del oxxo

De esta forma, la fábula se compone de una serie de acciones cotidianas en donde la casualidad adquiere un papel decisivo, puesto que los personajes habitan en una especie de línea intermedia entre “construir su vida con cada elección” y “estar sujetos a la matrix del Dios ingeniero” (determinismo).

El concepto de relaciones abarca no sólo el vínculo-puente entre el mundo material y el mundo inmaterial, sino también la noción de actos interligados (karma) y de personas interligadas (karma saya). Esta noción de actos interligados se relaciona con el concepto de *karma*, concepto rector de la obra.

El karma es una creencia central de la religión budista e hinduista. Aunque en el sentido estricto existen algunas diferencias en el significado, ambas tienen una base común: la ley cósmica de retribución de causa-efecto. Las acciones y decisiones del hombre corresponden a la causa, mientras que las experiencias y circunstancias son el efecto. La ley del karma explica los dramas humanos como consecuencias de acciones realizadas en el pasado. El pasado se extiende a vidas anteriores, pues la creencia en la reencarnación es un pilar de estas religiones.

La reencarnación es la creencia que se basa en la idea de que la persona al morir, volverá a nacer en otro cuerpo humano como una manera de purificación, hasta alcanzar la unión con la divinidad. Este pensamiento implica a su vez la idea de que el alma es inmortal y pertenece a la esfera de lo inmaterial, mientras que el cuerpo es mortal y pertenece al mundo material. Desde esta perspectiva, cada ser humano posee un karma individual que proviene de sus vidas pasadas y que condiciona las sucesivas reencarnaciones.

¿Cómo se ve el karma en la obra?

La palabra karma está relacionada también con *energía*, energía que trasciende y que se deriva de los actos de las personas. Este concepto del karma como energía es el que se retoma en la obra y se equipara con la tercera ley de

Newton, un principio que corresponde al ámbito científico, específicamente a la física.

La escena 11. KARMA, aborda estos conceptos de manera teórica y explicativa, mostrando la relación con la fábula de forma didáctica.

En *Karma Saya*, la línea causa-consecuencia, recae principalmente sobre el amante D, el cual se dibuja como un hombre incapaz de amar, cuyas acciones han causado sufrimiento en las dos mujeres de la anécdota: su esposa y Agnes. La cadena de acciones de este hombre se sincroniza temporalmente con las dos mujeres, de tal forma que termina atropellando a su hijo en un instante en donde convergen los 4 seres ligados kármicamente. Este hecho ocurre en la escena 7. pero es explicado y aclarado hasta la escena 11:

Si D le rompe el corazón a A, supongamos que porque es casado. El karma no significaría que años más tarde D se arrepentirá, se divorciará y sufrirá por el amor de A. Tampoco significa que la esposa de D le pondrá el cuerno también. Probablemente eso nunca suceda, Probablemente ellos tengan una deuda de su vida anterior que no han saldado y por tanto deben resolver en esta... O no.

Lo que SI es probable es que:

-D sea decepcionado, traicionado, humillado, herido en aquello a lo que le tenga más amor, y probablemente no sea Agnes. El trabajo, su físico o su ego, sea despedido de su trabajo cuando esté a punto de comprarse un carro nuevo, reciba una humillación pública, o accidentalmente se queme la cara con agua hirviendo y su cara quede deformada para siempre o que un jueves accidentalmente arrastre con su camioneta a su hijo de dos años, 4 meses y 5 días por distraerse mirando a una mujer al cruzar la calle. Probablemente ese hombre incapaz de amar pierda a lo único que pudo llegar a amar.

Para que esto suceda toda una serie de acciones predestinadas por la matrix deben sincronizarse, sin posibilidad mínima de error. (Vázquez Escobar, 2015: 31)

A través de la anécdota se buscó plasmar y dejar entrever las fuerzas invisibles que conectan a los seres humanos con sus acciones y afectos, haciendo la similitud con una red de energías que nos atraen y repelen hacia ciertas situaciones y personas. Este momento de la historia, condensa los conceptos explicados anteriormente: la matrix, el sincrodestino, la casualidad y el karma.

Por otra parte, *Karma Saya* se refiere al karma sexual o lazo kármico creado entre dos personas después de una relación sexual. Este lazo trasciende a través de los tiempos y por medio de éste, las almas quedan unidas para siempre. Este término, que lleva por título la pieza, contiene en su significado los temas centrales: La reencarnación, el karma, las relaciones de pareja y la cuestión del vínculo o lazo invisible que une a todos los elementos.

En *Karma Saya*, **la pareja** es vista como dos seres unidos a través del tiempo, quienes, por medio de lazos ancestrales, comparten un pasado común de vidas anteriores. La historia de las parejas está conformada tanto por experiencias de la vida presente, como por una historia antigua y oculta, cuyas pistas descubrimos a través de los sueños. En éstos, la muerte juega un papel protagónico y condiciona las relaciones posteriores de las personas.

Estos lazos que unen a las parejas, se extienden a más de dos personas, en tanto que conectan a las diferentes parejas sexuales de cada uno. De este modo, se crea un círculo de almas que comparten experiencias en común y cuyas acciones están conectadas a través del tiempo y el espacio.

El psiquiatra estadounidense Brian Weiss ha realizado importantes investigaciones y aportaciones a los temas de la reencarnación y las relaciones de pareja. Por medio de la terapia de hipnosis de regresión, Weiss tiene acceso a recuerdos de vidas anteriores de sus pacientes, en donde encuentra el origen de sus aflicciones presentes y a través de la toma de conciencia de vidas anteriores, relacionadas con problemáticas de la vida actual, es que se logra la curación de los malestares del paciente.

El libro de Weiss, *Lazos de Amor*, fue uno de los principales referentes en la construcción de la pieza, fue de este texto que se tomaron algunas citas a las cuales se hace referencia en *Karma Saya*. De *Lazos de Amor*, se retoma la visión de la pareja como alma gemela, es decir, la creencia de dos seres perdidos en el mundo, cuyo destino es encontrarse. Así, se vuelve a retomar la cuestión del destino y el tema de la casualidad, pues es a través de casualidades, que las almas gemelas trazan su camino para encontrarse de nuevo.

En *Karma Saya*, Agnes es llevada a conocer a una de sus almas gemelas, por una serie de actos azarosos. A pesar de que el tema del destino aparece como un desenlace a una serie de acontecimientos incapaces de ser controlados por el personaje, al final de la historia, se genera una vuelta de tuerca, en tanto que Agnes toma la decisión de no quedarse con su alma gemela, sino con Paul. De este modo se pone sobre la mesa el dilema destino VS libre albedrío.

Lo explicado anteriormente es un ejemplo de la perspectiva dialéctica desde la cual escribí el texto y la cual que refleja una ideología que relaciona el mundo visible con el invisible y apunta especialmente a los nexos entre ambos. Esta mirada permea en toda la pieza y rodea el **núcleo o materia vital de la obra: las relaciones de pareja**. De este tema, se extraen todos los elementos del contenido dramático y se construye la anécdota, de forma que la obra va de la comprensión de lo general (funcionamiento del cosmos) a lo particular, aterrizado en el problema de la pareja.

La obra pretende hacer una recopilación de conceptos y visiones, con la intención de conformar una cosmovisión del amor en nuestros días. Lo que se pone de manifiesto, es que tanto los medios de comunicación, como la tecnología, condicionan las relaciones y juegan un papel protagónico en los conflictos de las parejas, los cuales se advierten como una manifestación y consecuencia de acciones realizadas anteriormente.

Karma Saya hace una reflexión en torno a la cuestión de la pareja que complejiza el tema del alma gemela, pues contrapone dos visiones del ser

humano: por una parte el ser humano como un ser divino e inmortal (concepto de alma) y por otro, el ser humano como ser mortal, preso y dominado por sus deseos carnales, angustias y pasiones. El problema de la pareja es visto desde diferentes esferas, por un lado desde la esfera de lo psicológico, donde se toca el tema de la co-dependencia y de las relaciones patológicas; y por otro desde la esfera espiritual, en donde se toca el tema del apego.

Este tema es abordado en la relación entre el amante D y Agnes, hombre y mujer cuya relación los ha llevado a los límites de la pasión y del dolor. La obra está plagada de encuentros y desencuentros entre ambos. El principal conflicto de ambos personajes, es la decisión de soltar y despedirse. Hecho que sucede en la escena 17.

Otra de las principales dualidades que se abordan son: Hombre y mujer, en donde el hombre es dibujado como un ser nebuloso y misterioso. Cabe destacar que la dramaturgia describe la relación de ambos desde el punto de vista femenino.

Sin embargo, retomando la creencia de las almas gemelas, ambos conforman un mismo ente y son reflejo uno del otro. Este concepto fue plasmado visualmente en el cartel de la puesta en escena, en donde la imagen central la conforman dos figuras, una femenina y una masculina. Ambos aparecen con un mismo perfil, pero mientras que la mujer es mostrada con rasgos definidos, el hombre no tiene rostro y está conformado por el cielo nocturno y el mar, metáforas importantes dentro de la obra.

Esto nos lleva al punto más concreto de la obra: el cuerpo físico. El cuerpo pensado en tanto vehículo por medio del cual se crea y manifiesta el vínculo, *karma saya*, y el intercambio energético que conecta a las parejas a nivel metafísico. A partir de esta idea, se retoma la analogía hecha por Cortázar en su libro *Rayuela*, respecto a las líneas que dibujan los amantes con sus trayectos de vida y lo compara con el movimiento browniano, concepto tomado de la física, referente al movimiento aleatorio de las partículas en medio de un fluido. Esta idea

es complementada con la ecuación de Dirac, otro concepto de la física cuántica que habla sobre el entrelazamiento de partículas.

“...y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo esto va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.” (Cortázar: 265-266)

En conclusión, la carga temática de la pieza abarca diversos tópicos, que más que un tema en específico, se refieren a una forma de ver la vida y DE explicar la experiencia humana. Todos los elementos dramáticos, sucesos, situaciones y caracteres, buscan representar un fragmento de la realidad desde una visión particular, la cual penetra el contenido total de la obra. El fondo corresponde a la ideología y la forma al tema central “unidad fundamental del tema”.

CAPÍTULO III LA PUESTA EN ESCENA

El pasaje de la literatura al teatro constituye un texto de acciones físicas o físico-verbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal acontece en el cuerpo en acción.
(Dubatti, 2007: 37-38)

El proceso de montaje de la obra literaria, se dio de la mano de un profundo análisis del texto. A través de dicho análisis, se fue configurando la puesta en escena y esta a su vez fue modificando también el texto.

3.1 La poética teatral de Karma Saya: La fragmentación y el cuerpo

Dubatti en *Filosofía del teatro I* (2007), señala que “La dramaturgia, es literatura dramática, que sólo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral.” (:38). *Karma Saya* es una obra que desde el texto, propone un universo particular y una poética. Se entiende como poética teatral al conjunto de procedimientos morfo-temáticos del texto dramático, espectacular o actoral, que generan una disposición convivial diferente a partir del reconocimiento de las convenciones. (:71)

El objeto de análisis de este trabajo es precisamente analizar estos procedimientos morfo-temáticos, así como las convenciones propuestas por el texto.

El lenguaje de *Karma Saya* está estrechamente relacionado con el cuerpo en un sentido amplio. Desde el principio se presenta una notable analogía entre el cuerpo textual y el cuerpo del actor. Se puede apreciar cómo desde la acotación inicial, al hablar de la forma y estructura del texto, se hace referencia a éste como algo “incompleto”, no acabado, condicionando de esta forma el proceso, bajo la

consigna implícita de llenar esos vacíos o “huecos”. Al hablar de huecos me refiero a imágenes y símbolos ambiguos, colocados estratégicamente, con el fin de que cada lector-espectador complete de acuerdo a su propia experiencia y cree su propia lectura. Esta cualidad contenida en el texto, se transpoló a la puesta en escena a través de trazos, gestos corporales, objetos y sonidos.

La noción de los “huecos,” o “vacíos”, tiene que ver directamente con la idea de texto fragmentado, característica de Heiner Müller, quien llevó la dramaturgia a una ruptura radical de los cánones dramáticos establecidos por la poética de Aristóteles. Müller elaboró una poética teatral de fragmentación y catástrofe, de forma que el espectador se viera implicado en la re-construcción del texto y que lo estimulara a experimentar de forma activa el teatro. “Fragmentación, ruptura, de-construcción, mezcla de estilos-formas, superposición de imágenes, pensamientos y palabras son algunos de los elementos que describen la creación teatral de Heiner Müller”, apunta Viviana Veloza en su ensayo *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación*.

Para Müller el arte debe ser un proceso inconcluso en el que todos los implicados deben asumir el papel activo de coproductores dentro de estructuras de representación capaces de mostrar el trascurso de dichos procesos. (Sandoval, 2009: 165)

En *Karma Saya*, este momento de re-construcción, se generó a partir del contacto del texto dramático inicial con los actores. Hablo de “texto dramático inicial”, pues como ya se explicó desde el primer capítulo, el texto se fue modificando, completando y depurando durante el proceso de montaje.

Desde mi postura como autora, busqué generar un material, el cual yo misma definí como “pretexto”, que remitiera a la idea de lo que está antes del texto mismo (pre-texto). Desde esta perspectiva la obra dramática es el pre-texto y el texto corresponde a la puesta en escena.

Si nos remitimos a la etimología de la palabra –texto-, éste se relaciona con tejido, trenzar o entrelazar. Si –texto- es una composición de signos ordenados y estructurados que cobran sentido dentro de un contexto específico, la puesta en escena es un texto, que adquiere sentido a partir del universo en el que está inmerso. De aquí se comprenden las ideas de Dubatti al decir que “El teatro es acontecimiento de la cultura viviente, y debemos estudiar los textos dramáticos en relación con el acontecimiento.”

Así pues, en *Cartografía teatral*, Dubatti explica:

“El teatro existe en potencia como literatura... La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia... El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales, la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo trasfigura su entidad para devenir teatralidad en acto.” (2008: 136)

De esta forma, se comprenden las ideas de Dubatti al decir que “Una obra teatral se construye alrededor de una sola forma. Descubrirla se transforma en una revelación.” Este descubrimiento al que se refiere Dubatti, constituyó la parte estructural del proceso de montaje, cuyo objetivo fue generar un lenguaje común y un universo particular, bajo las premisas propuestas por la dramaturgia.

Es aquí en donde volvemos al asunto del texto fragmentado y su relación con el cuerpo. El texto es, en cierta medida un cuerpo y a su vez el cuerpo de los actores constituye uno de los principales signos que conforman la escenificación, por lo tanto, el tránsito del texto dramático al texto escénico, implicó desplegar en el cuerpo de los actores y en el espacio escénico, los planteamientos del cuerpo textual (tales como la estructura, temas y la forma en que están colocadas las palabras en las páginas).

Esta traducción corporal del texto dramático, hizo necesario el trabajo directo con el cuerpo del actor a partir de exploraciones que generaron materiales ricos en imágenes y metáforas, en forma de coreografías y partituras de movimiento que conformaron el grueso del trazo del montaje.

Para lograr este objetivo, se generaron premisas de dirección basadas en la propuesta que el texto hace en la acotación inicial:

El siguiente texto es una compilación de ideas, momentos y algunos fragmentos de otras obras que nos han inspirado, interrogado y sacudido respecto a la cuestión del karma, el amor y la muerte.

No pretende ser un texto acabado ni marcar diálogos establecidos, acotaciones o personajes específicos. La esencia de este texto es ser un pretexto para jugar, para hacer poesía con el cuerpo, con la memoria y con las anécdotas de las cuales se pueda enriquecer esta obra al ser leída y reinterpretada por otros.

La búsqueda es la reescritura durante el proceso de ensayos, la idea es ser una guía para crear una dramaturgia escénica.

Se han tomado fragmentos de algunos libros, frases célebres, así como experiencias personales.

(Vázquez Escobar, 2015: 2)

De aquí se desprendieron las siguientes premisas: El texto es modificable e inacabado / El texto es un detonador de imágenes / Buscar formas alternativas de presentar el texto.

El primer paso consistió en ubicar esos vacíos y posteriormente llenarlos. Aunque en algunos momentos específicos, se decidió respetar el vacío y ponerlo sobre el escenario, lo que generó un tercer momento de re-interpretación que correspondió al espectador.

Por lo tanto, en *Karma Saya* “hacer poesía con el cuerpo” tiene que ver directamente con la idea de “texto fragmentado” referido por Müller, y por ende, un cuerpo fragmentado, como si el cuerpo también estuviese vacío o con huecos. Esta analogía se presenta en diferentes pasajes del texto, en donde alguna parte del cuerpo está relacionada directamente con una experiencia, sentimiento o idea.

A partir de esta analogía, la reflexión se extiende en dos sentidos: por una parte, la focalización del trabajo corporal en una parte del cuerpo en específico: y por otra, el trabajo con los huecos y vacíos de la pieza. Para ahondar en esto, usaré dos escenas, a manera de ejemplo:

En la escena 2. TU ESPALDA, se presenta una estructura fragmentada, que intercala momentos de pequeños diálogos y frases aisladas con la narración escrita como prosa, la cual describe un sueño.

El asunto general en cuanto a estructura de la escena es la fragmentación entre la voz y el cuerpo. Los cuerpos sin rostro que aparecen en la escena, tienen una voz y son escuchados, lo cual se liga a la idea de algo incompleto que es percibido a través de los sentidos. De igual forma, existe una asociación con la presencia del mar como elemento simbólico que parece no tener límite. Los sentidos presentes en el sueño son la vista, el oído y el tacto.

Paralelamente a las acciones descritas en el sueño, la voz del narrador se encuentra en un espacio alternativo al sueño, desde el cual lo observa en tiempo presente y se comunica con un interlocutor: el espectador o lector.

La escena se trabajó en tres líneas de acción paralelas que ocurren simultáneamente.

1) Como foco de la acción, se encuentra Agnes, metida en una cabina forrada con plástico transparente, en donde es bañada por un hilo de arena que cae desde arriba del escenario. El cuerpo de la actriz que representa a Agnes, es receptáculo de los estímulos generados por los actores que realizan la acción paralela del sueño; el espacio reducido en el que ella se encuentra, condiciona la cualidad de sus movimientos. Con este dispositivo se buscó generar una

experiencia sensorial en el espectador a partir de los materiales arena y plástico, reforzado por el ambiente sonoro de la música y de la partitura vocal de los actores, trabajo que quedó a cargo de María Camargo.

2) Un grupo de actores que representó corporalmente los estímulos sensoriales contenidos en el sueño a través de una partitura corporal y de sonido, conformada por 5 momentos: a) la atmósfera de la playa, b) las voces de los cuerpos sin rostro in crescendo, c) el ataque de las olas, d) la aparición del hombre y e) el hombre se desvanece entre los cuerpos. Al final de la partitura, los cuerpos quedaban de espaldas al público. La falta de orden de las voces, fue traducida escénicamente a voces simultáneas que repiten y alternan las frases.

3) El tercer eje de acción, corresponde a la actriz que lleva la narración, la cual se colocó al pie de la cabina de Agnes mientras dirigía sus textos al público. La actriz se mostraba tanto dentro, como fuera de la ficción. Estaba colocada físicamente dentro de la acción dramática y parecía ser afectada por los estímulos del sueño, pero al mismo tiempo, mantenía una conciencia que la distanciaba del evento.

El papel que juega el narrador es sumamente importante, pues se trata de un rol de mediador entre el público y los personajes, la intención es generar empatía con el espectador, al ser ambos observadores de la fábula y al mismo tiempo partícipes de ella.

El segundo ejemplo es la escena 6. **¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO?**, la cual corresponde a uno de los momentos emblemáticos del montaje y de alguna forma resume una parte de *Karma Saya*, debido a que muestra precisamente el juego de interpretación y de re-escritura entre el lenguaje escrito y el cuerpo.

Dos ejemplos de preguntas con las que se guiaron las exploraciones corporales fueron *¿Qué forma tiene la ausencia?* y *¿Cómo se ve?*, con ello comenzamos la búsqueda de posibilidades de representación de lo ausente, que

se extendió a lo oculto, lo cual constituyó uno de los pilares del discurso de la obra.

La escena 6. además de ser pregunta, también es respuesta. El espacio físico entre la pregunta y la respuesta, abre la posibilidad a una infinidad de interpretaciones, y así, se toca nuevamente el tema de los polos sentimiento-razón.

Respecto a esta relación entre el vacío, los huecos y el cuerpo, la espectadora Chantal Aguilar egresada de la Licenciatura en Literatura la Latinoamericana, escribió respecto al texto de *Karma Saya*:

El sentimiento se manifiesta en el dolor corporal, mientras que la razón, al no entender (No descifrar), sólo puede manifestarse a partir del silencio.

El hueco en el pecho que se conecta al silencio crea una imagen donde a pesar de haber vacío, existe la posibilidad de llenar ese hueco.

El espacio y el vacío del cuerpo textual íntimamente ligado al vacío corporal: el hueco en el pecho que a su vez se conecta con el silencio y la imposibilidad de soportarlo, como si la única manera o forma de expresar el vacío corporal fuera a partir del silencio, de la no enunciación y la no escritura (lo inefable).

El espacio “vacío” en la poesía o en la literatura genera una pausa en el ritmo, una especie de respiración: es el instante en el que el tiempo y el espacio se habitan mutuamente.

Tanto la escena 2. TU ESPALDA, como la escena 6. ¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO? llevan en el nombre una parte del cuerpo (la espalda y el pecho), ambos localizados en el torso del cuerpo humano, uno al frente y otro al reverso, como si fueran dos caras de la misma moneda. Ambos se presentan como el lugar donde habitan el amor y la muerte. En el caso de la espalda, se hace evidente la analogía del lugar donde reside el dolor.

Este tipo de asociaciones se trabajaron en exploraciones que relacionaban conceptos como: identidad, ausencia, sombra, líneas, huellas, mar, dolor, con alguna parte del cuerpo en específico.

Otras partes del cuerpo que también se trabajaron con un simbolismo especial dentro del universo de *Karma Saya*, fueron los pies y los ojos. Los pies se relacionaron con los pasos y las huellas. Estos pasos reflejan el camino de la vida, es decir, las acciones que el ser humano realiza y con las cuales forja su destino. Las huellas por su parte, son vistas como la marca que dejan estas acciones. Los ojos son considerados como la ventana hacia el interior del alma de las personas, por medio de la cual las almas gemelas se reconocen.

3.2 El trabajo corporal

“Hay situaciones que te dejan sin palabras, todo lo que puedes hacer es aludir a las cosas. Las palabras tampoco pueden hacer más que sólo evocar cosas. Ahí es donde entra la danza.”
Pina Bausch

Encontrar un método de trabajo corporal que fuera congruente con nuestra búsqueda no fue fácil. Pues si bien era necesaria la precisión técnica, también era necesario generar una cualidad de movimiento orgánico que conectara directamente con la parte emotiva y permitiera de esta manera la libre expresión de los cuerpos, incorporando elementos de la danza.

Acorde a esta necesidad, fue que decidí iniciar el entrenamiento corporal de los actores con meditaciones en movimiento, trabajo inspirado en la propuesta de Gabrielle Roth, creadora de los “5 ritmos”.

Gabrielle Roth es una bailarina estadounidense cuyo trabajo tiene raíces profundas en el chamanismo y se avoca a la búsqueda de la integración entre cuerpo y alma por medio de la danza. Roth encontró a través del movimiento, un

vehículo para sanar la división entre espíritu y carne. Diseñó un camino para despertar la energía natural del cuerpo que fluye de lo más profundo, por medio de un baile libre y espontáneo. Este trabajo es descrito en su libro *Mapas para el éxtasis* (2010), el cual inicia con la cita de Joan HaliJax:

Los chamanes transmiten a su pueblo a través del signo, la canción y la danza, la naturaleza de la geografía cósmica que les ha sido revelado en sucesivos trances de mapas y bailarines de mitos, viven interiormente en un reino multidimensional que forma un continuo con la así llamada realidad ordinaria. (:8)

La antropóloga Ángeles Arrien, en el prólogo del libro de Roth, comenta: Mapas para el éxtasis nos inicia así en los cinco ritmos inherentes a todos nuestros actos, cinco expresiones energéticas que trascienden la consciencia: fluidez, stacatto, caos, lírico y quietud. A través del baile, la canción, la poesía, la meditación y el rito accederemos a un estado de conciencia mágico, previo al intelecto, donde la sanación y una absoluta transformación son posibles. Podremos, en definitiva, conectar con ese saber ancestral, despertar al presente y conocer una auténtica unidad de cuerpo, mente y espíritu. El resultado es el éxtasis... un estado en el que todo es posible. (:9)

Una de las principales exploraciones fue la de encontrar el ritmo predominante en cada una de las escenas de los sueños, de acuerdo a la tesitura de cada uno de ellos. Los hallazgos encontrados fueron los siguientes:

- Cada uno de los sueños remite a un elemento de la naturaleza en particular y se representa la muerte de una forma diferente.
- En la escena “TU ESPALDA” el elemento predominante es el agua, debido a la presencia del mar. Así, la forma de morir es el ahogo.
- En la escena “ALGUNA VEZ FUIMOS” el elemento predominante es la tierra y el escenario es una selva, así que la forma de morir es cuerpo a cuerpo.

- En la escena “AVE DE PASO” el elemento predominante claramente es el aire, debido a la presencia del cielo, las aves y el acto de volar. La muerte es en caída libre, un suicidio.
- En “ESTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO” el elemento es el fuego y la muerte es quemada.

La primera relación que hicimos fue de cada sueño con un ritmo en particular: TU ESPALDA con el ritmo **fluido**, ALGUNA VEZ FUIMOS con **estacato**, AVE DE PASO sería **lírico** y ESTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO correspondió al **caos**.

Dentro de esta relación, la escena ¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO? se inserta dentro de esta clasificación y corresponde a la **quietud**, aun cuando la escena no corresponde a un sueño como tal.

Comenzamos a trabajar cada sueño, con la energía predominante del ritmo correspondiente, sin embargo, durante el proceso descubrimos que cada escena contenía en sí misma los 5 ritmos. El momento de la muerte al final de los sueños, representó la **quietud**.

Abordar el trabajo corporal desde esta perspectiva, permitió a los actores conocer la energía natural de su cuerpo y la calidad de movimiento de acuerdo a su personalidad y estado de ánimo. Esto trajo consigo herramientas de autoconocimiento que ayudaron a traducir sentimientos y emociones en movimientos sinceros y principalmente les permitió contactar y expresar estratos cada vez más profundos de sí mismos.

Otra herramienta que se utilizó para la generación de partituras corporales fue trabajar bajo la premisa de la representación de las ideas de forma no-literal y no-ilustrativa. Los actores buscaron diferentes formas de representar las ideas, dando como resultado imágenes coreográficas que funcionaban como metáfora y símbolo de las ideas contenidas en las escenas.

En el caso de TU ESPALDA, la partitura corporal sostenía la escena a nivel emotivo, simbólico y principalmente atmosférico ya que en ella estaban marcados los cambios de ritmo y los matices del sueño.

La investigación corporal de formas simbólicas-gestos bajo la premisa de la *no-literalidad*, se convirtió en uno de los principales elementos que conformaron el lenguaje escénico del montaje.

De esta forma, el trabajo corporal adoptó tintes dancísticos, los cuales conformaron parte fundamental del sello estilístico del montaje.

Un punto de inspiración para esta exploración fue el trabajo de Pina Bausch y su propuesta del *tanztheater*, el cual abreva directamente en el comportamiento ordinario. Rodolfo Obregón en *Utopías Aplazadas* (2003), cita a Patricia Cardona, quien se refiere al teatro-danza como “la creación de lo que motiva/mueve al agente a actuar como actúa, y no a partir del movimiento mismo”. (:97)

Para Pina Bausch la danza debe ser una exploración de la condición humana. Los límites del lenguaje son entonces tan amplios como la experiencia humana. El espectáculo se construye a partir de elementos tomados de fuentes variadas: “gestualidad del comportamiento y tics nerviosos, movimientos elementales y explosiones acrobáticas; manifestaciones de lo cotidiano, tanto en el sentido íntimo como en lo social; huellas del sistema biológico y del subconsciente.” (ibid)

En esta forma de generar materiales a partir de la cotidianeidad y la estructura de collage de diversos segmentos de acciones es donde *Karma Saya* se identifica con el trabajo del *tanztheater*. En *Karma Saya*, el tránsito del texto al cuerpo y al espacio de las escenas clasificadas en el análisis como anecdóticas, es una mezcla de diversos lenguajes, que combina diferentes tiempos, planos de realidad, lugares, rompimientos, acciones cotidianas y extracotidianas.

3.3 Propuesta de dirección / Recursos escénicos

La idea de rompecabezas y de collage fue parte de la propuesta estética de la puesta en escena, la cual privilegia más que la presentación de una escena realista, la percepción subjetiva de la realidad, la anécdota vista desde el lente de lo cósmico y lo esotérico, en donde las relaciones invisibles entre las cosas, se hacen presentes de forma visual a través de lo que llamamos “guiños cósmicos”, en nuestro lenguaje de construcción de la escenificación.

El origen de estos materiales, así como el manejo de objetos, vestuario y elementos escenográficos desde una perspectiva teatral y funcional, acercan evidentemente al teatro-danza a los territorios del realismo; sin embargo, la sustitución del ballet argumental por un montaje subjetivo de las imágenes que combina asociaciones y flujos de memoria, fragmentos de intimidad y grandes escenas épicas, realidad e imaginación, termina por hacer añicos el esqueleto realista y lo catapulta hacia formas inclasificables de representación. (:98)

A través de la combinación de elementos realistas y oníricos, busqué mostrar en el discurso de *Karma Saya*, la relación de lo mítico con lo cotidiano, lo ancestral con lo contemporáneo, y la integración de ambas esferas, lo cual va acorde a la perspectiva dialéctica desde la cual se aborda la realidad en la pieza.

Como ya se explicó en el capítulo anterior, la estructura dramática del texto está planteada en dos planos que se superponen: el plano de la ficción y el de lo real. Sin embargo, en este acontecer simultáneo de los dos planos, existen grietas en donde logran converger ambos mundos.

Para plasmar en escena los diferentes planos, fue necesario crear una serie de convenciones que permitiera la coexistencia de diferentes universos en un mismo espacio físico-temporal:

1) Se distinguieron diferentes tipos de actoralidad, cada una de ellas tuvo un manejo especial del cuerpo así como una presencia escénica particular.

Los tipos de actoralidad que se distinguen son:

- a) Los *personajes de ficción*, con tintes de realismo.
 - b) La de los *narradores*, abordados desde la personalidad de cada actor.
 - c) En las escenas *oníricas*, en donde más que personajes se podría hablar de presencias abordadas a partir del cuerpo, el peso de la actuación recayó en la expresión corporal y las acciones físicas, dando como resultado una forma de estar en escena cercana a la danza.
 - d) La actoralidad de las escenas *emotivas*, como su nombre lo indica, centró la atención en las emociones, las cuales se expresaron a través de movimientos, palabras e imágenes. Esta cuarta presencia, es una combinación de las 3 anteriores, pues es el punto en donde converge la anécdota ficcional con las experiencias personales de los actores.
- 2) La presencia de rompimientos y el uso de la pausa
 - 3) Manejo espacial

Estos recursos permitieron generar una relación especial con el espectador, lo cual promovió el convivio teatral.

3.3.1 El rompimiento y el uso de la pausa

El rompimiento y la pausa se hicieron presentes principalmente en las escenas anecdóticas. Mientras que se desarrolla la historia de Agnes, paralelamente los narradores hablan dirigiéndose al público, y añadiendo comentarios sobre las acciones de la fábula.

Este código lo podemos ubicar en el teatro brechtiano, en donde “paralelamente a la acción se desarrollan comentarios que recaen sobre cada uno de los personajes...cuya función es tanto explicativa como irónica.”, afirma B. Dort en *Lectura de Brecht*. (Partida, 2004: 155).

Este sistema de relación actor-espectador, elimina la ilusión de la ficción y activa la conciencia de que se está presenciando una ficción, lo que le permite al espectador asociar la fábula con su propia experiencia vital y tomar postura al respecto.

Debido a la diversidad de lenguajes que existen en el texto, fue necesario distinguir y definir el destinatario de los diálogos. En algunos casos, principalmente en las escenas explicativas y en las anecdóticas, los parlamentos de los narradores funcionan dentro del plano de lo real y proponen una relación particular entre actor y espectador a partir de la empatía. Esto se da por medio de preguntas, comentarios o expresiones cotidianas, lo cual lleva implícito el rompimiento total de la cuarta pared. Ejemplo: *¿Tú cuántas playas conoces? ¿Cuántos mares?* Escena 1. Agnes.

Esta forma de integrar al espectador, abre la posibilidad de completar los huecos de la pieza por medio de sus propios referentes, ejemplo de esto ocurre en la escena 13. IRSE, cuando el actor que lleva el rol del chofer del autobús le habla directamente a uno de los espectadores “Seguro se te vino un nombre a la cabeza.” Esto ocurre en diversos momentos de la puesta en escena.

Un claro ejemplo del uso del rompimiento y la pausa para la integración de diferentes universos, tiempos y espacios es la escena 7. TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y ¿COINCIDIR?. En esta escena, se superponen diferentes planos de realidad, se entremezclan gestos realistas con extracotidianos y partituras dancísticas, se extrapolan guiños o trazos de otras escenas, se presentan pausas en el curso de la anécdota, en las que los actores que fungen como narradores intervienen desde afuera, para señalar al espectador elementos clave en el armado del rompecabezas que constituye la obra completa.

En la descripción de las acciones de la escena, aparecen otros tres personajes además de Agnes, (ella lleva el hilo central de la acción dramática). Estos personajes secundarios realizan paralelamente en espacios alternos, secuencias de movimiento que remiten a las acciones descritas por los narradores, todas con un tinte no-realista, pero basadas en acciones cotidianas: despertarse, caminar por la ciudad, manejar por la carretera, etcétera.

Un ejemplo de pausa, en esta misma escena, ocurre cuando que el narrador dice “Un carro patina a lo lejos”, este es un momento clave en donde las acciones de todos los actores coinciden y se unifican, con lo cual se busca hacer énfasis en la conexión de todos los elementos dentro de la historia. De este modo, volvemos nuevamente al discurso central relacionado con las líneas invisibles que entretejen las situaciones.

Otro guiño cósmico ocurre después de la línea “dos mujeres en la misma ciudad sueñan el mismo sueño”, en este instante se pausa la narración y se abre un paréntesis temporal que incluyó en el trazo escénico un fragmento de la partitura corporal de la escena 12. AVE DE PASO y se crea una atmósfera onírica.

Estos momentos de pausa o guiños cósmicos funcionan como pistas al espectador que lo ayudan a dilucidar el contenido global de la obra. Son huellas que marcan pautas de un camino, sin embargo, la forma de transitarlo y de llegar a los diferentes lugares, dependerá de la experiencia particular del espectador.

Una forma de integrar el ámbito cotidiano con el cósmico, fue el uso del audiovisual, el cual aparece como un recurso escénico que corresponde al ámbito tecnológico. Así, el tema de la tecnología representa una especie de vehículo por medio del cual actúa el destino.

Estos rompimientos o pausas sirvieron al actor como puente entre una convención y la otra. Desde esta perspectiva, el texto propone una actoralidad que oscila entre la transformación en el personaje de la ficción y el distanciamiento de éste al regresar a un lugar cercano a la identidad del actor. Es decir, los actores transitan entre ser el personaje y ser ellos mismos.

3.3.2 El trabajo actoral y la construcción de personajes

Es importante mencionar que la dramaturgia no señala un número específico de actores, ni existe *dramatis personae*. Esta indefinición deja la puerta abierta a múltiples posibilidades de representación y de distribución del texto, así como la libre interpretación de los roles y los tipos de personajes que se puedan distinguir.

Asimismo, la actuación se abordó desde una perspectiva lejana a la construcción tradicional stanislavkiana, ya que los personajes están planteados como algo incompleto e inacabado. Por lo tanto, la construcción total de éstos se basó en las características y rasgos de personalidad de cada actor.

Durante el proceso, los actores fueron encontrando puntos de colindancia con las diferentes líneas y los diferentes puntos de vista que abarca el texto. Esta identificación de los actores, con ciertos aspectos de la obra, fue lo que permitió la creación de los personajes y la asignación de los diálogos para el momento de la representación.

En el caso de los personajes de la ficción, se decidió que Agnes, el amante D y la mujer de D, fueran representados cada uno por un actor en específico, mientras que, los personajes secundarios o incidentales fueron representados por los actores que asumieron el papel de narradores. De esta forma, los narradores entraban y salían de la ficción alternando diferentes roles al momento de narrar la anécdota.

El papel de Agnes corrió a cargo de la actriz Vanessa Gil, la mujer del amante D fue interpretada por Diana Esquivias y el amante D por Diego Calderón. En el caso de estos tres personajes el trabajo actoral partió de la mano de la idea de símbolo debido a la ambigüedad con la que están planteados en el texto. Se podría decir que “apenas son personajes”; en cambio, dichas entidades representan roles dentro de una relación y sentimientos en relación con otro. No son personajes, son preguntas, son conflictos, abstracciones o símbolos.

En el caso de los narradores, el rompimiento de la cuarta pared está dado desde la estructura del texto. Éstos tienen una función mediadora entre la obra y el espectador y se conforman de múltiples voces que acercan la anécdota a modo de coro griego. El papel de narradores, fue asumido por las actrices Carolina Berrocal y Elvira Cervantes, así como por los actores Misael Garrido y Héctor Sandoval (primera y segunda temporada, respectivamente). Sin embargo, en las escenas explicativas, todos los actores asumieron un rol específico como narrador, desde un lugar muy cercano a su propia personalidad.

La repartición de estos textos y la creación de roles de los personajes, fue un proceso interesante, que implicó un análisis detallado de cada una de las líneas de la dramaturgia, de forma que se identificaron diferentes voces, cada una relacionada con una perspectiva particular, una voz generadora de preguntas, una voz relacionada con la psicología, otra con datos científicos, otra voz que incorpora referencias literarias generando una unión entre ciencia y literatura. Cada actor se identificó con una postura y asumió la función de dicha voz, sumándole sus rasgos personalidad, y su reinterpretación de las líneas. El sarcasmo, la broma y la duda fueron matices importantes, que funcionaron como puente con el espectador, de manera que los datos científicos o teóricos, no fueran tomados como verdades absolutas, sino como puntos de vista a cuestionar e incluso descartar.

Hasta aquí hemos revisado dos tipos diferentes de actoralidad, sin embargo, existió una tercera forma de “estar en escena”, la cual se ubica dentro del espacio poético.

Como ya se explicó, este espacio se ubica en el límite entre el espacio ficcional y el real, y funciona de una forma distinta, cercana a la metáfora y a los sueños. Está conformado por recuerdos, sensaciones, atmósferas y estados internos. Es un espacio en donde convergen todas las líneas de acción de la obra, funcionan como nodos en donde se condensan emociones y puntos climáticos. Ejemplo de estas escenas son la escena 8. SERES HUMANOS Y 13. MAR.

La actuación de la escena 13. MAR fue abordada desde el actor mismo, a partir de la generación de estados emotivos de los cuales derivaron secuencias corporales. Si bien, se respetaron las líneas del texto, se jugó con la repetición de las líneas en diferentes voces y la repetición de una partitura de movimiento.

Este tipo de trabajo actoral deriva en un problema del cual se ha hablado y discutido en reflexiones en torno al teatro contemporáneo: la existencia de técnicas actorales acordes a los nuevos modelos dramáticos propuestos por la dramaturgia contemporánea.

Existen estilos de actuación diseñados para trabajar cierto tipo de teatro y cierto tipo de texto, tal es el caso del teatro realista. Sin embargo, en textos en donde la acción dramática no ocurre dentro de la fábula, los personajes son inacabados y en donde el mismo texto plantea la construcción de un universo particular, con sus propias reglas y convenciones, surge la necesidad de crear procedimientos actorales específicos y acordes para dicha estructura. Al no existir una formación específica que prepare a los actores para cada obra, el proceso de montaje se convierte a su vez en exploración y en escuela, en donde buena parte del tiempo es dedicado a la búsqueda y creación de una actoralidad acorde a la obra.

Los primeros meses de trabajo los dedicamos a explorar, a generar premisas afines al texto y acordes a la experiencia que queríamos que viviera el espectador. Ubicamos los huecos en el texto y escudriñamos en ellos, algunos los enmarcamos y otros los reconstruimos.

3.3.3 La construcción y el manejo del espacio

A pesar de que yo misma escribí el texto, en el trascurso del montaje, descubrí conexiones y nuevas posibilidades dentro de él. El juego con los signos de puntuación y el acomodo de las palabras en la página fue el punto de partida para múltiples interpretaciones y dio cabida a los diferentes puntos de vista del equipo

creativo, de forma que la obra misma fue revelándose ante mí, a pesar de ser yo la autora.

Uno de los objetivos principales que me planteé como directora, fue que el espectador no acudiera al teatro a ver una puesta en escena, sino que viviera una experiencia, un viaje, de manera que había que integrarlo de forma activa al acontecimiento teatral.

Para lograr este objetivo fue necesaria la creación de un dispositivo que generara este tipo de relación, en primer lugar había que reducir la distancia física entre espectador y actor. Esto condicionó las decisiones de producción respecto a la búsqueda de recinto teatral para llevar a cabo la temporada.

La relación actor-espectador funcionó de forma diferente, en cada una de las temporadas, pues la arquitectura y disposición espacial modificó considerablemente este fenómeno.

Por una parte, en el Foro Contigo América, la disposición era a la italiana, totalmente frontal, lo cual favoreció por una parte el control de la isóptica del montaje y de los diversos elementos de la puesta en escena. Las escenas que se movían en el plano de la ficción, se vieron beneficiadas por ese formato, el cual facilita la ilusión, y al mismo tiempo la conciencia de que se está presenciando algo, al estar separado espacialmente el espacio de representación y el espacio de expectación.

Por otro lado, en la temporada del Sótano del Carlos Lazo, el dispositivo cambió totalmente, el transcurrir de la escenificación se llevó a cabo en diversos espacios del Sótano, para lo cual los espectadores debían moverse de lugar junto con los actores, para no sólo presenciar, sino para ser partícipe de las escenas. Este fluir en el espacio permitió un acompañamiento total de espectadores y actores y estrechó la relación entre unos y otros, pues en algunos momentos ambos ocupaban el mismo espacio. Este segundo dispositivo espacial, favoreció la integración del espectador y por tanto el convivio teatral, de modo que el espectador no sólo estaba presenciando un espectáculo, sino que estaba siendo

partícipe de una experiencia. Lo cual fue más acorde con el discurso, el cual apela a la integración de todas las cosas.

Estructurar el montaje como un recorrido por todo el sótano, va de la mano con la noción de viaje, tema central de *Karma Saya*. El recorrido propició el flujo de la energía y que cada espectador viera una obra distinta, desde el momento en el que cada uno elegía desde donde observar y hacia donde moverse dentro del dispositivo. Esto en cuanto a la visión global del uso del espacio en todo el montaje.

El texto sugiere desde su estructura un dispositivo espacial que genere cercanía con el espectador, distingue un manejo espacial en cada escena en particular y además propone la interrelación de espacios, un espacio contenido dentro de otro, espacios paralelos, simultáneos.

Las principales decisiones de dirección con respecto al espacio fueron:

- 1) Uso de accidentes y particularidades de los espacios para separar espacios físicos dentro del plano de la ficción. Por ejemplo, en el Contigo América se utilizó el segundo piso para llevar a cabo acciones simultáneas durante las escenas narrativas y en la escena 16. ÉSTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO, se aprovechó la lejanía del segundo piso para crear una atmósfera oscura.

De igual manera en el sótano, se explotó al máximo la arquitectura del lugar. Se adaptó un segundo piso de forma que simulaban ser las ventanas del departamento de Agnes y de la mujer del amante D, en donde ambos personajes realizaban acciones simultáneas. Se realizaron acciones en las escaleras, en las diferentes plataformas que había en el sótano, así mismo se aprovecharon las columnas para jugar con la iluminación en dos de las escenas oníricas. Esta exploración del espacio en el sótano y la inclusión de los accidentes físicos al universo de la pieza, fue uno de los aspectos más enriquecedores de todo el proceso de montaje.

2) El espacio del oxo fue delimitado con iluminación especial, en donde los narradores entraban y salían para alternar entre los personajes secundarios y su papel de narradores. El resultado de esta dinámica fue la percepción de estar observando una película en donde se puede entrar y salir, pausar para detenerse a observar, y regresar en caso de ser necesario.

3) Superposición de espacios de distintos planos dentro de la ficción, al relacionar la premisa del micro y el macro cosmos, “como es arriba es abajo”, lo que condicionó las relaciones espaciales de los personajes.

Un ejemplo de esta superposición de espacios ocurre en la escena 12. AVE DE PASO, la cual describe un sueño, el lugar que se describe en el espacio onírico es un campo de girasoles, sin embargo, en el otro plano, la mujer está al borde del suicidio al arrojarse de un edificio. Aquí se ve la mezcla del paisaje natural, con el ciudadano.

4) Manejo de distintos focos y secuencias de acción que se superponen. Juego con el foco y el fondo, para generar atmósferas.

El resultado de estas decisiones fue un espacio mutable, en donde la iluminación y el trabajo actoral apuntalaron la versatilidad del espacio.

El montaje de *Karma Saya*, se encuentra lleno de significados y relaciones, encontradas y creadas durante el proceso de nutrir esos “huecos”, con referencias y memorias de los creadores.

El texto dramático es un texto rico en imágenes, múltiples referentes y temas. Para la selección del material que conformaría los pilares estéticos de la pieza, partimos de la identificación de conceptos clave o símbolos que se usaron como punto de partida para la creación de las partituras de movimiento, instalaciones, proyecciones y otros elementos plásticos.

Con respecto a este último punto, la exploración de elementos plásticos partió de la búsqueda de formas de intervenir el cuerpo del actor. A partir de las ideas claves se buscaron materiales o elementos que tuvieran una función tanto dramática, como plástica, estética y en la creación de ambientes.

Ejemplo de esto son: La arena utilizada en la escena 2; el agua que se derrama al final sobre la actriz que interpreta la carta de despedida de Agnes, la cual representa el mar y las lágrimas, y a su vez en el contexto literario simboliza la pasión por el hombre; la pintura en la escena 18. que simboliza las huellas que un ser humano imprime en el cuerpo del otro a través del contacto y del encuentro.

De esta forma, la pieza salta de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo y hace un recorrido a través de diferentes tiempos y espacios, del micro al macrocosmos, en una mezcla de diferentes lenguajes como narraciones, poesía, coreografía, datos científicos, elementos tecnológicos y elementos míticos, que integran un collage de movimiento en el que se observa cómo diferentes fuerzas actúan simultáneamente en un instante de la vida cotidiana del ser humano.

A manera de conclusiones

Decidí escribir esta reflexión acerca de mi proceso creativo como dramaturga y directora de *Karma Saya*, porque lo considero una muestra de mi trabajo teatral, ya que es una pieza en la cual pude verter mi esencia como creadora desde diferentes ámbitos.

La realización de este trabajo, implica en sí misma el fin de un ciclo a nivel personal y profesional, con la dificultad que cerrar ciclos conlleva.

Reflexionar sobre el trabajo realizado permite no sólo poner nombre a los procesos que surgieron de alguna forma intuitiva y espontánea, sino desentrañar el camino y ser consciente de él, dilucidar los mecanismos de creación, dar cuenta de ellos, teorizar acerca de los mismos, encontrar puntos en común con otros creadores y principalmente me permite autodefinirme como dramaturga y como directora al permitir desde una perspectiva teórica y objetiva un acercamiento a mi poética personal.

De igual forma, el proceso de montaje de *Karma Saya* y la elaboración del presente trabajo, me permitieron plasmar lo aprendido en mis años de formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

En un primer momento, abordé temas que me interesan desde lo personal. En *Karma Saya* el concepto de ser humano es el de un ser espiritual, relacionado con todo el universo. La obra hace una recopilación de los conceptos de amor, destino, libre albedrío, Dios, muerte, desde diferentes puntos de vista, contraponiendo conceptos de ciencia-fe, destino-elección, amor-karma. Sin embargo, el punto de vista predominante es la forma en que cada individuo experimenta el amor y esa brecha que hay entre la vida y la muerte: la existencia.

Desde mi postura como dramaturga, busqué generar un material que yo misma definí como “pretexto”, lo cual remite a la idea de lo que está antes del texto mismo (pre-texto). Escribí el texto de una forma libre, abierta a diferentes interpretaciones, con espacios vacíos que el lector-espectador-actor pudiera

completar con sus propias experiencias y con su imaginación. Desde esta perspectiva la obra escrita es el pre-texto y el texto corresponde a la puesta en escena.

Como directora, el montaje implicó no sólo la creación de una poética y de una estética propia, sino también ser conductora de un proceso actoral y guía de un equipo de trabajo hacia un fin común, lo cual conlleva una forma de hacer, de producir y de posicionarse en el ámbito teatral desde una perspectiva particular, que involucra los objetivos de la compañía Teatro Gravitacional. Esto es sumamente importante pues como lo mencioné anteriormente, como compañía joven e independiente hemos buscado generar una identidad teatral, crear nuestro propio lenguaje y nuestra propia plástica.

Por otra parte, *Karma Saya* representó la oportunidad de abrirnos campo dentro de la comunidad teatral. Todo el trabajo de gestión y producción del montaje, se realizó de forma totalmente independiente gracias a lo cual aprendí a gestionar y a generar recursos económicos propios para realizar la producción, buscar medios de difusión para atraer espectadores y dar continuidad a la generación del público de nuestra compañía, labor que nos ha llevado muchos años de trabajo.

En la mayoría de las ocasiones la falta de recursos materiales, tanto económicos como de espacio, fueron un impulso a nuestra creatividad, que nos llevó por caminos inesperados pero con resultados sumamente satisfactorios y acordes a nuestras intenciones estéticas.

Uno de los objetivos de la compañía, ha sido generar empatía con el público e integrar a este dentro de los dispositivos. Esta fase de confrontación, brinda la posibilidad de reconstruir la obra a partir del contacto con el espectador, de forma que su presencia modifique la obra haciéndola única en cada representación. Esto es gracias a la condición del teatro de ser un arte vivo y por tanto, efímero.

Cabe mencionar que muchos de los procesos de creación descritos que utilicé para generar imágenes, trazos y secuencias de movimiento, son descubrimientos y formas utilizadas por la compañía en los montajes anteriores que se han constituido como nuestra poética.

El proceso de exploración fue largo, pues había que concretar en escena aquellas imágenes de lo intangible: la nostalgia, el dolor de un recuerdo, distintas muertes, la fragmentación, la soledad. Y plasmar en escena las teorías científicas, los puntos de vista religiosos, de forma que lo oculto se develara poco a poco ante los ojos del espectador.

Por medio de herramientas de la psicología, ejercicios psicofísicos y de danza, fuimos creando un universo, una plataforma sobre la cual se pudieran desplegar a esos mundos internos, estados emocionales, nexos invisibles. Valiéndonos de palabras, sensaciones, colores y texturas, materiales, videos, proyecciones, sonidos, luces, música.

La carga simbólica fue muy importante, ya que por medio de los símbolos fue posible depositar sentido a las acciones y completar las imágenes.

Le apostamos a la creación de imágenes y metáforas, por medio del cuerpo, a la utilización de éste como símbolo y como vehículo principal, modificándolo, transgrediéndolo, poniéndolo en situaciones límite, jugando con sus texturas y buscando ampliar el rango de posibilidades de expresión a través del mismo. El resultado llegó a ser algo cercano al performance.

El reto principal que se planteó fue plasmar escénicamente esas fuerzas invisibles que conectan a los seres humanos a través de sus acciones y afectos.

Sin embargo, entre la idea y la materialización hay un camino en donde muchas veces el artista se extravía. Elige una forma, a veces de manera consciente, otras veces siguiendo su intuición. El proceso de construcción de una obra es variable en cada caso y momento.

En el teatro este puente consiste en aterrizar las ideas en una propuesta escénica, primero en el papel, para después darles vida en el cuerpo de los

actores, conjuntar los elementos, sincronizarlos, una tarea demasiado precisa, controlada, y que debe ser repetida n número de veces.

El teatro también puede provenir de impulsos, de una intuición inicial, el teatro parte de una necesidad y tiene su origen en ese mismo ímpetu, sin embargo, su elaboración es más compleja: en el caso del actor, ese impulso debe repetirlo en cada ensayo, en cada representación, en caso del director debe transmitir ese impulso a los actores, traducir ese impulso en un trazo, en una distribución espacial, en una combinación de luces, de pausas, de silencios, que se puedan repetir invariablemente.

Ésta es la gran melancolía del creador de teatro, en mi caso hablo desde la postura del director de escena, un ser condenado a la frustración al ver todo el tiempo lo que no está, al ver la gran ausencia en el momento de la representación, melancolía ante esa necesidad infinita de hacer presente algo que es imposible de decir, ni de ver, ese anhelo incesante de que surja, de que algo suceda. El teatro en su condición de incompleto.

La melancolía de la que hablaba Walter Benjamin es esa imposibilidad del artista por expresar en su obra todo aquello que tiene dentro y que pugna por salir. El artista tarda días, meses y hasta años en darle forma a aquello, en construirlo, elaborarlo, en depositar en su obra, su ser. Y sin embargo, una vez que la obra está terminada eso no sucede, aquello no está. Esta es la gran melancolía del artista, es el vacío de lo que no está y la imposibilidad de hacerlo presente. Hasta que un día, en el instante menos pensado, ese algo, se asoma, y todo cobra sentido, aunque entonces el artista quede condenado el resto de su vida a perseguir ese instante.

FUENTES DE CONSULTA

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.

CHOPRA, Deepak. *Sincrodestino*. Traducción de Gerardo Hernández. Madrid: Editorial AGUILAR, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. México: Editorial Punto de Lectura, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. *DES/TEJIENDO ESCENAS. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: UIA-CITRU-INBA-CNA, 2009.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Textos básicos ATUEL, 2003.

KUNDERA, Milán. *La inmortalidad*. Traducción de Fernando de Valenzuela. España: Tusquets Editores, 2008.

KUNDERA, Milán. *La insostenible levedad del ser*. Traducción de Fernando de Valenzuela. España: Tusquets Editores, 1996.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. España: Alba Editorial, 2009.

OBREGÓN, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*. Últimas teatralidades del siglo XX. México: CONACULTA * CENART, 2003.

PARTIDA, Armando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. Colección Seminarios. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de México. México: Editorial Itaca, 2004.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción de Fernando de Toro. Buenos Aires: Paidós, 2008.

PIERRE-SARRAZAC, Jean. *El drama del devenir*. Traducción de Víctor Viviescas. Cuadernos de ensayo teatral Num 12. México: Paso de Gato, (AÑO)

ROTH, Gabrielle. *Mapas para el éxtasis*. Traducción de Amelia Brito. Colección Vintage. México: Ediciones Urano, 2010.

SANCHIS Sinisterra, José. *Por una teatralidad menor y dramaturgia de la recepción*. Cuadernos de ensayo teatral. Num 1. México: Paso de Gato, 2010.

SANDOVAL, Orestes. *Heiner Müller textos para el teatro*. La Habana: Alarcos, 2009.

WEISS, Brian. *Lazos de amor*. Traducción de Elena Villalonga. Barcelona: Ediciones B, 1996.

VÁZQUEZ ESCOBAR, Ana Sofía. *Cuaderno de notas personales*, 2010.

Manusc

rito.

VÁZQUEZ ESCOBAR, Ana Sofía. *Karma Saya*, 2015. Inédito.

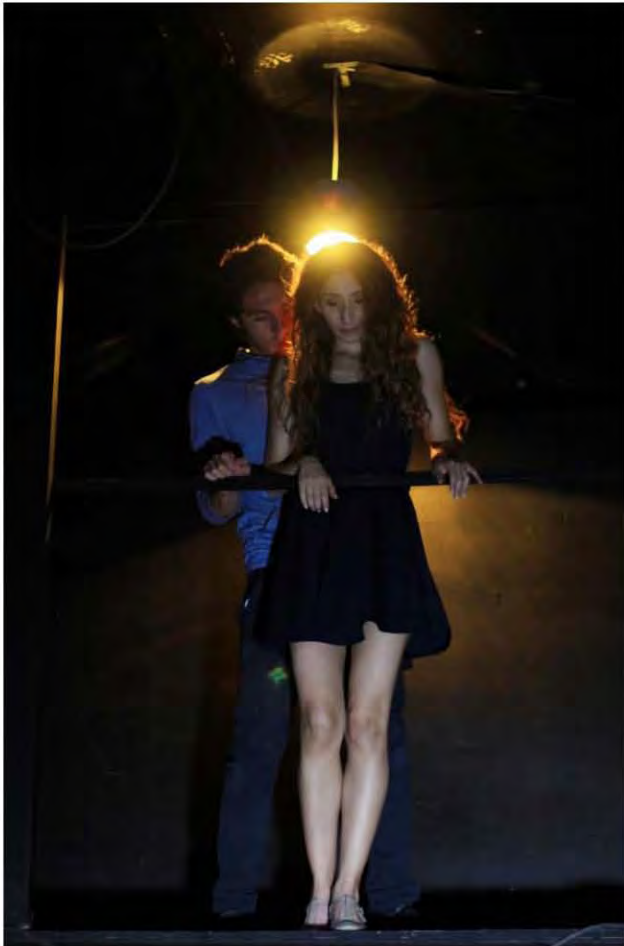
VILLAREAL, Alberto. *Siete años en ensayos*. México: TeatroSinParedes, 2011.

CONSULTAS ELECTRÓNICAS

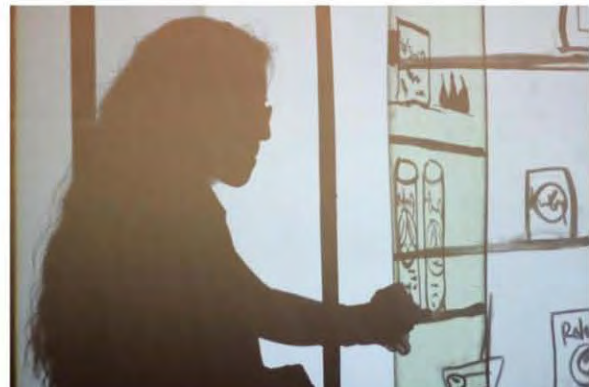
VELOZA Martínez, Viviana. *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación*. Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas. Vol. 6. Num. 2. Bogotá, 2011. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3703258.pdf>

ANEXO 1
Galería fotográfica

















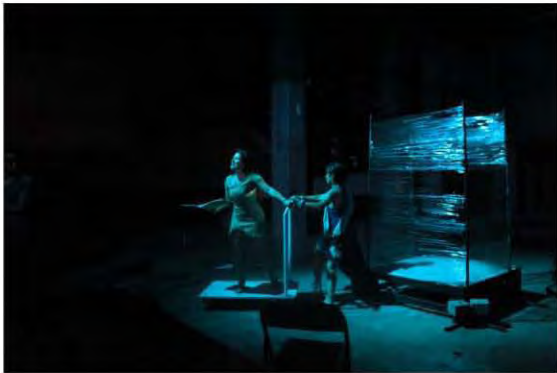




















Fotógrafo: Marín Amuchástegui

Teatro Gravitacional
presenta

Karma Saxa

¿cuántas veces
hemos muerto
juntos?

Dirección y Dramaturgia
Ana Sofía Vázquez

Teatro Carlos Lazo

Jueves y Viernes, 19:00 hrs.

20, 21, 27 y 28 de Agosto, 3 y 4 de septiembre

Facultad de Arquitectura UNAM (Ciudad Universitaria)



Diseño de cartel: Diego Fernández

ANEXO 2

Karma Saya

(Texto dramático)

KARMA SAYA

de Ana Sofía Vázquez

*Quando nos despedimos,
acordamos que cada uno era responsable de lo que sentía,
que por lo mismo, sabría qué hacer con ello.
Yo no lo supe...*

Pero hice esto:

El siguiente texto es una compilación de ideas, momentos y algunos fragmentos de otras obras que nos han inspirado, interrogado y sacudido respecto a la cuestión del karma, el amor y la muerte.

No pretende ser un texto acabado ni marcar diálogos establecidos, acotaciones o personajes específicos. La esencia de este texto es ser un pretexto para jugar, para hacer poesía con el cuerpo, con la memoria y con las anécdotas de las cuales se pueda enriquecer esta obra al ser leída y reinterpretada por otros.

La búsqueda es la reescritura durante el proceso de ensayos, la idea es ser una guía para crear una dramaturgia escénica.

Se han tomado fragmentos de algunos libros, frases célebres, así como experiencias personales.

“Hay alguien especial para cada uno de nosotros. A menudo, nos están destinados dos, tres y hasta cuatro seres. Pertenecen a distintas generaciones y viajan a través de los mares, del tiempo y de las inmensidades celestiales para encontrarse de nuevo con nosotros. Proceden del otro lado, del cielo. Su aspecto es diferente, pero nuestro corazón los reconoce, porque los ha amado en los desiertos de Egipto iluminados por la luna y en las antiguas llanuras de Mongolia. Con ellos hemos cabalgado en remotos ejércitos de guerreros y convivido en las cuevas cubiertas de arena de la Antigüedad. Estamos unidos a ellos por los vínculos de la eternidad y nunca nos abandonarán.

Es posible que nuestra mente diga: «Yo no te conozco.» Pero el corazón sí le conoce.

Él o ella nos cogen de la mano por primera vez y el recuerdo de ese contacto trasciende el tiempo y sacude cada uno de los átomos de nuestro ser. Nos miran a los ojos y vemos a un alma gemela a través de los siglos. El corazón nos da un vuelco. Se nos pone la piel de gallina. En ese momento todo lo demás pierde importancia.

Puede que no nos reconozcan a pesar de que finalmente nos hayamos encontrado otra vez, aunque nosotros sí sepamos quiénes son. Sentimos el vínculo que nos une. También intuimos las posibilidades, el futuro. En cambio, él o ella no lo ve. Sus temores, su intelecto y sus problemas forman un velo que cubre los ojos de su corazón, y no nos permite que se lo retiremos. Sufrimos y nos lamentamos mientras el individuo en cuestión sigue su camino. Tal es la fragilidad del destino.

La pasión que surge del mutuo reconocimiento supera la intensidad de cualquier erupción volcánica, y se libera una tremenda energía. Podemos reconocer a nuestra alma gemela de un modo inmediato. Nos invade de repente un sentimiento de familiaridad, sentimos que ya conocemos profundamente a esta persona, a un nivel que rebasa los límites de la conciencia, con una profundidad que normalmente está reservada para los miembros más íntimos de la familia. O incluso más profundamente. De una forma intuitiva, sabemos qué decir y cuál será su reacción. Sentimos una seguridad y una confianza enormes, que no se adquieren en días, semanas o meses.

Pero el reconocimiento se da casi siempre de un modo lento y sutil. La conciencia se ilumina a medida que el velo se va descorriendo. No todo el mundo está preparado para percatarse al instante. Hay que esperar el momento adecuado, y la persona que se da cuenta primero tiene que ser paciente. Gracias a una mirada, un sueño, un recuerdo o un sentimiento podemos llegar a reconocer a un alma gemela. Sus manos nos rozan o sus labios nos besan, y nuestra alma recobra vida súbitamente.

El contacto que nos despierta tal vez sea el de un hijo, hermano, pariente o amigo íntimo. O puede tratarse de nuestro ser amado que, a través de los siglos; llega a nosotros y nos besa de nuevo para recordarnos que permaneceremos siempre juntos, hasta la eternidad.”¹

¹ Weiss Brian, *Lazos de amor*, p. 21

0. VIAJAR

*El alma del hombre es como el agua.
Viene del cielo, se eleva hacia el cielo y vuelve después a la tierra,
en un eterno ciclo. Goethe*

-Dice Saramago que siempre acabamos llegando a donde nos esperan

-Agnes toda su vida ha sido quien espera

-Una especie de Penélope

-Sentada en el Muelle de San Blas

-Con su vestido de domingo

-Sola

-Sola

-Sola.

-Agnes nunca ha sido esperada por nadie

-Solamente por el vendedor de mangos que vende mangos a 5 cuadras de su casa y a quien Agnes le compra religiosamente todos los domingos

-O por el casero el día 5 de cada mes

-O por su perro Napoleón

-Napoleón murió hace 2 años, 4 meses y 5 días atropellado por un tráiler que transportaba cemento.

-Agnes está a punto de realizar el viaje más importante de su vida

-Cruzará el Océano Atlántico

-Su primer contacto con el mar

-Alguien la espera al otro lado del mundo

-Después de muchos años

-Cientos de años

-Miles de años

-Sólo que ella no lo sabe.

-Él tampoco.

-¿Ustedes creen en las almas gemelas? ¿O es una expresión demasiado romántica para un empresario, demasiado boba para un intelectual o demasiado inalcanzable para un vendedor de mangos de la esquina?

Yo no sé si existan las almas gemelas, ni siquiera sé exactamente lo que significa la palabra alma. Lo que sí sé, es que hay personas que te cambian la vida. Para siempre.

1. AGNES

¿Quién es Agnes?

Día sin bañarme
Domingo
A las Dos
Diciembre
Decisiones

-El alma gemela de Agnes, vive en Luxemburgo

¿Qué más puedo Decir?

pero ella no lo sabe.

¿Qué más Da?

-Es más, ni siquiera lo conoce.

Si tu nombre también empieza con D.

-Aún

Aunque probablemente sí.

-Ella no tendría en su vida

Tu nombre

la remota posibilidad de ir a Luxemburgo

Los zapatos gastados

ya que trabaja capturando datos en una oficina de un moderno edificio.

Salir, caminar, correr, gritar

-Vive en la provincia de un gran país,

¡Esos ojos!

lleva una vida clasemediera,

Tengo una ampolla en el pie derecho

trabaja ocho horas diarias con dos de comida,

Y camino,

entra las 8am,

El camino

le teme al agua,

, ¡Ah, el bendito camino!

por tanto no conoce el mar.

¿Cómo será el mar?

¿Tú cuántas playas conoces?

Y de nuevo esa pregunta

¿Cuántos mares?

La misma de siempre. De ayer. Y de mañana
De hoy. Este hoy que no comprendo
Que no vivo. Que reviento

-Sale a las 6 del trabajo,

Querer un cigarro
y no traer monedas para comprar uno en un puesto

pasa a hacer algunos pendientes,

ni lo suficiente en la tarjeta para comprar la cajetilla

ir al correo o ir al supermercado,

y comprar el papel más barato
y no saber si pasará la tarjeta

discutir con las empleadas y perder tiempo media hora en la fila para pagar,

y enviarte un mensaje y saber que no contestarás

mientras: pensar...

y no poder decidir entre unos roles de canela o unas galletas marías y decidirme por las galletas marías porque quizás no pase la tarjeta caminar al mostrador y chocar con un tipo y ver a los clientes y pensar en las películas y en cómo según se conoce a los disque amores de la vida y recordar que a mí nunca me ha pasado eso llegar a la caja y pensar que me merezco los roles y regresarme por ellos total si me quedo sin dinero chingue su madre en una de esas y se acaba el mundo mañana ah pero si así fuera correría a su puerta y quizás le diría todo como adolescente loca y estúpida o tal vez sólo lo besaría para siempre hasta que estallara el mundo o el cielo se volviera rosa como dice el apocalipsis como si fuera la decisión más importante

-Señorita, son \$17 pesos

-Agnes llega a su casa,

Quizá algún día lo llame hogar

prende la televisión por inercia,

Cómo hubiera querido llamarte *amor* algún día

se quita los zapatos de tacón que le obligan usar en la oficina,

pero ya no

camina descalza por su departamento,

Decidir el rumbo de mi vida

se prepara una pequeña merienda,

de nuevo

y se sienta a ver la televisión.

Suena pesado.

-Dependiendo la época, Agnes podría prender el radio.

claro, esta manía de dramatizar lo más posible
-La Agnes de nuestro tiempo prendería la computadora,
revisaría su Facebook,
observaría con nostalgia cómo sus amigos de la niñez llevan sus vidas,
conocen el mundo
tienen hijos y se casan
mientras ella se come unos roles de canela frente a la pantalla.
Inevitable
Rutina de siempre
buscar tu nombre
y leer tus palabras y saber que no son para mí
pero pensar que sí
para sonreír un poco
aunque sea fingido
y pensar en la dulzura de tus labios
en la amargura de tu silencio
la distancia, tu no mirada, tu aparente indiferencia
pero tus ojos!

-Agnes tiene 2 años, 4 meses y 5 días sin llorar.

Tu espalda.

-Pero, ¿quién es Agnes?

-Al igual que Eva provino de la costilla de Adán, al igual que Venus nació de la espuma del mar, Agnes surgió del gesto de una señora de sesenta años que levantaba el brazo para despedirse en la piscina del instructor y cuyos rasgos se diluyen en la memoria.²

-Algo parecido escribió Milán Kundera respecto a Agnes en su libro "La Inmortalidad"
-Hemos tomado prestada a Agnes de su novela, y hemos reinventado su historia.
-Mezclándola con otras historias.
-No la nuestras, eh!

Nota: Los nombres y lugares de esta obra algunos son reales y otros han sido cambiados para ocultar la identidad de los representados, cualquier parecido con la realidad no es coincidencia.

² Kundera Milán, *La Inmortalidad*, p.5

2. TU ESPALDA

-Esa noche Agnes tiene un sueño:
-Está a la orilla de la playa.
-¿No que no conoce el mar?
-Bueno, pero lo ha visto en las películas.

-Agnes está caminando siguiendo la orillita del mar. Siente perfectamente la sensación del agua salada y de la arena y de las olitas. El mar no es inmenso, termina en el límite de sus ojos. El cielo es púrpura, una cúpula de luciérnagas.
Poco a poco comienzan a aparecer siluetas, caminando como fantasmas perdidos, sin rostro.

Voces:

-No te vayas.	-Volveré	-Toda la vida
-Quiero estar solo.	-Te prometo que....	
-No te vayas.	-...jamás.	
-Te amo.	-Prométeme que te volveré a ver	
-No me olvides.	-Siempre.	
- Me voy a ir.	-Te quiero.	-Te esperaré.
-Perdóname.	-Yo no te amo.	
-¿Me perdonarás?	-¿Qué no me conoces?	

-Lo que dicen las voces podría sonar trillado. Pero nada más deja que una de esas frases se te encaje en los huesos. Así le pasó a Agnes. Las olas comenzaron a hacerse grandes y a golpearla, venían en muchas direcciones, como las voces. Agnes estaba casi sumergida en el mar. Y no sabe nadar. Comenzó a ahogarse. Y seguía escuchando esas voces...

-De pronto sintió el cuerpo de un hombre. Que luchando contra la fuerza de las olas la llevó hasta la orilla. Lo miró. Reconoció sus ojos. Tocó su rostro. Y quiso preguntarle su nombre. Pero su boca estaba llena de arena y no podía escupirla toda. Entonces lo volvió a mirar pero ahora él la veía con una extraña nostalgia, como cuando miras a alguien profundamente y no sabes si lo volverás a ver.

Los cuerpos sin rostro se fueron acercando a ellos, y cuando Agnes terminó de escupir toda la tierra, el rostro del hombre también se había desvanecido, se perdió entre los otros rostros. Trató de encontrarlo, de reconocerlo, pero solo recordaba las líneas de su espalda.

1:50 am

-La parte siguiente del sueño ya no se puede recordar bien.

3. LA OTRA PARTE

-La muerte es apenas otro comienzo.

-Brian Weiss es un psiquiatra estadounidense conocido por sus investigaciones en sus pacientes a través de hipnosis de regresión y famoso por sus controvertidas creencias en la reencarnación y regresión de vidas pasadas.

Pasamos por muchas vidas.

Y por muchas muertes.

¿Se llama muerte o infinito? Pablo Neruda

-Saliendo de un punto que nadie sabe y dirigiéndonos hacia otro que tampoco conocemos.

¿A quién le puedo preguntar qué vine a hacer a este mundo? Pablo Neruda

-Si en el comienzo existían tan pocos seres humanos y hoy hay tantos ¿de dónde vienen esas nuevas almas?

-Todos naceremos un millón de veces. Y en algunas reencarnaciones nos dividimos.

¿Tu boca besará claveles con otros labios venideros? Pablo Neruda

-Si lo que dicen las teorías de Weiss fuera verdad, querría decir que todos tenemos un alma gemela.

-En algún lugar del mundo.

-Es nuestra **Otra Parte**

¿De tus cenizas nacerán Checoslovacos o tortugas? Pablo Neruda

-La gran búsqueda de las personas sobre la faz de la tierra.

¿No será nuestra vida un túnel entre dos vagas claridades? Pablo Neruda

-Estos seres tienden a atraerse naturalmente, valiéndose de medios que nosotros con nuestra conciencia de mortales hemos llamado: *coincidencias*.

-Nuestra vida cotidiana está llena de éstas.

-Coincidencia significa que dos acontecimientos inesperados ocurren al mismo tiempo, se encuentran.

¿O no será una claridad entre dos triángulos oscuros? Pablo Neruda

-La gente no se percata de la inmensa mayoría de esas coincidencias.

-No hay coincidencias vacías de sentido.

-Pero ¿cómo reconocer a nuestra Otra Parte?

-Si todos tenemos un alma gemela y nos vamos a cruzar con ella al menos una vez en la vida, eso implica la consecución de una cadena de sucesos específicos dentro de un mar infinito de posibilidades.

-La matrix de las almas gemelas.

-Mientras este momento llega, los amantes dibujan cósmicamente líneas que forman figuras, que en algún punto cobrarán sentido al encontrarse.

-Cortázar lo llamó "El movimiento Browniano" en su Rayuela, pero es un concepto que tomó de un libro de física. Este movimiento permite describir los encuentros y desencuentros de las personas. En este caso de los amantes.

-Ahora mismo, Cortázar nos podría estar mirando desde el más allá o podría estar sentado aquí, reencarnado en alguno de nosotros, sin saber el sentido de su vida, ni tener idea de la gran trascendencia de su obra para la humanidad.

-Si analizamos los movimientos de vida de Agnes y los de su alma gemela ...

-que ahora se encuentra en Luxemburgo

-...metafóricamente formarían una figura parecida a los bigotes de Dalí, dos grandes curvas que bajan, para en una pequeña subida, encontrarse, pero no del todo. Esto visto desde un telescopio cósmico.

-Sus cuerpos conectados tenderán a atraerse naturalmente.

-Así tengan que atravesar kilómetros y kilómetros.

-Cruzar mares, cielos y tierras.

¿Ayer dije a mis ojos cuándo volveremos a vernos? Pablo Neruda

-Una cadena de sucesos dentro de un mar infinito de posibilidades.

-No puede existir ninguna falla.

-Un retraso de segundos, un pestañeo por una basura en el ojo, un estornudo.

-Una pequeña falla o un pequeño error podrían condenar a dos personas a una vida miserable de soledad.

-o a privarse por siempre de la experiencia del amor.

-O a vivir en la infinita búsqueda de compañía. Imagina que cuando estás a punto de cruzarte con tu Otra Parte, suena tu celular, un mensaje atrasado que estuvo atrapado varios días en la

red satelital y en ese momento llega para sabotear tu encuentro, por ver este mensaje no te percatas de la presencia de ese otro.

-*Epic fail.*

-El amor de tu vida pasa desapercibido ante tus ojos enajenados.

-Así es como el amor se nos va en las redes sociales...en los mensajes de celular.

-¿Pero cómo reconocerlo?

-Por el brillo en los ojos.

¿Porque siento este hueco en el pecho al mirarte?

-Todos nosotros estamos solos.

-Jodidos y solos.

-Estamos llenos de grietas

-El universo está lleno de grietas.

-Son los puntos ciegos de Dios.

-Errores en el sistema.

-Un número de más o de menos.

-Cuestión de segundos.

-Esta ciudad está llena de pájaros muertos.

-Mi soledad se la debo a una falla en la matrix, a la gran computadora cósmica.

-Yo me pregunto si en la vida anterior a ésta, fui feliz.

-¿Quién fui en mi otra vida?

-Yo me pregunto si en alguna de mis vidas fui feliz.

A quien le puedo preguntar qué vine a hacer a este mundo? Pablo Neruda

-Yo me pregunto si alguno de los que está aquí ahora fue alguna persona importante en su otra vida.

-Supongo que se debió quedar registrado en mi memoria ancestral el cómo ser feliz, solo que ahora no logro recordarlo.

Con las virtudes que olvidé me puedo hacer un traje nuevo? Pablo Neruda

-¿Julio Cortázar? ¿Pablo Neruda? ¿Salvador Dalí?

Hasta ahora he visto tantos ojos brillar y apagarse.

-¿Alguien es importante ahora?

-No realmente.

-¿Alguna vez fuimos Hermanos? ¿Primos? ¿Amantes? ¿Padre e hijo?

No puedo recordarlo.

-¿Cuántas veces hemos muerto juntos?

¿Por qué no podemos ser felices ahora?

-¿Cómo voy a reconocer a mi Otra Parte cuando esté frente a mí?

-Un punto luminoso en el hombro izquierdo.

-¿Está sentado aquí el amor de mi vida de mi otra vida?

-¿Y si no puedo ver ese punto?

-Un celular suena interminables veces.

Nadie responde.

-Todos hemos sentido ese hueco en el pecho al escuchar interminablemente los timbrazos en un teléfono.

-El sonido de la ausencia.

-Te defiendes de aquello que no puedes comprender.

-El celular sigue sonando.

-Tal vez nunca logres ver el punto.

Pero ella luchará por ti.

Tardarás en aceptarla.

Pero un día.

Percibirás el brillo en sus ojos.

-Quiero saber cómo encontrar a mi otra parte.

-Está frente a ti.

-El número que usted marcó está ocupado.

-El sonido el corazón al romperse.

¿No es mejor nunca que tarde? Pablo Neruda

-Pasajeros con destino a Luxemburgo, favor de abordar a Su Destino.



4. VOLAR

- Tengo que terminar de escribir todo lo que es de TI antes de que me baje de este avión.
Porque cuando me baje de este avión ya no...
- ¿Por qué siempre me tiemblan las piernas!?
- Tu espalda tiene las mismas líneas que un campo de girasoles en Italia.
- No encuentro los pedazos.
- Es lo único que puedo decir.
- ¿Por qué no está completa esta parte?
- No encuentro las palabras para decirlo
- Mi soledad se la debo a una falla en la cadena de coincidencias.
para escribirlo. Las únicas palabras se me ocurren son
- Coincidencia fallida. Desencuentro.
- cursis y trilladas..
- El amor no tendría por qué ser un sentimiento del cual uno tuviera que avergonzarse.
Insignificantes.
- Les platicas a todos la misma historia porque tienes la esperanza de que alguien te diga algo diferente. Ese algo que quieres escuchar.
- ¿Por qué no puedo describir el miserable y maravilloso amor que siento por ti?
- Hay muchas maneras de morir.
- Lo dije
- ¿Qué Quiero escuchar?
- Tengo que terminar
- Una falla mínima.
- de escribir esto antes de que
- Vuelve a mirar el celular.
- Me baje de este avión
- Un mensaje de texto espera en el ciberespacio
- Porque cuando
- ¿Qué no sientes nada?
- este viaje
- Morir llena, no vacía.
- termine yo
- ¿qué quiero escuchar?
- Ya
- Que sí te quiere.
- No
- Ya no quiero estar aquí.
- Recordaré
- Es así.

5. ¿DÓNDE ESTARÁS? ¿DÓNDE ESTAREMOS DESDE HOY?

¿Dónde estarás, donde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente?

“...y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá, bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí, eso es lo que se llama movimiento browniano, ¿ahora entendés?, un ángulo recto, una línea que sube, de aquí para allá, del fondo al frente, hacia arriba, hacia abajo, espasmódicamente, frenando en seco y arrancando en el mismo instante en otra dirección, y todo esto va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.”³

12:12

6:03

³ Cortázar Julio, *Rayuela*, p. 265

6. ¿POR QUÉ SIENTO ESTE HUECO EN EL PECHO?

Yo tampoco logro descifrar este silencio.

7. TANTOS SIGLOS TANTOS MUNDOS TANTO ESPACIO Y ¿COINCIDIR?

*Hay en algunas cosas antiguas una huella
De una esencia vaga... más que un peso o una forma,
Un éter sutil, indeterminado,
Pero ligado a todas las leyes del tiempo y el espacio.
Un signo tenue y velado de continuidades
Que los ojos exteriores no llegan a descubrir;
De dimensiones encerradas que albergan los años idos,
Y fuera del alcance, salvo para llaves ocultas.*
Howard Phillips Lovecraft

¿Quién es ella?

Agnes despierta Llorando después de 2 años, 4 meses y 5 días.

¿Cómo es?

No puede volver a dormir

Si tan solo conociera sus ojos,
entendería por que es ella quien te ve amanecer.

Escucha los ruidos de la noche

¿Cómo será amanecer contigo?

Algún carro que pasa a lo lejos.

Cuatro paredes donde construyo y destruyo

La pared crujir.

DONDE TE NOMBRO

Los grillos.

Pienso que me nombras

La noche.

Mi nombre en tu boca

El ruido del ventilador.

Tu boca

Los perros ladran en la mitad de la noche.

Pienso en tus ojos.

El tic tac del reloj.

Pero tus ojos la miran a ella

El sonido del refrigerador.

Deseo abrazarte como Venus de Milo

Y el bum bum de su corazón.

Con Mis brazos rotos,
Con Su belleza infinita...

Un carro patina a lo lejos.

¡Putá madre! ¡Que frío!
Mejor me pongo a hacer algo.

-A kilómetros de ahí, un hombre conduce a 120 kilómetros por hora y se encamina hacia su destino. Si ese hombre fuera de nuestro tiempo y fuera escuchando algo, sería "Creep" de Radiohead.

-Agnes abriría el reproductor de música y se pondría una canción pop. Pensaría en la vergüenza que le daría si él supiera que tiene esa música

Mejor la cambio

ahora -Esa- canción

¿La quito?
No lo sé
Duele.

Duele ser humano

Dolores transmitidos a través de los tiempos

Esa noche, dos mujeres en la misma ciudad, sueñan el mismo sueño.

(sueño*)

Pienso en las coincidencias de la vida
y más triste pensar en las descoincidencias

¿Qué sueños le faltan por soñar a Agnes?

y en mi deseo,
en mi jodido deseo

Una mujer espera en una cama vacía.

de que me llames y me invites a tomar un café

Un niño en el cuarto de junto sueña con ser astronauta

o ir al cine o que vengas a verme

y conocer las estrellas

y tal vez coger

Y volar

¿Dónde estarás?
¿Dónde estaremos desde hoy?

Al día siguiente Agnes se queda dormida.

¡Despierta!

Sale corriendo. Tropezaba con un pájaro muerto.

-¡¡¡Ahhhhh!!!

Sólo la casualidad puede aparecer ante nosotros como un mensaje. Lo que ocurre necesariamente, lo esperado, lo que se repite todos los días, es mudo. Sólo la casualidad nos habla. Tratamos de leer en ella como leen las gitanas las figuras formadas por el poso del café en el fondo de la taza.⁴

-Pasa a una tienda.

Imaginen algo así como un oxo de la esquina.

-Hay cosas que no son ni serán nunca explicadas.

-Secretos de Dios.

-Agnes abre el refrigerador de lácteos, está casi vacío.

Sólo hay un yogurt de mango y uno de nuez.

En ese momento un niño de camisa gris y zapatos verdes tropieza con ella frente al refrigerador de los lácteos. Su madre, al mismo tiempo, le pregunta

"¿mango o nuez?"

Agnes No ¡Escucha!

-Mira a la mujer.

Se detiene en sus ojos tristes.

Toma el de nuez.

Un mismo dolor.

De una misma fuente.

-Agnes está formada delante de ellos en la caja.

Hay un error en el código del yogurt de mango.

Son las 8:04 y Agnes ya debería estar en la oficina.

Una carta no se puede entender sola sin el resto de la baraja.
Porque para entender el mensaje se necesitan todas las cartas.

⁴ Kundera Milán, *La insoportable levedad del ser*, p. 36

-Cuando observa la particular lentitud de la empleada, por un momento piensa en irse. Pero no lo hace. La empleada va por el gerente y se lleva el yogurt.

Los seres humanos están todos interligados.

-El niño comienza a llorar.

Lo que le pasa a uno le afecta al otro
aunque sea a miles de kilómetros de distancia.

-Agnes mira los zapatos verdes del niño.

Así como las estrellas, como las células y las moléculas,
también nuestras almas se dividen

-Recuerda cuando era niña, sus zapatos favoritos eran del mismo tono de verde.

Un alma trasformada en 2.

-Se los había regalado su papá el día de su cumpleaños número 4.

En 4.

-Es la segunda vez que Agnes mira hacia abajo, en menos de 16 minutos en el día.

En 16.

-Un pájaro muerto y ahora unos zapatos verdes.

¿Qué coincidencias están encerradas en estos dos hechos?

Así como nos dividimos, también nos reencontramos.

-¿Quién habrá comprado al niño esos zapatos verdes?

-En ese momento llega el camión repartidor de productos lácteos. Agnes tiene hambre. Toma uno de los nuevos envases de yogurt. Lo abre y comienza a tomárselo. Deja sobre el mostrador un par de monedas y sale corriendo del lugar.

Somos eternos, porque somos manifestaciones de Dios.

-Cruza la calle corriendo.

Una camioneta que conduce desde la noche viene al mismo tiempo a toda velocidad.

La muerte es sólo una posibilidad más.

-Mira a Agnes.

Reconoce ese cuerpo.

Se miran.

Ambas son invadidas de una nostalgia inexplicable.

Ese reencuentro se llama Amor.

(PAUSA)

-Da el volantazo hacia la derecha.

-La camioneta se patina.

-Agnes corre sin mirar atrás.

Esa Otra Parte con seguridad se cruzará en
nuestro camino aunque sea por un instante,

-Por segunda vez en el día comienza a llorar, después de 2 años 4 meses y 5 días

Instante que justifica el resto de nuestros días

Correr hasta que ya no quede nada.

-Hay cosas que no son ni serán nunca explicadas por Dios.

-Las explicaciones no nos hacen avanzar. Es nuestra voluntad de seguir adelante.

Y El alma vieja emprende de nuevo su camino

-Agnes recuerda hace 7 años cuando encontró a Napoleón, perdido en las calles, algo en su mirada de perro le decía ¡llévame contigo! Y ella lo escuchó y la hizo feliz, gracias a él logró superar la muerte de ¡su padre!

-Ahora ha llorado dos veces en menos de 30 minutos.

Son las 8:15 de la mañana.

Agnes sale corriendo para siempre.

-Somos responsables por la Tierra entera, porque no sabemos dónde están las Otras partes que fuimos desde el comienzo de los tiempos. También podemos dejar ir a nuestra Otra Parte, sin aceptarla o ni siquiera percibirla. Entonces recorreremos el tiempo y viajaremos por el universo hasta encontrarnos con ella. Y por causa de nuestro egoísmo seremos condenados al peor suplicio que inventó el hombre: La soledad.⁵

⁵ Paulo Coelho , *Brida*, p. 46

-No existe forma de planear un destino.

1981

Otra vez, querer mandar todo a la mierda

y volver a empezar

345654 12

y regresar el tiempo o al menos poder hablar

11 11

tantos principios, tantos finales y tantos no finales

486 2

27 34

ah! Los no finales,

-Agnes está cansada de teclear números.

no poder.

NO PODER

Para descansar la vista toma el envase del yogurt, y comienza a quitarle la etiqueta.

¿Por qué soy tan cobarde?

-Mira la etiqueta del envase y ve que unas letras naranjas que anuncian un sorteo donde puede ganar viajes, carros y premios menores como licuadoras, tostadores y demás aparatos electrodomésticos.

Si al final ¿qué es lo peor que puede pasar?

Una decisión o la otra.

Vivir aquí o allá.

Para distraerse comienza a llenarlo.

Llegar a casa.

A alguna casa.

-A este punto seguramente ya saben lo que pasará en la obra.

-Bueno de hecho ya lo dijimos. El alma gemela de Agnes está en Luxemburgo.

-Lo importante es el cómo.

-Al mismo tiempo, un muchacho entra corriendo a la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.

Solo. Mira a una anciana pidiendo dinero afuera de la iglesia.

Nada es permanente, todo es reversible.

-¿Qué lleva a un muchacho a ir solo a la iglesia un lunes por la mañana?

Todo menos tú.

-Agnes es una persona triste.

-Solitaria y triste.

-Con una vida tranquila, pero triste.

-A la hora de comida va al correo y envía el sobre al lugar donde se realizará el sorteo.

Decide que una vez que lo haga se olvidará del suceso Para Siempre.

8. SERES HUMANOS

-Ahora me tomé una taza de café y ya no puedo dormir.

-Agnes no cree en la suerte,
ni en el azar, ni en las coincidencias.

-¿No que no besabas a alguien que no fuera tu novia?

-Nosotros casi nunca vemos los secretos del mundo, pero siempre están frente a nosotros.

-¿Qué dijiste?

-Ella nunca ha vivido cosas asombrosas,

-Podrías callarte.

Terribles,

-De verdad no quieres que te diga que te quiero.

Ni excitantes.

-A menos que esté enamorado

-Todas las cosas del mundo tienen la firma de Dios

-¿Qué dijiste?

-El diario secreto de Dios somos cada uno de nosotros.

-Te amo.

-¿Qué la llevó a enviar el sobre si ella no cree en esas cosas?

-¿Lo dije?

-¿Qué llevó a aquel hombre a entrar a la Iglesia solo un lunes por la mañana?

-Creo que tú estás sintiendo algo que yo no.

-En el fondo, uno siempre sabe.

-Ya lo estás haciendo.

-Nunca ha tenido un accidente.

-¿Qué pasa?

-Nunca ha ido al mar.

-Te quiero

-Nunca ha tenido un orgasmo.

-¿Eso no cuenta?

- Ni uno real.

-Yo también.

-Pero ha amado a un hombre con la misma fuerza con que provocó el Big Bang.

-¡Un chingo!

-¿Qué le pasa a ese hombre?

-Yo no puedo...no sé cómo

-¿Qué mar sanará su corazón?

-No deberías...no no no no no NO

-El ser humano siempre elige. Pero no siempre elige bien.

-¿Existe mayor felicidad que ésta?

-Caminar no es necesariamente avanzar.

-Escríbeme algo bonito.

-Ésa es la ecuación de Dirac.

$(\partial + m) \psi = 0$.

-La ecuación de Dirac, describe el fenómeno de entrelazamiento cuántico.

-Nuestros corazones son como un mismo corazón.

-“Si dos sistemas interactúan uno con el otro durante un cierto periodo de tiempo y luego se separan, lo podemos describir como dos sistemas separados, pero de alguna manera sutil están convertidos en un solo sistema.”

-Cada vez que...

-Mi cuerpo está formado de partículas de millones de otros cuerpos,

-¿Me amas?

-Uno de ellos sigue influyendo en el otro.

-Quiero que estés en mi vida SIEMPRE

-Nuestras partículas son las mismas,

A-Siempre vuelves.

-A pesar de kilómetros de distancia o años luz.

-Ya sabes lo que yo pienso de eso.

-Un corazón hecho de 3 cadáveres.

A-¿Tú sabes lo que es la soledad?

-Esto es el entrelazamiento cuántico conexión cuántica. Dos partículas que, en algún momento...

-Partirme por extrañarte

-...estuvieron unidas, siguen estando de algún modo relacionadas.

-¡Ya no quiero verte!

-Todo lo perdido en este mundo coexiste en los archivos de la computadora cósmica, la carpeta se llama “el mundo de lo olvidado.”

-Abrázame

-Palabras escritas en un archivo de Word que no se guardó,

-Te quiero.

-mensajes de celular que se extraviaron,

-Ven

-sueños olvidados al amanecer

-Quédate

-Un compañero manifestado en varios cuerpos.

-¿¡Por qué no puedes alejarte de mí?!

-No importa la distancia entre ambas, aunque se hallen en extremos opuestos del universo.

-La conexión entre ellas es instantánea.

-momentos de la infancia que se diluyen en la memoria,

- esa palabra que tenías en la punta de la lengua que nunca pudiste recordar,

-No puedo decirte te amo sin que se me corte la lengua.

- aquella gran idea que se extravió entre tus neuronas,

- las lágrimas que no se lloraron,

- cada deseo pedido a las estrellas.

- debajo de un puente cuando pasa un tren

- a las 11:11

-Globos en el cielo.

-¿Quién de ustedes ha mandado alguna vez sus datos a esos sorteos?

-Estamos esparcidos por toda la tierra.

-Alguien conoce a otro alguien que se haya ganado algo en algún sorteo de esos..

-¿¡POOORQUÉEEEE?!
-Estar contigo me hace sentir vivo.

-¿Tú cuánto te tardas en armar un cubo rubik?
-¿Cuántas veces más?

-¿Qué impulsó a Agnes a participar en ese sorteo?
-¿A dónde va todo esto?

-Echarte de menos me rompe tanto los huevos.

-¿Será que el amor de mi vida está muriendo en este instante en medio oriente y por eso siento este hueco en el pecho que no se me quita con nada?

-Ahora me tomé una taza de café y ya no puedo dormir.

-¿Qué pasa?

-No se... sentí...

-¿Qué sentiste?

- ...algo.

-¿Qué?

- Algo en el pecho.

-¿Qué cosa? ¿Estás bien?

- Sentí un hueco en el pecho al mirarte.

9. ALGUNA VEZ FUIMOS

Un hombre despierta después de lo que parecería un largo sueño en una selva. Es de noche.
Está a su lado el cuerpo de una mujer, desnuda, la oscuridad no permite ver bien su rostro.
La mujer despierta.
Toca su espalda.
Se besan.

Una fuerza se apodera de ellos convirtiendo sus movimientos en pasionales y descontrolados.
Un dolor profundo en las entrañas y un líquido frío escurre por la línea de la espalda.

Se han convertido en dos bestias que ahora luchan en cuatro patas.
Sus voces ahora son gruñidos.
Sus cuerpos llenos de pelo.
Sus dientes ahora son colmillos que buscan devorar al otro.
Se desgarran mutuamente.
Rugen.

Hasta la muerte.

Los cuerpos quedan tendidos en la tierra mientras amanece.

Despierta.

Son las 4:08 am.

10. SINCRRODESTINO

“Siempre había tenido la sensación de que mi vida, tal como la viví era una historia sin principio ni final. Me sentía como un fragmento histórico, un paisaje aislado, al que no precede ni sigue ningún texto. Podría imaginarme perfectamente que tal vez había vivido en siglos anteriores y me había hecho preguntas que todavía no era capaz de responder, que tenía que volver a nacer porque no había cumplido la tarea que se me había asignado.”
Carl Jung

-Agnes ha tenido pesadillas recurrentes.

Quisiera enseñarte un lugar secreto.

-Sueña con leones, castillos y lugares a los que nunca ha ido.

-Al menos que ella recuerde.

pero en lugar de eso salir al oxo

-Lo que Agnes no sabe, es que esos sueños no le pertenecen a ella, sino que hay alguien más soñando lo mismo en otro lugar...

-No muy lejano.

cambiar la ruta y descubrir lugares hermosos
y no pensar más que en ti para compartirlos

-Es jueves.

Es el aniversario número 7 de la muerte de su padre, pero tampoco lo recuerda.

Está formada en la fila del oxo, tratando de no recordar el último sueño que tuvo.

-Suenan su celular

-Como las coincidencias de las que hablaba Kundera

y desear que sea él y que la vida me sorprenda
y es número extraño.

-¿Han escuchado hablar del inconsciente colectivo?

y decepcionarme al ver el número

-Ella por lo regular suele no contestar números extraños,
por aquello de las extorsiones.

y maldecir la vida

-Desvía la llamada.

pero seguir

-Ve la fecha en su celular, entonces recuerda que es el aniversario número 7 de la muerte de su padre.

seguir caminando,
caminar a fin de cuentas

-Y junto con esto viene otro recuerdo:

-Una vez cuando era niña le preguntó a su padre si creía en Dios. Él le respondió

-Creo en la computadora del Creador.

-Lo extraño no sólo era la palabra *computadora*, sino también la palabra *Creador*: el padre nunca decía *Dios*, siempre *Creador*, limitando el significado de Dios a su actuación como ingeniero.

¿pero cómo puede el hombre hablar con una computadora?

-Por eso le preguntó al padre si rezaba.

¿Tú rezas papá?

-Eso es como si le rezaras a Edison cuando deja de alumbrar una lámpara.

-Y Agnes niña piensa:

El Creador puso en el ordenador un disquete con un programa detallado y después se marchó.

“El que Dios creara el mundo y después lo dejara en manos de los hombres, abandonados, quienes al dirigirse a él dan con un vacío sin eco, no es una idea nueva. Pero una cosa es ser abandonado por el Dios de nuestros antepasados y otra diferente es que nos abandone el Dios-inventor de la computadora cósmica. En su lugar hay un programa que en su ausencia se cumple imparablemente, sin que nadie pueda cambiarlo en lo más mínimo. Poner un programa en la computadora: eso no significa que el futuro esté planificado hasta el menor detalle, que todo esté escrito «allá arriba». En el programa, por ejemplo, no figura que en 1815 tenga lugar la batalla de Waterloo y que los franceses la pierdan, sino, únicamente, que el hombre es agresivo por naturaleza, que está condenado a la guerra y que el progreso técnico la hará cada vez más terrible. Nada de lo demás tiene desde el punto de vista del Creador importancia alguna y no es sino un juego de variaciones y permutaciones del programa general establecido, que no es una anticipación profética del futuro, sino que fija los meros límites de las posibilidades, dentro de los cuales todo el poder ha sido entregado a la casualidad.”⁶

⁶ Milán Kundera - *La Inmortalidad*, p. 10

11. KARMA

En astrología kármica, se conoce como **nodos del karma** a puntos matemáticos en el cielo que representan la misión espiritual de tu encarnación. Señalan aquellos puntos donde la órbita de la Luna alrededor de la Tierra intersecta con la órbita de la Tierra en el instante de tu nacimiento. Estas intersecciones se pueden calcular y están situadas diametralmente opuestas, formando la línea de los nodos, el nodo norte y el nodo sur. Son dos caras de una misma moneda.

El NODO LUNAR NORTE es un punto en el firmamento que muestra el futuro, la lección principal que debes aprender en la vida presente. Es lo que común y corrientemente se le llama: Tu misión en la vida. Es una cuestión numérica y espacial y está matemáticamente predestinada.

-Karma en Sánscrito se escribe así: कर्म

-Y según Wikipedia es una energía trascendente, invisible e inmensurable que se deriva de los actos de las personas. De acuerdo con las leyes del karma, cada una de las sucesivas reencarnaciones quedaría condicionada por actos realizados en vidas anteriores.

El karma se interpreta como una ley cósmica de retribución, de causa y efecto.

El karma explica los dramas humanos como la reacción a las acciones buenas o malas realizadas en el pasado.

Las personas tienen la libertad para elegir entre hacer el bien y el mal, pero tienen que asumir las consecuencias derivadas.

Para los científicos y ateos Newton lo explicó en su 3ª ley, conocida como principio de acción y reacción: Con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria: quiere decir que las acciones mutuas de dos cuerpos siempre son iguales y dirigidas en sentido opuesto.

La formulación original de Newton es:

*Actiōni contrariā semper & æqualem esse reactionem: sive corporum duorum actiones in se mutua
semper esse æquales & in partes contrarias dirigi.*⁶

La tercera ley de Newton es completamente original (pues las dos primeras ya habían sido propuestas de otras maneras por Galileo, Hooke y Huygens) y hace de las leyes de la mecánica un conjunto lógico y completo.

Por cada fuerza que actúa sobre un cuerpo (empuje), este realiza una fuerza de igual intensidad, pero de sentido contrario sobre el cuerpo que la produjo. Dicho de otra forma, las fuerzas, situadas sobre la misma recta, siempre se presentan en pares de igual magnitud y de dirección, pero con sentido opuesto.

Newton fue el primero en demostrar que las leyes naturales que gobiernan el movimiento en la Tierra y las que gobiernan el movimiento de los cuerpos celestes son las mismas. Es, a menudo, calificado como el científico más grande de todos los tiempos, y su obra como la culminación de la revolución científica.

Newton fue el más grande genio que ha existido y también el más afortunado dado que sólo se puede encontrar una vez un sistema que rija el mundo."

-Hay cosas que Dios programó en su computadora cósmica que nunca llegaremos a conocer, o si las conocimos alguna vez ¿por qué no las puedo recordar?

-Incluso si Newton o Einstein reencarnaran en uno de nosotros no las descubriríamos.

-La suma de nuestras experiencias de vidas pasadas está en el **nodo lunar sur**, es nuestro pasado, ya que no estamos por primera vez en la tierra. Digamos que, es lo que traes en la maleta de la vida anterior.

-¿Entonces se podría decir que es nuestro "karma"?

-Algo así.

-Por ejemplo:

Si D le rompe el corazón a A, supongamos que porque es casado el karma no significaría que años más tarde D se arrepentirá, se divorciará y sufrirá por el amor de A.

Tampoco significa que la esposa de D le pondrá el cuerno también.

Probablemente eso nunca suceda,

Probablemente ellos tengan una deuda de su vida anterior que no han saldado y por tanto deben resolver en esta... O no.

Lo que SI es probable es que:

-D sea decepcionado, traicionado, humillado, herido en aquello a lo que le tenga más amor, y probablemente no sea Agnes.

El trabajo, su físico o su ego, sea despedido de su trabajo cuando esté a punto de comprarse un carro nuevo, reciba una humillación pública, o accidentalmente se quemó la cara con agua hirviendo y su cara quede deformada para siempre o que un jueves accidentalmente arrastre con su camioneta a su hijo de dos años, 4 meses y 5 días por distraerse mirando a una mujer al cruzar la calle. Probablemente ese hombre incapaz de amar pierda a lo único que pudo llegar a amar.

Para que esto suceda toda una serie de acciones predestinadas por la matrix deben sincronizarse, sin posibilidad mínima de error.

-Sincrodestino: Una serie de sucesos ligados unos a otros a través del tiempo.
Desde este punto, la muerte no se entiende como algo malo, pues de alguna u otra forma, volveremos a la tierra. Ese pequeño ser inocente, habría cumplido su misión en la vida en tan sólo 2 años, 4 meses y 5 días.

Yo tengo veinti---tantos años y aún no sé qué vine a hacer al mundo.

-Cuando era niña, un día le pregunté a mi mamá por qué Dios permitía que sucedieran cosas malas en el mundo. Mi mamá me dijo:

Te acuerdas cuando eras más niña y que yo tejía, tú te sentabas a mis pies y me preguntabas qué era eso que estaba bordando, pues desde abajo tú solo veías los hilos enredados sin forma alguna. Entonces yo te enseñaba mi visión desde arriba y todo cobraba sentido. Así nosotros. Desde aquí abajo, sólo vemos hilos sin forma, pero no alcanzamos a ver que allá arriba, Dios está tejiendo un bordado hermoso.

El hombre pasa toda su vida tratando de descifrar las fórmulas de Dios.

-La fórmula de la felicidad.

-O la fórmula del amor eterno.

-Yo no recuerdo cómo ser feliz.

-Yo no recuerdo cómo olvidar.

-Estamos varados en un punto del sistema solar con las estrellas imposibles de alcanzar.

-¿Te das cuenta que nunca iremos a la velocidad de la luz?

-Así como nunca veremos nuestra propia espalda.

-Nunca conoceremos el fondo del mar.

-O el final del cielo.

-Y solo podremos mirar nuestros ojos a través de un espejo, o de los ojos de otro...

-que es lo mismo

-Los encuentros más importantes ya han sido planeados por las almas desde el momento de su nacimiento.

-Pienso que nunca sabré cómo se siente estar a la orilla del mar contigo.

-¿Hace cuántas vidas que no dices te amo?

12. AVE DE PASO / UNA MUJER QUE NO VUELA

Una mujer está parada en medio de un gran campo de girasoles. Al atardecer. El sol en su máximo esplendor, majestuoso. Caliente.

Cientos de aves atraviesan el cielo. Van hacia el sol.

Pero antes de llegar, una a una comienzan a morir.

Las aves pierden el control, sus alas pierden la fuerza, y caen. Sus alas pierden la fe.

Se aproximan a toda velocidad hacia el piso.

Las aves comienzan a caer una a una sobre la mujer, quien siente uno a uno el cuerpo de cada pájaro impactándose contra el suyo y morir.

Las aves comienzan a sepultarla. La mujer va perdiendo la respiración. Hasta que ya no puede.

Un sueño del que no se puede despertar.

Una asfixia en el pecho incontenible.

Sólo puede sentir cientos de pájaros cayendo, golpeándose y muriéndose sobre su cuerpo.

Mientras la mujer muere en un cielo que no termina por clarear.... Su espíritu se eleva hacia el cielo, hacia el sol, junto con las demás aves.

Yendo hacia la luz, hacia la inmensa verdad.

Comienza a sentir el calor del sol, entonces sus alas tienen miedo, al verse sola, ella olvida como volar.

Su cuerpo alado se precipita hacia el piso.

Aquel campo amarillo poco a poco va tomando forma ante sus ojos de pájaro.

Su cuerpo quebrado yace en medio de miles de girasoles.

Sonido de ambulancia. Una mujer yace al fondo de un edificio.

13. IRSE

-Ir y quedarse. Y con quedar, partirse. Lope de Vega

-Agnes tiene dos semanas para elegir a la persona con la que realizará el viaje. Su madre definitivamente no es una opción, tampoco ninguno de sus amantes.

-Bueno, excepto Él.

-Todos sabemos quién es ese "Él"

Mientras va en el transporte público, ella se pregunta qué pasaría si realizara el viaje con Él, ¿acaso se enamorarían y terminarían casándose y teniendo hijos y viviendo felices para siempre? O tal vez ambos se dieran cuenta que...

Al mismo tiempo, una señora gorda que está sentada junto a ella, lee un libro de Paulo Coelho que recién compró en el Sanborns:

PAULO: A lo largo de nuestra vida tenemos dos grandes amores: uno con el que te casas o vives para siempre, puede ser el padre de tus hijos... Esa persona con la que consigues la compenetración máxima para estar el resto de tu vida junto a ella... Pero también hay siempre un segundo amor, una persona que perderás para siempre...

-Esa persona.

-Seguro se te vino un nombre a la cabeza, ¿verdad?

PAULO: Ese segundo amor, es alguien con quien naciste conectado, tan conectado que las fuerzas de la química escapan de la razón y te impedirán siempre, alcanzar un final feliz...

-Ya sabes de quien está hablando.

- El único con el que no podría ir al viaje. Es el único con el que quiere ir.

Mientras la gorda sigue leyendo a Coelho, un joven atrás de ellas, hojea un libro que recién sacó de la biblioteca.

-Ahh! De hecho está leyendo a Kundera!

-El chico está molesto, porque el libro tiene algunas frases subrayadas.

-Y con pluma:

MILÁN: *¿Pero un acontecimiento no es tanto más significativo y privilegiado cuantas más casualidades sean necesarias para producirlo?*

Kundera sabe que la única persona a la que se puede amar, es al mismo tiempo la única a la que nunca ser podría ni debería pretender.

MILÁN: *No es la necesidad, sino la casualidad, la que está llena de encantos. Si el amor debe ser inolvidable, las casualidades deben volar hacia él desde el primer momento.*

LA MATRIX DE LAS ALMAS GEMELAS EN ACCION

Agnes mira a la ventana, ve los carros pasar y las personas caminando, pero no se tiene en el rostro de ninguno. Fantasea con situaciones extremas en las que pudiera estar con ÉL:

Un ataque terrorista.

O Un temblor en la ciudad y que se quedaran atrapados debajo de un escritorio mientras el edificio se derrumba ante sus ojos.

O quedarse varados en una isla perdida en medio del océano Atlántico,

O ver el mundo estallar abrazados bajo el cielo rosa del apocalipsis.

O ver una aurora boreal.

O ya sino...ver una noche bien estrellada, de perdido.

Pero...eso nunca sucederá.

En ese momento, se da cuenta que debió bajar 10 cuadras antes...

El amante D nunca iría con ella a un viaje de ese tipo. Porque no se cruza el Océano Atlántico en la tablita de salvación. Se cruza en el barco grande. Y Agnes siempre ha sido la tabla de salvación. Para los que entiendan las implicaciones de esta frase.

PAULO: Hasta que cierto día dejarás de intentarlo, Te rendirás y buscarás a esa OTRA persona, que acabarás encontrando, alguien con quien encontrarás la paz e incluso llegarás a ser feliz...

-Ese día está a punto de llegar para Agnes.

-Toda búsqueda es un acto de fe.

-Traes milenios de desilusión contigo.

-Ese destino que no sabes, pero que caminas...

-A veces he tenido la sensación de estar caminando sobre viejas huellas.

-Todo queda como una huella que no se borra. NUNCA.

Cortázar se acerca desde el más allá, y estrecha su mano con los escritores. Guiñe el ojo a Coelho, señal de que perdona todo lo que le critican los literatos intelectualoides, pues comprende que en el fondo, los tres, junto con Weiss y el resto de la humanidad a través de los siglos, se han hecho las mismas preguntas, cada quien desde un lugar distinto, o no tanto. A fin de cuentas, sus nombres convivirán por siempre uno junto al otro en la misma estantería del Sanborns.

-¡Su compañera de oficina!

partir sin alma y ir con alma ajena. Lope de Vega

14. MAR

-Tengo que terminar de escribir todo lo que es de ti antes de que me baje de este avión,
porque cuando me baje de este avión ya no...

-No puedo decirte palabras bonitas porque no las tengo.

-Si algún día conociera el mar, quisiera que fuera contigo

-¿Qué es lo que quieres escuchar?

-Me arrepiento de no haberte dicho nunca que te quiero.

-Ya no tenemos nada que darnos.

-Tengo miedo de tu silencio

-Me molesta la manera en la que recuerdas las cosas.

-Si tan solo hubie...

-No recuerdo cómo se siente amar

-¿Por qué siempre te vas?

-Hay espinas entre tú y yo.

-Hay una estrella en tu hombro izquierdo cada que te miro.

-¿Sabías que las estrellas que vemos están muertas?

-Tal vez en otra vida.

-Me voy

-Esto me duele... no quiero recordarlo.

15. UNA ISLA

-Aunque sea por un instante

-Si tan sólo pudiera completar...

-Frente al mar, qué raro ser yo. (Alejandro Jodorowsky.)

-Una isla

-Solo miserias.

-Tus labios

-Son poesía.

-Contigo

-Este mar no es el mismo.

-Todo por la comodidad. Por no mojar te los pies y sentir después la arena en los zapatos.

-Caminar con arena en los zapatos sobre el asfalto caliente.

-No puedo decirte palabras bonitas porque no....

-Tu espalda.

-Como si amarte me sirviera de algo

-Cuántas veces a la orilla del mar.

-Yo

-Tengo miedo de enamorarme

-te

-De

-a

-Tl

-mo

-Me estoy ahogando

-¡TE AMO!

16. ESTA NO ES LA PRIMERA VEZ QUE ME QUEMO EN TU FUEGO

Una mujer está junto a otras mujeres, alrededor del fuego. Están esperando la hora. La luna brilla a lo alto y su luz se filtra por las hendiduras de las ramas de los árboles. El viento canta en el fondo de las montañas. Es una noche estrellada.

Voces de los tiempos provienen de los árboles, de las hojas, de las estrellas, de la luna, del fuego y de las mismas mujeres.

La mujer mira el fuego hipnotizada y no puede quitar la mirada de él, empieza a escuchar el sonido del fuego que se vuelve más fuerte que los demás sonidos, algo dentro la llama, comienza a escuchar una voz que dice su nombre, su corazón comienza a latir precipitadamente, su respiración se acelera y un sudor frío cae por la línea de su espalda, no puede despegar la vista, su vista se empieza a nublar, entre las llamas y el humo negro, poco a poco todo comienza a escurrirse a su alrededor. Todo comienza a irse.

Mira hacia abajo y sus pies se han convertido en fuego, poco a poco su cuerpo va convirtiéndose en fuego, su corazón comienza a arder, arde, pero no duele, sólo arde violenta y dulcemente. Siente como poco a poco su cuerpo va dejando de serlo para convertirse en fuego, en humo, en calor, un calor, primero los pies, va subiendo por las piernas, hasta llegar a su sexo, UNA EXPLOSIÓN, el calor incontenible sale por las yemas de sus dedos, por su cabello y por sus orejas, hasta que cada parte comienza a arder.

De pronto, entre el caos y la muerte, alcanza a distinguir al fondo, frente a ella, la figura de un hombre, un hombre de ojos redondos y mirada penetrante, intenta alcanzarlo pero sus brazos ahora son una llama, su cuerpo arde. Quiere alcanzarlo, pero no puede, todas las imágenes se desvanecen a su alrededor. Menos esos ojos, esos ojos.

Esos ojos.

Aferrada a esta última imagen, y con el último suspiro que queda en sus pulmones, intenta gritar su nombre, pero al hacerlo su voz se ha convertido en grito de fuego ahogado, que abraza todo a su alrededor.

2:59

Esa noche, distintas mujeres en distintas partes del mundo despiertan a la misma hora, sudando un sudor frío. Con el recuerdo de unos ojos.

17. EL HOMBRE QUE NO AMA

Cuando me dijiste que te ibas con otra persona me puse celoso.

La primera vez que te vi no pude dejar de hundirme en tus ojos.

La verdad es que todos los días veo tus fotos

me gustan mucho tus fotos cuando tenías el cabello largo

y negro porque fue así como te conocí,

Así te conocí,

sonriendo

con tu vestido verde hasta la rodilla y tu collar de piedritas

La verdad es que ...

desde ese día, no he podido...

sacarte de aquí.

Estabas sudando

mirándome fijamente

y sudando.

Quizá esa sea la imagen más clara que tengo de ti.

Metí mi mano entre tus piernas

Y te sentí humedecer,

cerraste los ojos,

tu inocencia me excitó,

recuerdo tus calzones blancos y chiquitos,

y tus pechos

gritándome

y tu cuerpo.

Tu espalda.

Tú eres como un ángel

Ahora no se cómo sacarte de mi piel

me tocaste dan adentro

que no puedo

no quiero

ahora no puedo

y ya no quiero, y no se cómo

lo necesito

Necesito

irme.

Casi una vida de conocernos

Siempre has estado ahí
y yo
Quisiera hacerte feliz
Pero no puedo
Ahora ya no puedo mirarte a los ojos
hace tiempo dejé de creer en esas cosas,
Cuando me hablaste del aquel tipo sentí celos
y tuve miedo,
sentí miedo porque nunca antes había tenido celos de ti,
tuve miedo de perderte
De que por fin te armaras de valor y me mandarás a la chingada.
Me he ido tantas veces de ti como veces he regresado
Porque el día que me mandes a la chingada
no sé...
el día que tú...
te vayas...
yo no sé...
que voy
a hacer,

es tan curioso como el tiempo ha pasado entre nosotros
y no ha pasado nada.
Quisiera haberte hecho feliz
Pero no pude.
No pasa nada
sólo el tiempo.
El tiempo pasa.
me estoy haciendo vieja
necesito irme
de ti
Para siempre
Hoy necesito que sea para siempre
sin marcha atrás
sin llamadas perdidas
sin mensajes tardíos
ni reclamos, ni disculpas.
Hoy por primera vez

¡Qué chingados voy a hacer!
Me desharé,

seguiré

veré otras mujeres y puede que vea más mujeres que nunca,

y probablemente no pensaré en ti,

porque soy un imbécil, pero tú

ya no estarás ahí.

Como siempre.

estuviste.

Me voy primero para que no te vayas tú,

porque no podría soportar que tú te fueras.

Porque

soy un egoísta de mierda,

y orgulloso

no sé cómo decirte

que yo también te he querido

todos estos años.

no sé cómo irme de tu piel...de tu espalda

Por eso me voy

porque tengo miedo de mi capacidad de lastimarte,

cruzaré un mar que no es el tuyo

cruzaré otro mar

sin ti

Nunca más.

Te escribo esto antes de que me baje de este avión,

porque cuando me baje de este avión ya no

estaré

aquí.

Hay una tristeza dentro de mí

Que es muy vieja

viene de ti

y no la comprendo

no te comprendo

siempre ha existido

junto con este amor

Amor y tristeza

tiene que acabar

algún día

y ese día

de mi incapacidad de amar

porque no podría soportar verte llorar.

Otra vez.

Porque aunque no lo creas el amor,

El amor...

Solo sé que no tengo nada rotundo que decirte,

ni nada bueno que ofrecerte,

porque mi corazón

es una tiniebla eterna,

y verte a ti,

con tu blusa amarilla

y tus ojos claros,

me dan ganas de amarte y yo

no amo,

yo no amo,

yo no amo.

No a ti.

es hoy

Y sé que dolerá

Me duele tanto

Me dueles

Te amo

pero ya no....

no quiero

no quiero irme

pero si me quedo más

me desharé

me ahogaré

en tu mar

me voy

pero mi amor por ti se quedará.

No me olvides nunca.

“Nadie puede poseer una salida de sol... Así como nadie puede poseer una tarde con lluvia golpeando las ventanas, o la serenidad que un niño durmiendo derrama alrededor, o el momento mágico de las olas rompiendo en las rocas. Nadie puede poseer lo más bello que existe en la Tierra, pero podemos conocer y amar. A través de estos momentos, Dios se muestra a los hombres.

Las personas dan flores de regalo porque en las flores está el verdadero sentido del Amor. Quien intente poseer una flor, verá marchitarse su belleza. Pero quien se limite a mirar una flor en un campo, permanecerá para siempre con ella. Porque ella combina con la tarde, con la puesta de sol, con el olor de tierra mojada y con las nubes en el horizonte.

El bosque me enseñó esto: que tú nunca serás mía y por eso te tendré para siempre. Tú fuiste la esperanza de mis días de soledad, la angustia de mis momentos de duda, la certeza de mis instantes de fe.

Y PUEDE SER QUE NO NOS ENCONTREMOS NUNCA MÁS. NECESITO QUE SEPAS QUE TE AMÉ MI VIDA ENTERA. TE AMÉ INCLUSO ANTES DE CONOCERTE. ERES PARTE DE MÍ. SÓLO POR TENER LA CERTEZA DE TU EXISTENCIA, ES POR LO QUE CONTINUÉ EXISTIENDO.

Entonces tú llegaste y entendí todo esto. Llegaste para liberarme de la esclavitud que yo mismo me había creado, para decirme que estaba libre...que el amor es libertad. Ésta fue la lección que tardé tantos años en aprender.

-Me acordaré toda la vida de ti y tú de mí. Así como nos acordaremos del atardecer, de las ventanas con lluvia, de las cosas que tendremos siempre porque no podemos poseerlas.

No me olvides nunca.

Sabía que no necesitaba decir aquello. Pero, de todas formas, lo dijo.”⁷

⁷ Coelho Paulo, *Brida*, p. 78

18. LOS CAMINOS DE LA VIDA

Finalmente Agnes fue a su viaje con su amiga, se divertieron, comieron cosas que nunca habían comido, conocieron lugares inimaginables, que ni siquiera habían visto en la televisión, bailaron, tomaron café, platicaron de su vida y de sus sueños, anduvieron y caminaron todo lo que no habían caminado en su vida hasta que les salieron ampollas en los pies.

En la última tarde, Agnes conoció un hombre, un rostro que nunca hubiera imaginado, al mirarlo a los ojos, sintió un vuelco en el corazón y comenzaron a temblarle las piernas.

Se reconoció en sus ojos y escuchó voces de todos los tiempos y en todos los idiomas que le hablaban, y aunque no entendía exactamente que le decían, supo que ese hombre era la respuesta a la búsqueda que empezó el día de su nacimiento, ya no tendría que esperar más.

Él y ella, estuvieron platicando por horas, de su vida, de su infancia, de sus extraños sueños y se dieron cuenta que habían tenido los mismos sueños sin querer, Agnes le contó cosas que no le había contado más que a su padre, y resultó que se hacían las mismas preguntas cuando eran niños, tenían los mismos sueños, las mismas fantasías.

Después se fueron a un bar y comenzaron a beber, pero no bastó más que una copa de vino en sus cuerpos, para que comenzaran a besarse y cuando menos lo pensaron ya estaban a solas, quitándose la ropa y re-conociendo sus cuerpos.

Hicieron el amor y con cada caricia vieron nacer flores en su piel, campos de girasoles. Danzaron al ritmo del universo.

Agnes por primera y única vez en su vida sintió eso que dicen llamar orgasmo. Mientras en su hombro izquierdo brillaba una estrella.

Después durmieron abrazados a la luz de la luna, con la brisa entrando por la ventana y escuchando la música del universo afuera.

Al día siguiente, no sonó el despertador. Típico.

Agnes se despertó casi minutos antes de la hora que tenía que irse. Salió corriendo del cuarto, fue hacia la habitación de su hotel, terminó de guardar las cosas en su maleta, toda echa bolas por cierto.

Se encontró a su amiga, emputada, ya que además de que no sabía dónde estaba y si las iba a dejar el avión por su culpa, pasó su última noche sola en el cuarto del hotel, viendo películas y comiendo chocolates, cuando estaba a punto de reclamarle, vio el rostro de Agnes y notó algo

distinto en su semblante, algo había cambiado, después miró sobre su hombro izquierdo y miró a aquel hombre.

Entonces comprendió todo.

Ayudó a terminar de hacer la maleta echa bolas. Y salieron corriendo hacia el aeropuerto.

Él las acompañó, en el taxi iban agarrados de la mano y en silencio. Sólo ellos sabían lo que estaba pasando. Pero tal vez querían no saberlo. Entonces las ideas comenzaron a llegar a la cabeza.

Al momento de la despedida, no hubo lágrimas, ni dramas, nunca hubo promesas a futuro, sólo una, pero no la dijeron con palabras.

Volveremos a vernos.

Y ella deseó con todo el corazón, que él le pidiera que se quedara.

Pero él no lo hizo.

Le pidió su número de teléfono y prometió llamarle en cuanto estuviera en casa.

Agnes sacó un papelito arrugado de la bolsa del pantalón y comenzó a apuntar su número, mientras lo hacía su mano comenzó a temblar, y al llegar al número final un soplo entró en su corazón. Un dolor en su pecho. Y escribió 8 en lugar de 6.

Una línea. Una rayita de más alejaría a su alma gemela para siempre.

¿Por qué lo hizo?

Un dolor en su pecho.

Un 8 en lugar de un 6.

Quizás tuvo miedo al amor.

Y con justa razón. El amor es la principal fuente de desamor.

Lo dejó ir. Lo dejó pasar.

El paraíso perdido.
A veces uno la caga.

Definitivamente.

Y fue así como toda la confabulación del destino, del universo, de dios o la programación de la computadora cósmica, fracasaron con una rayita de más.

Un 8 en lugar de un 6.

Cuando ella iba en ese avión. Supo que nunca sabría más de él. No había manera.

Hace millones de años que las personas se buscan y se encuentran. Pero coincidencias de ese tipo solo ocurren una vez de la vida.

Si me hubieras pedido que me quedara....Lo habría hecho.

Y volvió a llorar. En silencio. Como cuando se llora de verdad.

De aquella Agnes de Milán Kundera ya no queda casi nada, más que el nombre y algunos rasgos. Pero eso no es lo importante, porque esta historia sucede todos los días, a miles de personas, y aun así el mundo sigue girando.

Las personas se siguen enamorando.

Desenamorando.

Engañándose, casándose, siendo fieles e infieles y buscando eternamente el amor en múltiples brazos, sin encontrarlo.

O sí.

Porque el amor da miedo. Porque el amor es la principal fuente de desamor.

Sin embargo, Dios, aquel día en su computadora cósmica programó al ser humano para amar, pero no previó que la cagaría una y otra vez.

Agnes se fue tan lejos, que olvidó el camino de regreso a Él.

Sí. El amante D.

O al menos esa mentira se contó para poder vivir. Porque en realidad se sabía su número de celular. Y los lunares de su espalda. Ambos de memoria.

Por eso Agnes regresó a su país, volvió a su trabajo de oficinista y años después conoció a Paul, con quien se casó, tuvo una hija y ahora viven felices. Sin llantos desconsolados en la madrugada, sin peleas apasionadas, sin brillo en los ojos, ni punto luminoso en el hombro izquierdo.

Seguramente encontró la paz y la tranquilidad, pero no pasó una sola noche sin desear que estuviera ahí para perturbarla, no pasó un solo día sin que ella necesitara otro beso de él.

Ya saben de quién.

Porque se desprende más energía discutiendo con alguien a quien amas, que haciendo el amor con alguien al que aprecias.

Quizás Paul, su actual esposo, no sea su alma gemela y probablemente el día de su muerte, cuando los ángeles vayan a preguntarles si en la próxima vida quieren estar juntos ellos respondan: No. Preferimos no volver encontrarnos.

Pero en esta vida, decidirán compartir dos destinos que tal vez estuvieran determinados en sentidos divergentes.

Probablemente estas dos personas no debieran estar juntas, pero quizás tengan un final feliz, porque lo desean.