



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**PROCESO DE CREACIÓN DE `RASCA`, PERSONAJE EN *DISERTACIONES SOBRE UN CHARCO* DE EDGAR CHÍAS**

TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y  
TEATRO PRESENTA:

RAÚL VILLEGAS ROMÁN

ASESOR DE TESIS:

DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. , 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A Ocho Metros Cúbicos A.C.*

*A las víctimas de la quema de brujas y de la desinformación virtual.*

*Supé entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo.*

Roberto Bolaño

## Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Análisis de <i>Disertaciones sobre un charco</i>	2
1.1 Primera versión	2
1.2 Segunda versión	7
1.3 Tercera versión	12
Capítulo 2. Proceso de puesta en escena	14
2.1 Concepto de dirección	15
2.2 El texto	21
2.2.1 El prólogo	21
2.2.2 Desarrollo de la anécdota	22
2.2.3 El sueño de Martirio Lampeduza	23
2.2.4 Epílogo	23
2.3 Trabajo con los actores	24
Capítulo 3. Trabajo del actor sobre el personaje	28
3.1 El actor y la diana	32
3.1.1 La diana	32
3.1.2 El trabajo expresivo	35
3.1.3 Creatividad	37
3.2 Entrenamiento específico	38
3.2.1 Calentamiento	38
3.2.2 Entrenamiento	39
3.2.3 Relación con el espacio	39

Conclusiones	40
Bibliografía	42
Apéndice	44
Texto dramático	
Primera versión	44
Segunda versión	78
Epílogo	113
Fotografías	115

## Introducción

*Disertaciones sobre un charco* nace por la coalición de dos intereses personales: el de David Jiménez Sánchez, director de escena, y el de Edgar Chías, dramaturgo. David quería tener un texto de un dramaturgo nacional contemporáneo que compartiera sus inquietudes y con el cual emprender un nuevo montaje con la incipiente compañía Ocho Metros Cúbicos. Edgar Chías, creador hondamente presente en la actividad dramática del país desde distintas trincheras, ansioso por dar forma a una idea que le revoloteaba en la cabeza sobre un personaje de dudosa procedencia.

A partir de esta sencilla premisa y del deseo de trabajar de manera conjunta, Jiménez pide a Chías un texto inédito, quien acepta y se plantea escribir una obra tomando como referente la escueta relación que tiene con los integrantes de la compañía. Es importante señalar que el trato que teníamos el director, los actores y la asistente de dirección con el dramaturgo era mínimo, en algunos casos, inexistente. La relación se reducía a pláticas breves en festivales ocasionalmente. Sin embargo, el autor quiso plasmar nuestra manera de interactuar en el desenvolvimiento de los personajes.

Jiménez y Chías programaron una fecha en la que el equipo de trabajo se reuniría para conocer el texto. Sin embargo, la obra sufrió un largo proceso de transformación para llegar a ser el material que finalmente se utilizó en la puesta en escena.

El presente trabajo pretende ser una revisión sobre el proceso de montaje de *Disertaciones sobre un charco*, donde el primer capítulo estudia el texto, en el segundo capítulo se analizará el proceso de ensayos y montaje, y en el tercer capítulo se dará desarrollo al trabajo del actor en la creación de un personaje. Finalmente se englobará todo el proceso de montaje desde la experiencia de la construcción del personaje hasta las conclusiones.

## Capítulo 1. Análisis de *Disertaciones sobre un charco*

### 1.1 Primera versión

A principios de febrero de 2012 los integrantes de Ocho Metros Cúbicos<sup>1</sup> nos reunimos en casa de Chías para dar al texto una primera lectura. El segundo encuentro fue destinado para preparar la lectura del texto ante público. La obra planteaba cuatro personajes sin nombre, haciendo una conferencia sobre Martrio Lampeduza, personaje emblemático del estudio del pensamiento del mexicano moderno. El texto tenía una extensión de 36 cuartillas. Con éste se planeaba participar en el marco del ciclo *Las voces del teatro*, actividad promovida por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y la Coordinación de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Esa lectura nunca se realizó con *Disertaciones*, sino con cuadros de la obra *¿Último round?*; también de Chías.

En la siguiente reunión de trabajo con Chías estuvimos presentes David Jiménez Sánchez, Andrea Padilla, Aldo González y Raúl Villegas; David Gaitán y Antón Araiza no pudieron asistir por cuestiones de trabajo. La lectura que hicimos de la primera versión de *Disertaciones sobre un charco* fue, sin duda, torpe y atropellada; pero nada fuera de lo común para un primer acercamiento al texto con el que se pretendía trabajar. Éramos dos actores y la asistente de dirección intentando leer con soltura y comprender una obra con una estructura un tanto confusa. El director atento a lo que el material ofrecía y un dramaturgo alerta a las reacciones de todo el equipo ante su labor.

Todo parecía normal aunque, debido al poco tiempo y a no comprender la obra a los niveles a los que nos hubiera gustado, nos causaba cierta incertidumbre la proximidad del compromiso de leerla ante público. Por esta razón no nos extrañó la ansiedad que mostró Chías por hacerle urgentes modificaciones al texto.

La obra planteaba una conferencia a manera de falso documental sobre Martirio Lampeduza, un poeta filósofo resentido por el éxito de la poeta filósofa María Zambrano; que a su vez sería un visionario apocalíptico. Lampeduza debía pasar como un personaje

---

<sup>1</sup> En ese momento la compañía estaba formada por Antón Araiza, Aldo González, David Gaitán y Raúl Villegas como actores, David Jiménez Sánchez como director y Andrea Celeste Padilla como asistente de dirección. Ésta fue la primera participación de Chías para posteriormente unirse a la compañía.



real quien quizá fue siendo olvidado poco a poco hasta ser borrado de la memoria colectiva. Quizá algunos especialistas en el tema sabrían de él, pero nada más. La falta de referencias invitaba a que se llegara a pensar en él como el pseudónimo elegido por algún mal escritor para ocultar su verdadera identidad.

Chías explica los rasgos que debía tener Martirio:

Una mente brillante no reconocida en su justa dimensión e importancia, y puesto que quería jugar con la idea de que existieran rastros parciales, incompletos, confusos e incluso contradictorios sobre la existencia del tal, necesitaba incluso dejarlo en la ambigüedad genérica. Necesitaba un nombre que expresara su condición de odiador en la sombra y de indefinición sexual. Acudió pronto un nombre unisex: Martirio.<sup>2</sup>

El texto de Chías plantea cuatro personajes llamados como los actores o al menos sugeridos con las iniciales de nuestros nombres, que intentan rescatar del olvido el legado de Lampedusa a partir de la revisión detallada de su libro *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas*. Éstos se apoyaban en material fotográfico, anécdotas cuasi registradas, y su relación con una generación de filósofos, poetas y pensadores de todas partes del mundo. Así, de la mano de sus computadoras y proyecciones, los cuatro personajes conviven en una ponencia a ocho manos para descifrar el mensaje de Martirio Lampedusa: “la ruta de extinción del mexicano moderno.”

La obra propone transgresiones al desarrollo de la fábula, al concepto de conflicto y al seguimiento de cánones dramáticos tradicionales que han sido desplazados en el teatro nacional y nos invitaba, como participantes de la puesta en escena, a la búsqueda de nuevas relaciones con el texto dramático. El investigador Armando Partida, en sus reflexiones sobre la dramaturgia nacional contemporánea habla de manera más clara sobre este tipo de propuestas:

[...] aquellos elementos considerados como inherentes al drama, inamovibles en la escritura dramática nacional a partir de los años cincuenta, como son el concepto de unidad de acción, el desarrollo lógico-rígido del asunto, determinado por un principio, un medio y un fin, la presencia evidente del (los) conflicto(s), la constancia de la peripecia y anagnórisis, comenzaron a ser ignorados por éstos [los nuevos dramaturgos nacionales]; lo cual permitió

---

<sup>2</sup> Chías, Edgar. Comunicación personal. 25 Julio, 2013.

el surgimiento de una gran variedad de modelos dramáticos particulares, sin el predominio de ninguno de éstos en la escena nacional.<sup>3</sup>

Edgar Chías pertenece a esta corriente de autores mexicanos. Es importante mencionar que Partida se refiere a dramaturgos posteriores a la década de los noventa, anteriores a la generación de Chías, sin embargo esta característica atañe también a las generaciones ulteriores.

El discurso de Martirio no es sino la forma que utiliza el autor para referirse a la realidad de nuestro país, al contexto inmediato, tema de su interés en muchas de sus obras.

Desde donde lo veo yo, todo es político. Hablar de temas de la realidad inmediata reformulados en ficción es político. Evitarlos a toda costa en un ejercicio estrábico para consagrarse a la fantasía, también es político. Decir o no decir nada es una elección política. Siempre estamos —no ha sido superada— en medio de la discusión del arte por el arte o el arte comprometido. Me parece a mí que a nuestro pesar, todos hacemos teatro político. No siempre politizado. En ese sentido, advierto que no me interesa que mis obras tengan algún color —color partidista. Me limito a llevar al escenario asuntos de interés general, vamos, de asuntos que a mí me interesan porque me siento afectado como integrante de esta comunidad de sentido. Imagino el teatro político en el sentido etimológico, en lo relativo a la polis, a la ciudad —los entornos de mi familia son urbanos de tres generaciones a la mía— y al grupo social que la habita, al complejo mosaico que somos en Ciudad de México hoy.<sup>4</sup>

Al respecto, es importante mencionar las conclusiones que hace Jorge Dubatti sobre la relación del teatro con el presente. Uno de los intereses de Dubatti es la traducción de la experiencia social a un lenguaje alejado del realismo consciente que manejan otras disciplinas como el cine o el periodismo. El teatro funciona entonces como mediación metafórica ante la realidad y ahonda sus principios del lado “[...] del mito, la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente.”<sup>5</sup>

Es este el formato de *Disertaciones* justamente. Propone a cuatro personajes ficticios cercanos a la realidad, que hablan sobre un antihéroe literario, un personaje abstracto y desconocido para instaurarlo como mito. En su primer tratamiento, plantea un plano

---

<sup>3</sup> Partida, Armando. “Fábula y Trama en los modelos dramáticos no aristotélicos” en *Versus Aristóteles*. p. 48.

<sup>4</sup> Salvat, Ricard. Entrevista a Edgar Chías. En *Monogràfic/IV. Els creadors*. p. 167.

<sup>5</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I*. p. 20.

diegético centrado en la palabra y en la poesía que Lampeduza revela a través de los personajes. Un texto que recurre casi todo el tiempo a la narración de anécdotas y sueños del poeta; narración atrapada en el lenguaje a veces elevado, a veces coloquial y estridente de los que intentan llegar a buen fin al transmitir el mensaje lampeduziano.

El texto deposita en repetidas ocasiones la acción en la narración e invita a escuchar y se aleja de la espectacularidad.

Me parece que queda claro que hay una preeminencia en nuestros textos de la interacción del actor con su palabra y los espectadores. Y que preferimos un teatro sin aparato, un teatro que aspira menos a ser una cajita de ilusiones y más a ser un lugar para escuchar (cuando escuchar y decir atienden a un pensar que es acción).<sup>6</sup>

La obra invita a un convivio que no ignore al espectador. Sin hacer mención de éste, los personajes anuncian sin empacho su objetivo y emprenden el desmenuzamiento del material que sobre Lampeduza tienen para dar a conocer su teoría sobre “La destrucción geneto-cósmica de esta raza jodida.”

Al rescatar una de sus múltiples alucinaciones/iluminaciones los personajes exponen la visión premonitoria de Martirio sobre la inevitable transformación de la realidad mexicana como la conocemos en una Atlántida nacional; un charco fangoso y sucio nacido de nuestras cloacas, al que nadie parece prestarle atención.

Y somos un charco. El charco. Pero no importa, porque en el fondo y reflejo el cielo se coquetea. Y somos alegres con eso. Somos alegres un momento. Pero somos también, los rastros del diluvio. Somos Venecia. Somos Xochimilco. Un acueducto somos. Literalmente. Y nadie se sorprende. Ya no. El olvido nos cobija, nos protege, nos alivia. Y si no el olvido la inconciencia. O nuestra pasión de ahogar en vino al pensamiento. Nadamos en mierda unos meses, después de los inviernos largos en que se convierten las primaveras. Somos un mar enano. Una ola suspensa. Una amorosa ciénaga. Somos charco. Todo cambia y todo es igual.<sup>7</sup>

La metáfora con que el dramaturgo levanta la voz ante el presente de nuestro país es la inundación provocada por el charco y la incapacidad que tiene todo mexicano para darse cuenta de ella. Es la ceguera ante una inundación que no sólo existe en las calles, sino en todo lugar que tenga suelo, aun los apartados del piso como sistemas de transporte, ascensores, sets de televisión, etc. Es la protesta de Chías ante los pequeños detalles y los

---

<sup>6</sup> Chías, Edgar. *Historias del falso elefante falso*. En Paso de Gato 26. Año 5 (Julio-Septiembre 2006). p. 14.

<sup>7</sup> Chías, Edgar. *Disertaciones sobre un charco*. Primer tratamiento. Versión inédita. p. 11.

hábitos gigantescos que deforman el día a día del paisaje estético y conductual nacional sin que nadie haga nada. Por mencionar un ejemplo, el texto hace referencia al problema del sobrepeso que azota a nuestro país y a la incapacidad del mexicano para asumir la responsabilidad de sus actos.

El dramaturgo sufre la resignación de sus connacionales ante lo que, a su parecer, debiera cambiar o al menos ser sometido a la crítica y el juicio de la sociedad. Para muestra, basta un botón:

La política nacional se ha convertido en el triste circo que conocemos, [...]. Se trata, me parece, de meter las manos, de comprometer las ideas para cambiar lo que no nos gusta. La postura de evitar hacer “ruido” u “olas”, porque es sucio y mal visto en los artistas, resulta *naïf* y abúlica: parece querer decir “que nada se mueva porque estamos bien donde estamos”. Y es justamente la indiferencia o la resignación lo que no podemos permitirnos. El movimiento y los cambios, la confrontación y las voces en desacuerdo, por lo tanto, son inevitables.<sup>8</sup>

Esta versión de *Disertaciones sobre un charco* funciona como crítica a la falta de reacción que impera en el grueso de la población y lo afirma Dubatti cuando propone cuál es una de las características del lenguaje teatral: la de ser un detonador de resistencia al inclinar el fenómeno convivial hacia la reflexión del espectador. “[...] en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido”.<sup>9</sup>

La siguiente lectura planeada de la obra se llevó a cabo el día señalado en el Centro de Creación Literaria *Xavier Villaurrutia*, sin embargo el material utilizado fueron escritos que contiene *Wera es la patria*<sup>10</sup>, otro texto del dramaturgo. Un par de semanas después volvimos a reunirnos. Los cuatro actores presentes, tomamos asiento cada quien frente a una computadora y comenzamos a leer el texto titulado *Disertaciones sobre un charco*. La obra que leímos era completamente distinta.

---

<sup>8</sup> Chías, Edgar. Respuesta inmediata. La anticrítica. En Paso de Gato 21. Año 4 (Abril-Junio 2005). p. 74.

<sup>9</sup> Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico*. p. 123.

<sup>10</sup> Chías, Edgar. *Wera es la patria*. Libros de Godot. México, D.F. 2010.

## 1.2 Segunda versión

El nuevo texto proponía una forma tonal y un desarrollo fabular completamente distintos. La crítica y las referencias a Martirio Lapeduza permanecieron, pero la estructura de la obra no sólo sufrió cambios radicales sino que se transformó completamente. El nuevo texto ocupaba 60 cuartillas, planteaba a 4 personajes distinguidos por sus apodos (lo que les otorgaba una estructura mucho más dramática), quienes intentaban remediar un error creando un personaje revolucionario quien actuaba en las redes sociales.

Chías me confesaría tiempo después los motivos de su sorpresiva decisión. Asegura que el rostro de David Jiménez se desencajaba de manera preocupante mientras se desarrollaba la lectura<sup>11</sup>; sumar esto a lo que el autor consideró una estructura que propiciaría el distanciamiento del espectador desembocó en una metamorfosis contundente.

El cambio más evidente lo presentó la anécdota. La obra no estaba basada en la conferencia sobre los méritos de un personaje. La nueva versión propone cuatro personajes quienes se encargan de la edición e impresión de una revista religiosa. Los personajes para resarcir un supuesto error, crean primero un hacker y, posteriormente, a Martirio Lapeduza, figura que a partir del internet y las redes sociales critica situaciones de nuestro día a día y propicia que otras personas se sumen a una ola de protestas.

Si bien el texto mantiene la exposición de temas de denuncia, como el aumento de los índices de obesidad o la arraigada costumbre que tiene el mexicano de deslindarse de su responsabilidad desde el lenguaje, el tono de la obra está más cargado hacia la comedia que en su primera versión.

La obesidad –por tomar un tema al azar como ejemplo del cambio hacia la comedia– aparece en la primera versión de *Disertaciones* como parte de la cátedra sobre Lapeduza:

**R.** Para Martirio, la conformación progresiva de la *Generación Botero* es la expresión renegada de la especie contra sí misma.

**Al.** “La distorsión física y mental de generaciones enteras tendría que ser considerada un imperdonable crimen de lesa humanidad, pues hay un abierto refuerzo mediático a ‘tradiciones’ aberrantes, a insensatos hábitos alimenticios y a conductas pasivas inaceptables que han minado y continúan destruyendo la posibilidad de la belleza y la salud en el país”.

---

<sup>11</sup> Jiménez asegura que esas reacciones existieron sólo en la imaginación de Chías.

**D.** Lampeduza intentó demandar a la industria del alimento chatarra, a la Secretaría de Salud y a la Secretaría de Educación Pública.

**An.** Incluso valoraba la posibilidad de demandar a la nación misma, pero desistió porque le planteaba un problema lógico insoluble: no podía acusar a la nación de ser verdugo de la nación. Y como le sucedía con frecuencia, la tomarían por demente y la dejarían hablar hasta el cansancio.<sup>12</sup>

Mientras que en la segunda versión, el mismo tema es expuesto de manera distinta. Ya no es una explicación sobre lo que pensaba Lampeduza por medio de una conferencia. Ahora, mientras los personajes van creando uno de los videos que supuestamente será subido a la red por Martirio, se divierten, intercalan ocurrencias y estupideces que en algún momento se transforman en una crítica al problema de la obesidad. Esta crítica, tanto que ocurrencia y juego de los personajes, está llena de epítetos que hacen referencia al problema, de manera cómica y en forma burlona y despreocupada.

**Suave.** Hace poco más de tres décadas, generaciones enteras de ciudadanos presentan un abotagamiento morfológico.

**Raspa.** Un regordecimiento general.

**Suave.** Que no es otra cosa que un recubrimiento adiposo.

**Raspa.** De apariencia poco sexy.

**Parco.** Por los mofletudos contornos.

**Suave.** Capaz no solamente de producir altos índices de mortalidad por cuadros diabéticos, hipertensos o enfermedad coronaria.

**Parco.** Sino de inhibir los impulsos sexuales –y reproductivos- al máximo en la edad adulta.

**Suave.** Y de destruir para siempre, desde edades tempranas, la autoestima de los infantes Botero.

**Raspa.** Los infantes Botero desarrollan una compleja conducta de autodesprecio y de inconformidad con el entorno que los sume en un letargo destructivo y terminal.<sup>13</sup>

Las referencias a otras obras literarias adueñadas y tergiversadas por los personajes alimentan lo cómico del texto y sus malentendidos. Ejemplos contundentes son las paráfrasis hechas a Shakespeare y Quevedo: “Algo está podrido en la comarca”, “Gordo serás, mas gordo enamorado.”

Chías reduce también las imágenes apocalípticas de Lampeduza y concentra todo en una sola narración del sueño premonitorio sobre el charco que se avecina.

---

<sup>12</sup> Chías. *Disertaciones sobre un charco*. Primer tratamiento. Versión inédita. p. 31.

<sup>13</sup> Chías, Edgar. *Disertaciones sobre un charco*. pp 65-66.

El desarrollo del texto, que me hace pensar en una comedia de enredos moderna, desemboca en el fracaso de los cuatro personajes, quienes son parte de un desarrollo anecdótico más tradicional.

Con el cambio de estructura vino también una transformación de los personajes. No tienen más los nombres de los actores, ahora son llamados con apodosos coherentes con el uso del lenguaje en el nuevo texto.

Personajes con epítetos propios y con un objetivo fallido detonan un acercamiento al texto dramático de la nueva obra mucho mayor que la primera versión que presentaba una inclinación más performativa.

Como mencioné antes, Chías tomó como referencia la manera de interactuar entre nosotros para proponer la relación de los personajes. Aún cuando esto ya aparecía en la primera versión del texto, ahora la comunicación en *Disertaciones* estaba envuelta en una serie de bromas, albures, trampas de doble sentido y referencias locales que sólo los personajes entendían. El uso cotidiano del habla está repleto de charlas secundarias que se alejan del discurso de la obra, de juicios y opiniones cuyo único objetivo es el escarnio del otro ante el grupo. Chías hizo un texto con plena conciencia de estar destinado a cuatro patanes que se divierten con la humillación de sus amigos, nos había entendido perfecto. El lenguaje tuvo tanto efecto en nosotros que a la fecha usamos mucho del caló de la obra en la vida diaria.

Con el cambio de naturaleza escénica de los personajes aparecieron también elementos de lenguaje que, en su uso cotidiano, detonan la creación de un meta-universo que quizá nunca se aclararía ante el espectador, pero que presentan profundidad en la convivencia entre los personajes y plantean huecos que generan el interés del espectador, por ejemplo la presentación de un intento de seducción de uno de los personajes hacia una mujer de diecinueve años a la que emborracha<sup>14</sup>. Este planteamiento, que es también la presentación de dos personajes y el inicio de la obra, no desemboca en otra cosa que un chiste.

Jaime Chabaud dice al respecto de este uso del lenguaje en su ensayo *La nueva palabra dramática*:

---

<sup>14</sup> *Íbid.* pp. 7-13.

Transgredir las construcciones bien hechas o afortunadas del lenguaje abre nuevos –aunque viejos- horizontes de la palabra dramática. [...] Se nos escamotea una información que nos genera preguntas, que nos activa como receptores de un acto de comunicación, que nos plantea un interés particular por entender lo que ocurre ante nuestros ojos.<sup>15</sup>

Estas transgresiones al lenguaje se alejan de la diegésis de la obra, pero brindan distintas posibilidades de interacción verbal, más allá de lo que se busca comunicar por medio del habla. “[...] el hablante no siempre se sale con la suya; y no definiendo aquí el asunto del objetivo del personaje, sino del intercambio comunicativo, de cómo la lógica se rompe, de cómo la intención del discurso no se cumple, o su coherencia o efectividad flaquean.”<sup>16</sup>

Lo impropio del discurso de los personajes abre una serie de posibilidades en la creación del subtexto, mismo que resulta pobre cuando sólo comunica lo que quiere comunicar. Al haber confusión y falta de linealidad lógica en el habla de los personajes el espectador es invitado a especular, a ponerse como objetivo descifrar lo que sucede en la anécdota. Lo anterior no sucede cuando el entendimiento y el intercambio lingüístico entre los personajes genera confianza absoluta en que lo que se dice es verdadero. A propósito Chabaud señala que:

[las aseveraciones verificables] parecen no aportar nada al espectador en tanto representan aquello a lo que los hemos acostumbrado y que, como ya hemos sustentado, no necesariamente corresponden a los usos reales del habla cotidiana sino a un constructo del logos controlador del dramaturgo.<sup>17</sup>

Resulta evidente que el uso del humor se incrementó en este nuevo tratamiento del texto. El caos, la confusión y los intentos fallidos de los personajes por crear testimonios verosímiles y subirlos a la red provocan en el desarrollo de la obra un excelente medio para la denuncia de la que ya hemos hablado. Es el humor desbordado e incoherente la fórmula que Chías eligió para alejar las declaraciones hechas en el texto del periodismo o la querrela directa. Estas características aunadas a la metáfora del charco creciente que evidencia la abulia colectiva, son la traducción a la que se refiere Dubatti como posibilidad propia del teatro

---

<sup>15</sup> Chabaud, Jaime. “La nueva palabra dramática” en *Versus Aristóteles*. p. 91.

<sup>16</sup> *Íbid.* p. 87.

<sup>17</sup> *Íbid.* pp. 90-91.



para perfeccionar la observación y testimonio de la realidad.<sup>18</sup> Además, debemos señalar que es el humor lo que hace, a ojos del autor, que esta obra a pesar de lo duro de su crítica, contenga rasgos esperanzadores y optimistas al ser comparada con otros de sus textos. Así lo transmitió Chías en la presentación de la publicación que hizo Ediciones El Milagro de una compilación de tres de sus obras incluyendo *Disertaciones sobre un charco*.<sup>19</sup>

El universo de *Disertaciones* se vale de la preeminencia de las protestas virtuales y cambios tecnológicos que se han sucedido en últimas fechas: la aparición del grupo *Anonymus*<sup>20</sup>, la exposición de información de *Wikileaks*<sup>21</sup> y Julian Assange, fundador de esta organización; el desbordado manejo de *Facebook* y de otras redes sociales, la velocidad e inmediatez del manejo de la información, entre otros. Por supuesto, el dramaturgo no deja escapar la naturaleza propia de estos fenómenos, recordando el riesgo que tienen de convertirse en manifestaciones inicuas, ociosas y fuente de desinformación masiva. Esta cualidad vigente y sincrónica de la obra hace sentido con lo que Dubatti dice a propósito del tema:

El teatro no `ilustra` una concepción del mundo, sino que la `traduce` de acuerdo con el régimen de funcionamiento de su lenguaje. El teatro funciona como una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura. Se trata entonces de determinar los mecanismos que permitan la identificación de la inscripción/traducción de la cultura en las poéticas.<sup>22</sup>

Lo político en el teatro de Chías se hace presente al referirse a Enrique Peña Nieto, Presidente de la República, al citar uno de sus varios comentarios absurdos durante su gubernatura del Estado de México y campaña presidencial: “Más y mejores telenovelas para

---

<sup>18</sup> Dubatti. *Filosofía del Teatro I*. p. 20.

<sup>19</sup> Chías, Edgar. *Ternura suite*. Ediciones El Milagro/CONACULTA. 2013.

<sup>20</sup> Seudónimo utilizado mundialmente por diferentes grupos e individuos para realizar en su nombre acciones o publicaciones individuales o concertadas. Desde el 2008 Anonymous se manifiesta en acciones de protesta a favor de la libertad de expresión, de la independencia de Internet y en contra de diversas organizaciones. En sus inicios, los participantes actuaban solamente en Internet, pero entretanto desarrollan sus actividades también fuera de la red.

<sup>21</sup> Organización mediática internacional sin ánimo de lucro, que publica a través de su sitio web informes anónimos y documentos filtrados con contenido sensible en materia de interés público, preservando el anonimato de sus fuentes. El lanzamiento del sitio se realizó en diciembre de 2006, si bien su actividad comenzó en julio de 2007-2008. La organización se ofrece a recibir filtraciones que desvelen comportamientos no éticos ni ortodoxos por parte de los gobiernos, con énfasis especial en los países que considera tienen regímenes totalitarios, pero también en asuntos relacionados con religiones y empresas de todo el mundo.

<sup>22</sup> Dubatti. *El teatro jeroglífico*. p. 147.

todas las votantes”<sup>23</sup>. Frase acuñada en el proyecto de campaña llamado *El candidato de las mujeres*.

Al terminar la lectura de la segunda versión, nos preguntamos ¿Por qué era una obra distinta? Sin embargo, finalmente teníamos un texto y comenzamos a trabajar.

### 1.3 Tercera versión

Los cambios efectuados al texto para la tercera versión corresponden a su extensión y orden de escenas. Cerca del estreno, David Jiménez pidió a Chías, por defender la primera idea de Lampeduza, aquella en la que se quería sembrar en el espectador la duda de si existió o no el personaje, un epílogo. Mismo que se añadió con carácter de falso documental que juega como frontera entre la realidad y la ficción. En éste se comunica al público las referencias necesarias para encontrar vestigios sobre la obra de Martirio, y no sólo eso, se habla también de un *blog* que bien pudo ser inspiración para escribir el texto dramático. Por si esto fuera poco, la publicación de *Disertaciones sobre un charco* cuenta con dos notas finales. En éstas se intenta aclarar al lector que Martirio Lampeduza existió. No como un *hacker* provocador sino como aquel (aquella) poeta-filósofo(a) de la primera versión, aquel (aquella) que tuvo relación con María Zambrano, Antonin Artaud y Ramón Xirau. Alumno(a) de Ortega y Gasset y motivo de numerosas investigaciones de Gabriel Weisz. Quizá para que la voz de los actores no dejara lugar a alguna duda, las notas prometen una próxima publicación sobre algunos segmentos de *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas (Un futuro sin mañana) –Memoria apocalíptica de Martirio Lampeduza-*, obra maestra de nuestro héroe; de la que se hará cargo la Universidad de Arkansas<sup>24</sup>; publicación acompañada de un pequeño archivo fotográfico en el que se puede intentar identificar a Lampeduza.

Tiempo después, para mejor funcionamiento del montaje, *Disertaciones sobre un charco* sufriría pequeñísimas ediciones. Finalmente, con media temporada a cuestas, se hizo el último cambio al texto, se redujeron unas cuantas imágenes del sueño lampeduziano; esto

---

<sup>23</sup> Chías. *Disertaciones sobre un charco*. p. 20.

<sup>24</sup> Chías, Edgar. *Íbid.* pp. 102-106.

por efectos de ritmo en la puesta en escena. De esta manera obtuvimos la versión con la que funcionó mejor el montaje.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Estas breves adecuaciones fueron hechas para efecto de la propuesta de montaje que hace Ocho Metros Cúbicos, la publicación de la obra hecha por Los Textos de la Capilla y por Ediciones El Milagro fueron realizadas con la versión completa.

## Capítulo 2. Proceso de puesta en escena

Al poco tiempo de tener el texto comenzamos a ensayar. El trabajo de mesa inició el 7 de marzo. El 9 de marzo comenzamos con el entrenamiento básico para las coreografías y a partir del 19 del mismo mes comenzó el montaje en el teatro para cerrar proceso de ensayos el 21 de mayo, día del ensayo general. Montar algo con ese equipo de trabajo resultaba emocionante porque, a pesar de ser amigos de tiempo atrás y de formar parte de la misma compañía, ningún montaje nos había reunido a todos. En ese momento la compañía tenía dos puestas en escena: *Pato Snauchzer* de Saúl Enríquez, en la que participaban David Gaitán y Antón Araiza como actores, David Jiménez Sánchez en la dirección y Andrea Padilla como asistente de dirección. El segundo montaje era *El camino del Insecto* de David Gaitán, dirigida por Jiménez, asistida por Padilla, y actuada por Gaitán y Raúl Villegas. Aldo González realizó el trabajo de iluminación. Al ser el integrante con menos tiempo en Ocho Metros Cúbicos, yo jamás había sido dirigido por David Jiménez. Lo anterior nos ocasionó cierta ansiedad y curiosidad por el devenir del montaje y nuestra comunicación. Es importante mencionar que cuando iniciaron los ensayos de *Disertaciones*, Chías y Raúl Castillo se habían sumado a la compañía.

En mi experiencia en el quehacer teatral profesional al ser dirigido, he experimentado métodos de trabajo radicalmente distintos al grado de resultar contradictorios y hasta detractores. Me intrigaba cómo abordaría Jiménez el montaje ya que conocía dos facetas de él al desenvolverse en un sistema de trabajo. Por un lado, la personalidad sarcástica y mordaz que como amigo cercano le conozco: misma que no se ausentó en procesos previos (MINOTAUROS, colectivo de Impro que tuvo cerca de cuatro años de vida); y la postura práctica, discreta y funcional que como asistente de dirección le conocí en *Ensayo sobre débiles* de Alberto Villarreal.

Al menos en el contacto con los actores, fue la primera faceta la que dominó el proceso de montaje de *Disertaciones sobre un charco*. Sin embargo, David resultó ser un director pragmático, de resoluciones ágiles y con una poética muy clara. Como director de escena se enfocó en la pulcritud del trazo, la asimetría en el escenario y la desaparición de excesos en el diseño actoral, esto provocó -tal vez de manera inconsciente- amplia libertad a los actores en el proceso de investigación y creación de personajes.

*Disertaciones sobre un charco* se estrenó en el Teatro La Capilla el 22 de mayo de 2012. Para hacer efectivo el tiempo que teníamos, acordamos ensayar de lunes a viernes a partir de las 23 horas. Afortunadamente, al contar con la co-producción del teatro, tuvimos siempre disponible el espacio para el que se montaba la obra, con ensayos de cinco horas en promedio. Teatro La Capilla colaboró con \$12,000. La compañía invirtió \$2,000 en efectivo más los elementos de utilería (4 amplificadores, un pedestal, un par de micrófonos, una grabadora de bolsillo, un atril y un ipad).

En definitiva, fue un proceso cansado física y mentalmente. La bitácora de ensayos registra dos cancelaciones en el proceso, la primera para cuidar la salud de un actor cansado y enfermo, David Gaitán presentó cuadros de fiebre debido al agotamiento;<sup>26</sup> la segunda por el desvanecimiento de otro actor durante el ensayo, Aldo González detuvo el correr de una de las escenas para ir al piso y recuperarse de un mareo profundo que nos impidió continuar; aún así el proceso fue afortunado, sin demasiados obstáculos y sobretodo, divertido y satisfactorio.

## 2.1 Concepto de dirección

El trabajo de Jiménez se caracteriza por la construcción de un universo que parece tener como objetivo alejarse lo más posible de las propuestas espaciales y contextuales que presenta el texto dramático. Por ejemplo en *Ella* de Susana Torres Molina, el texto plantea un cuarto de vapor. En 2008 Jiménez lo convirtió en un espacio abstracto con maniobras realizadas por sus actores, Aldo González y Antón Araiza, con dos cubetas, un par de pelotas y dos bancos. Ha montado también la narración de tres cuentos de Francisco Tario: *La noche del traje gris*, *La noche del buque naufrago* y *La noche del loco*. En estas tres obras, el espacio escénico estaba totalmente alejado del que se planteaba en los textos. El primero se llevó a cabo en las escaleras de una vieja casona de la colonia Roma de la ciudad de México, con el narrador en zancos. El segundo cuento se montó en el dormitorio de una casa hogar para niños. El último en un salón de spinning, con narrador y público montados sobre las bicicletas estacionarias y siguiendo una rutina de ejercicio.

---

<sup>26</sup> Es importante mencionar que el proceso de ensayos de *Disertaciones sobre un charco* se cruzó en algún punto con el de *El camino del Insecto*, texto de David Gaitán dirigido por Jiménez y actuado por Gaitán y yo.

La decisión que tomó al respecto con *Disertaciones* fue relegar las propuestas de lugar de desarrollo del texto, las cuales postulan a cuatro personajes frente a computadoras con las que, quizá, corrigen *Almena*, folletín religioso que publican. El director nos informó en los primeros ensayos que estos personajes serían también un grupo versátil de animación de eventos, por lo que el proceso de montaje iniciaría con aprendernos tres coreografías que irrumpirían en momentos determinados de la obra. Bailaríamos y cantaríamos. Debido a lo anterior, las pocas acotaciones del texto fueron desaparecidas del montaje. Es importante comprender que las decisiones de Jiménez para con los montajes teatrales coinciden con la idea de una teatralidad separada de la realidad a través de *poíesis corporal*, *productiva expectatorial* y *convivial*, para tener como resultado un acontecimiento específico.<sup>27</sup> Alberto Villarreal dice sobre el espacio dedicado a los ensayos:

En las coordenadas del ensayo todo cobra sentido. Fuera de él, sobreviven los prejuicios de lo ilógico y lo inadecuado. Dentro de él, se construyen los permisos y puentes de significado y sentido, para que la rueda de las ambigüedades funcione. El ensayo teatral es un líquido diseñado para que lo contenga todo, para que los objetos floten fuera de su gravedad natural.<sup>28</sup>

Ciertamente, al comenzar el proceso de montaje con Raúl Castillo, quien se hizo cargo del ensamble coreográfico, reinaba la incertidumbre de cómo amalgamaría aquello con el texto de Chías. Sin embargo, todo lo que se hizo fue aceptado con plena fe y confianza en nuestro director. Como equipo de trabajo sabíamos que nos sumergíamos en un asunto que estaría repleto de ilógica desde nuestro punto de vista, pero que detrás de ello había una concepción concreta del producto final. Los ensayos habían comenzado y eran el lugar indicado para experimentar y construir.

Obedeciendo al contrapunto que Jiménez quería generar con los números de baile, la elección de canciones se basó en que fueran “pegajosas y bailables”, además debían ser fácilmente reconocibles. Se eligieron *Corazón* de Jorge Serrano, *La chica ye-ye* de Concha Velasco y *La manzanita* de Tomás Gutiérrez. A juicio de nuestro coreógrafo, la elección de *La Manzanita* fue también un guiño de burla sobre la última obra que Antón Araiza había

---

<sup>27</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II*. p. 49.

<sup>28</sup> Villarreal, Alberto. *Del ensayo como ensayo*. pp. 192-193.

escrito y dirigido (*One apple a day*)<sup>29</sup>, anécdota que me parece coherente con el tono de nuestro montaje y con la personalidad de nuestro director.

Una vez que las coreografías fueron construidas, abordamos el texto. Me parece que los dos retos nodales a los que nos enfrentó Jiménez fueron el planteamiento convivial y la creación del universo ficcional a partir del texto de Chías. Jiménez se enfocó más en lo primero dejando a nosotros, los actores, el diseño de lo segundo al crear a los personajes y sus relaciones.

Tomamos las palabras del investigador argentino Jorge Dubatti como pilar fundamental para abordar el tema del convivio:

[...] en el convivio hay más experiencia que lenguaje. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso. Hay zonas de la experiencia que no se pueden semiotizar y en consecuencia, quedan fuera del marco lingüístico de la semiótica. La experiencia está sujeta a los límites de la percepción. La realidad es transformada en experiencia a partir de una percepción fragmentaria. Suceden más cosas que las que percibimos. Si percibimos “mal”, comprendemos “mal”, construimos un arte factio lingüístico deficiente (Beckett). La realidad y el texto son ilimitados, pero la percepción es limitada, y en consecuencia la experiencia es limitada. La experiencia y la percepción están condicionadas por la cultura y son inmediatas: no hay perspectiva, no hay toma de distancia. Complejidad, multiplicidad, simultaneidad, limitación, velocidad, son categorías que están en la base de la experiencia convivial. La semiótica puede leer el acontecimiento poético-lingüístico, pero no desde el régimen de afecciones de lo convivial, la cultura viviente, lo aurático. La teatrología debe emprender el desafío de repensar la teatralidad desde su cimiento convivial.<sup>30</sup>

En la búsqueda de un convivio franco con el espectador Jiménez propuso una escenografía evocativa de un espacio total que no quedaba del todo claro: el camerino/bodega de un salón de fiestas. Planteada sólo por 4 amplificadores y un pedestal de micrófono.

La fundamentación de un realismo cotidiano en el montaje provocó la sensación de velocidad y caos en el desarrollo de la anécdota, dando lugar a imágenes, ideas y aseveraciones que no necesariamente acompañaban la idea central de la obra. Sin embargo, esto resultó en uno de los aciertos más importantes del trabajo. Los integrantes de la compañía no buscamos en el escenario la comunicación entendida simplemente como transferencia de información sino la provocación y sugerencia a través de la teatralidad y la

---

<sup>29</sup> Castillo, Raúl. Comunicación personal. 26 Agosto 2013.

<sup>30</sup> Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico*. pp. 55-56.

exposición de distintos fenómenos reconocibles para el público contemporáneo. Dubatti defiende la posición del teatro ante la simple construcción de significados lingüísticos:

[...] el teatro más bien estimula, incita, provoca, implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía. Si “además” comunica, el teatro nunca se limita excluyentemente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen en amplio margen el “malentendido”. Beckett ha sido elocuente al respecto: “Signifique el que pueda.”<sup>31</sup>

Al respecto Mauricio Kartún afirma que el mismo creador carece de certeza absoluta sobre qué está comunicando, por ello el camino a seguir es el de colonizar la mente del espectador para habilitar su elocuencia.<sup>32</sup>

La puesta en escena de Jiménez aprovechó el caos que, bajo la estructura mencionada, los personajes, sus discusiones y confusiones plantean. La inestabilidad en las relaciones de los personajes permeó el sistema de montaje para irse detallando a partir de sus propias leyes y crear un sentido inherente al espectáculo. Esto daba lugar al error y a meter en problemas a los actores, problemas que habríamos de resolver en escena ante el espectador. Nuevamente la experiencia de Villarreal sobre el montaje teatral aparecía en la dirección de Jiménez:

La creación teatral diseña nuevas formas de fragmentar la estabilidad de los sistemas escénicos. La vida misma del teatro está en su gran complejidad de interacción en las líneas de la escena puestas en caos. El caos es la vía para provocar el accidente escénico bajo sus propias fuerzas, aquellas que no pueden agregarse bajo el proceso de montaje, sino las de la vida misma. Desde este punto de vista, el montaje es la estrategia de dejar la suficiente cantidad de fisuras, de forma que el caos pueda introducirse en el vacío que es la puesta en escena, es hacer del escenario un punto de fuga, concientes [sic] de que no nos corresponde trazar la perspectiva.<sup>33</sup>

Otro elemento importante fue la implementación de elementos tecnológicos en la puesta en escena. Chías propuso, desde la primera versión del texto, el uso de computadoras manipuladas en tiempo real por los actores para mostrar imágenes y referencias de Lampedusa, una cámara de video y circuito cerrado con su respectivo lugar de proyección. Por otro lado, Jiménez pretendía ceñirse lo más posible a su idea de un espectáculo con un sistema escenográfico escueto, defendiendo siempre la idea del contacto directo con el

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 28.

<sup>32</sup> *Ídem.*

<sup>33</sup> Villarreal, Alberto. *Teatralidad en siete combustiones espontáneas*. p. 55.



espectador y con el menor número de elementos tecnológicos posible. Creo que esta intención fue generada fundamentalmente por un argumento de Dubatti con el que coincidimos los integrantes de la compañía:

Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica-, el encuentro de persona a persona a escala humana.<sup>34</sup>

Tanto los actores, la asistente de dirección y el director estamos de acuerdo y coincidimos con las ideas de Dubatti cuando habla de la virtud del teatro a partir de sus propias limitaciones, de la “revancha” sobre el cine y la televisión gracias a la teatralidad.<sup>35</sup> Por lo tanto nos entusiasmó hallar nuevamente una metáfora como respuesta a ese reto. La resolución tomada, después de un divertido periodo de búsqueda, fue introducir un ipad en una de las escenas en las que queda establecida la convención de ser ese el sistema utilizado por los personajes para subir diversos videos a internet. La filosofía de nuestra compañía encuentra también perfecta coherencia con las palabras de Mauricio Kartun:

Es fácil percibir que, cuando todos los otros formatos se vuelven cada vez más dependientes en lo tecnológico, cada vez más desvaídos en la vastedad inabarcable de su propuesta, el teatro en su mínima naturaleza misma, permanece como el más humano de los formatos del espectáculo. Como que cabe a lo guante en los límites precisos del único medio que le es imprescindible: el de un cuerpo emocionado, el actor.<sup>36</sup>

La obra de Chías alude a *Anonymus*, seudónimo utilizado por distintos grupos a nivel mundial para manifestarse a favor de la libertad de expresión y contra ciertas organizaciones, pero en su versión ficcional y paródica: *Homónimus*. Como es sabido, cada individuo que aparece en un video de *Anonymus* se caracteriza por portar una máscara de Guy Fawkes idéntica a la que aparece en la película *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006). Su contraparte teatral debía tener un rostro propio el cual fue durante los ensayos un conjunto de máscaras de lucha libre, sin embargo buscando un alejamiento de la inmediatez, el director mezcló pelucas, lentes y patillas que evocan a Elvis Presley.

---

<sup>34</sup> Dubatti. *Filosofía del teatro I*. p. 20.

<sup>35</sup> *Íbid.* pp.63.

<sup>36</sup> *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires. Colihue 2006. Pp.64. Citado en Dubatti, Jorge. *Íbid.* pp. 63.

Resulta curioso mencionar que a pesar de ser elementos reconocibles del estereotipo del rey del Rock, la caracterización que hicimos era interpretada la mayoría de las veces como una mofa de Enrique Peña Nieto, de hecho, algún espectador aseguró a David Gaitán que cada una de las canciones hacía obvias referencias a los candidatos presidenciales: *Corazón* aludía al tema central de la campaña de Andrés Manuel López Obrador, *La chica ye-ye* era una parodia de Josefina Vázquez Mota y lo tradicional del vestuario junto con lo popular de *La Manzanita* se burlaba de la campaña priista. Gabriel Quadri no fue mencionado en la interpretación del espectador.

De esta manera quedó una de las imágenes representativas de nuestra obra al mismo tiempo que hacíamos referencia al mundo tecnológico que usan recurrentemente los personajes, y se estableció uno de los contrastes con la comedia más importantes del montaje, la narración del sueño de Martirio Lampeduza.

La última parte del montaje está estructurada con un nuevo contraste rítmico y un guiño hacia la propuesta de la primera versión de la obra, el falso documental. Si la economía de movimientos había sido una constante en el tejido de la obra, ésta se intensifica al mismo tiempo que el nudo de la historia comienza a disolverse. Para terminar, Jiménez propuso dos recursos que retoman el sentido de acontecimiento puro del que habla el actor, director y dramaturgo argentino Rafael Spregelburd<sup>37</sup>:

- a) Una última escena en la que impera el establecimiento de una partitura de movimientos que sólo incluye giros de cabeza de los actores, provocando con esto un alejamiento de la cotidianidad con la que se ha desenvuelto el montaje hasta ese momento.
- b) Un epílogo que increpa de manera directa al espectador. Intentando con éste, no sólo dar un cierre al devenir anecdótico de la obra y hacer un último énfasis en la crítica al mexicano moderno, sino mantener viva la incógnita de la existencia del personaje que Chías propuso como detonador de todo el embrollo.

---

<sup>37</sup> Entrevista de Marisa Hernández (revista *Andamio Contiguo*, de Santa Fe: [www.freewebs.com/andamiocontiguo](http://www.freewebs.com/andamiocontiguo)), citada por Jorge Dubatti en *Filosofía del Teatro I*. p. 108.

## 2.2 El texto

Hemos ya dicho que el texto sufrió varias modificaciones desde que fue planeado. Comenzó siendo una conferencia de 36 cuartillas, intentando hacer creer al espectador que el personaje del que se habla, existió. Y terminó siendo una comedia de cerca de 60 cuartillas, donde se plantea la creación de un personaje ficticio para terminar la obra con un rompimiento, informando al espectador de la existencia de dicho personaje. Cambió también durante el proceso de ensayos y las funciones, siempre para el mejor funcionamiento del montaje. Este apartado del trabajo se refiere al uso del texto a partir de su segunda versión, ya que fue ésta con la que se inició el proceso de montaje.

Como primera decisión, Jiménez nos asignó personajes de manera arbitraria el mismo día que conocimos la obra en su versión última. Esa designación de personajes se mantiene a la fecha, aún cuando el autor otorgó ciertas características de los actores a los personajes de su obra y la repartición de Jiménez no coincidía con ella<sup>38</sup>; intención que era clara desde la primera versión de *Disertaciones*, en la que los personajes tenían los nombres de los actores que los representarían. Tiempo después el nombre de mi personaje cambió sin razón aparente de *Raspa* a *Rasca*, para ser usado en momentos de la obra como *Rascacolas*, lo cual resultó un acierto cómico.

Para trabajar con el texto de Chías, lo dividimos en 4 diferentes partes partiendo de su discurso, su ubicación en la obra y su uso del lenguaje. Un prólogo, los momentos de caos en los que se desarrolla la anécdota, las críticas sociales y un epílogo.

### 2.2.1 El prólogo

El dramaturgo propone en la primer escena, dos de los personajes, Raspa y Suave, registrando con una cámara una conversación sobre una mujer. Jiménez cambió el uso de la cámara por un pedestal, un micrófono y una grabadora de mano, y la conversación se transformó en una rutina de stand up que ensayan ambos personajes.

La anécdota de la escena, nada tiene que ver con la de la obra, pero plantea la crítica de Chías al machismo y al comportamiento del mexicano moderno; además de establecer el

---

<sup>38</sup> Chías, Edgar. Comunicación personal. 26 Abril 2013.

universo caótico, la manera de relacionarse de los personajes y el uso del lenguaje que mantendrán durante toda la obra.

Aprovechando la estructura de stand up, la escena propone contacto directo con el espectador y, por si esto fuera poco, Jiménez decidió comenzarla con un aparente error de los actores; Aldo González y yo jugábamos con el planteamiento de haber olvidado ingresar al escenario una grabadora con la que se realizaba la escena. Con este inicio quedó clara la estructura de comedia irreverente del texto y del montaje.

Es importante mencionar que para efectos de ritmo, la escena sufrió una pequeña edición durante las primeras funciones. En ambas publicaciones, Textos de La Capilla y Ed. El Milagro, se conserva como se estrenó.

### 2.2.2 Desarrollo de la anécdota

La anécdota de la obra es sencilla. Cuatro hombres trabajan en la publicación de un folletín religioso. Al querer causar polémica cambiando textos de la publicación, se ven obligados a inventar un personaje al cual poder echarle la culpa y conservar sus empleos. En un intento de dar verosimilitud al personaje, lo convierten en un ícono de la protesta social en las redes, quien en poco tiempo se hace de miles de seguidores. Al final, perderán sus empleos por un descuido en los filtros de información.

Como ya hemos descrito en el primer capítulo, el texto plantea el caos en la comunicación de los personajes, así como un desarrollo críptico debido a los juegos de palabras y referencias desconocidas para el lector/espectador. En el prólogo a la publicación que Ediciones El Milagro hace de *Disertaciones*, Juan Villoro lo describe de manera precisa: “Sus diálogos no reflejan el vacío de la incomunicación, sino los ricos malentendidos del exceso de información.<sup>39</sup>” Estas características lo convierten en una obra ágil, divertida y confusa. Así fueron abordados estos momentos para lograr contrapuntos rítmicos con las declaraciones de Martirio Lampeduza.

Jiménez editó también una de las escenas, sin que este cambio aparezca en las publicaciones. Las ediciones fueron hechas para generar mejor ritmo, fortalecer la vorágine

---

<sup>39</sup> Villoro, Juan. Prólogo de *Ternura suite*. Ed. El Milagro/CONACULTA. 2013. p. 9.

de confusiones y dejar claro el contrapunto con las declaraciones de Lampeduza. Estos breves cortes pueden revisarse en el apéndice destinado a esta versión del texto.

### 2.2.3 El sueño de Martirio Lampeduza

El discurso apocalíptico de Martirio Lampeduza es revelado por las conspiraciones virtuales de los personajes y desemboca en el sueño de éste. Las imágenes de esta sección del texto fueron abordadas de manera rigurosa. Poniendo atención en que, en contrapunto con el desarrollo anecdótico, tuvieran el tiempo de ser generadas y digeridas por el público. La actoralidad debía estar cimentada en la creación de imágenes, la inmovilidad, exposición y frontalidad absolutas. La metáfora del charco debía quedar clarísima, si no todo sería sólo un divertimento hueco. Villoro hace una reflexión sobre el eje de estas imágenes:

¿Desde dónde hablan los personajes? Desde un agujero virtual, un charco que, al modo de la humedad y de WikiLeaks, produce filtraciones por todas partes. Lo dramático es que los emisores de los mensajes pierden control sobre sus efectos. La realidad absorbe sus estímulos y los regurgita en forma de hechos desconcertantes. Una atroz moraleja se cierne sobre la obra: una errata puede desatar una cadena casual incontenible y, por otro lado, las palabras pueden ser dichas sin efecto alguno.<sup>40</sup>

Inmediatamente después de terminar el sueño de Martirio Lampeduza, debían volver el ritmo caótico, la comedia y la actoralidad anterior para generar la metáfora. La toma de consciencia del charco del que todos sabemos, alegoría inconfundible de nuestro país, y el olvido impune de éste.

### 2.2.4 Epílogo

Para cerrar la obra, Jiménez pidió a Chías un epílogo que retomara la idea de falso documental. Éste se resolvió con algunos párrafos en los que se aclara de manera directa al espectador que Martirio Lampeduza existió, que realizó investigaciones sobre el devenir del mexicano moderno y que sus obras pueden encontrarse en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Aclara también la existencia de *Disertaciones sobre un charco*, blog desaparecido en 2009 que reunía el pensamiento apocalíptico de Lampeduza. Todas estas aseveraciones son parte de la ficción de la obra.

---

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 14.

Esta última parte fue planteada con una actoralidad distinta. Antón Araiza, actor a quien se le asignó este texto, debió eliminar toda teatralidad y platicar al espectador para que funcionara como un añadido informativo a la obra. Es importante mencionar que Chías decidió incluir esta petición de Jiménez a la publicación de la obra.

La búsqueda del equipo se encaminaba al contacto franco con el espectador y para lograr esto, la frescura y contemporaneidad del texto de Chías funcionó perfectamente. Aunado a la correspondencia escena-espectador de manera directa, estaba el planteamiento de la realidad mexicana que el dramaturgo hizo basado en relaciones cotidianas permitiendo lo que Dubatti llama “el mirador ontológico”. El investigador asegura que “[...] la estabilidad del sentido de lo real cotidiano es indispensable para establecer fricciones, roces, tensiones, rechazos y pérdidas momentáneas con la realidad de la poésis.”<sup>41</sup> Y termina hablando de algo que coincide con el producto final de *Disertaciones*:

He aquí uno de los placeres y compensaciones más potentes del teatro (especialmente en nuestros días): el reencuentro con la realidad cotidiana a través de su fricción, de su diferencia y tensión ontológica con la poésis. El teatro como mirador ontológico.<sup>42</sup>

### 2.3 Trabajo con los actores

Después de conocer el texto y hacer algunas lecturas, las primeras semanas fueron dedicadas a construir las coreografías de *Corazón* (Jorge Serrano), *La Manzanita* (Tomás Gutiérrez ) y *La chica ye-ye* (Augusto Algeró/Concha Velasco), temas que hicieron famosos Los auténticos decadentes, Los tigres del norte y Concha Velasco respectivamente. La primera de éstas fue interpretada por mí y acompañado por Antón Araiza, David Gaitán y Aldo González. La segunda la cantaron Gaitán y González dejando a cargo de Araiza y mío el baile, finalmente Antón cantaría la última composición mientras los tres actores restantes nos encargábamos del espectáculo coreográfico. Una parte del proceso, sin duda lúdica y divertida, que buscó la precisión a partir de la mecanización. Desde el momento en que las tres canciones estuvieron montadas, todos los ensayos y funciones iniciarían, como parte

---

<sup>41</sup> Dubatti. *Filosofía del teatro II*. p. 195.

<sup>42</sup> *Ídem*.

del calentamiento, con pasarlas al menos dos veces antes de trabajar lo dispuesto para cada día o dar la función correspondiente.

Desde el comienzo del proceso quedó claro que *Disertaciones* estaría sustentada en la actoralidad, dejando de lado los recursos escenográficos. Tomamos entonces como eje las palabras de Jorge Dubatti.

El medio de constitución de la poésis que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro.<sup>43</sup>

Sobre esto ahondaré en el capítulo siguiente.

Para que la obra funcionara debíamos dejar muy clara la estructura del universo en el que los personajes se comunicaban y la forma como se relacionaban; sin desatender el modo de convivio que el director planteaba para el montaje. Jiménez atacó el proceso de *Disertaciones* desde uno de los puntos que Alberto Villarreal sugiere para el trabajo actoral desde el tiempo destinado a ensayos, resultando cada función en un espacio de búsqueda y experimentación hasta el último momento de vida de la obra.<sup>44</sup> Villarreal propone un modelo actoral que maneje un grado de conciencia atento a la diferenciación entre la realidad y la ficción. Un actor que se externe ante el espectador como actor consciente de su accionar y no sólo como ejecutante.<sup>45</sup> A partir de esta propuesta Jiménez construyó con nosotros una actoralidad que buscaba la honestidad en sus detonadores y emotividad, pero con un contrapunto artificioso y muy evidente: la economía en los movimientos corporales. *Disertaciones* se dirigió de una manera muy rigurosa, bajo una estructura en la que además de las coreografías, no hay un solo momento en que dos actores se desplacen al mismo tiempo, ni hablar de lo implacable que era la dirección con el exceso de uso de gestualidad o

---

<sup>43</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. p. 99.

<sup>44</sup> Es importante mencionar que Villarreal es el director que quizá mayor influencia tenga en la carrera de Jiménez. Éste ha sido su asistente de dirección en *El libro de Dante*, *Ensayo sobre débiles*, *Ravioles negros*, *El lado B de la materia* y *La consagración del invierno*, entre otras.

<sup>45</sup> Villarreal. *op. cit.* p. 204.

ademanos. Sólo algunos actemas sobrevivieron a la depuración de lo que los actores titulamos “el universo jimeniano”.

La mayoría de mis procesos atacan una actoralidad construida desde la inmovilidad, de nada sirve convulsionar el cuerpo si el sistema emotivo/tonal no ha sido detonado internamente. El sistema plantea una alta energía que no escapa corporalmente, contención que puede provocar sensaciones no cotidianas, incluso incómodas, que retroalimentarán el sistema de contención inicial.

En algún momento, apunta la física, el cuerpo del actor deberá explotar corporal/emotivamente y crear un movimiento potente para la escena. Movimiento de descarga que construye la nueva carga.<sup>46</sup>

La nueva carga fácilmente podía dar pie a las interrupciones musicales que sin duda, eran extracotidianas e incómodas, y que significaban un cambio rítmico y tonal; pero que dotaron al montaje de estar permeado de un acontecimiento en escena más real que el planteamiento actoral. La respuesta de los espectadores sobre las coreografías otorgó al espectáculo un estado de autenticidad y presente que fortalecieron la comunicación entre público y actor. Lo que quiero decir, quizá resulte más claro con una idea de Rafael Spregeldurd en la que asevera la existencia de una actoralidad que hace consciente la actuación frente al público:

[...] ya no consiste sólo en actuar lo más parecido posible a la realidad (siguiendo una línea de actuación más o menos cercana a Strasberg, o a Hollywood) sino en hacer cómplice al espectador de que se está frente a una actuación, pese a que está atravesada por estados de verdad. *Y que eso es lo real*. Es lo que en Buenos Aires conocemos por ‘Teatro de estados’. ‘Estados’ no sólo como ‘estados de emoción’ sino fundamentalmente por ‘estar allí’. Es un teatro que busca privilegiar la cosa en sí, y no la cosa como símbolo de otra cosa. No es un teatro como cita de algo previo, de algo que es evocado o señalado melancólicamente. Un teatro como acontecimiento puro.<sup>47</sup>

La actoralidad contenida que explotaba abruptamente con interrupciones de partituras de movimiento precisas y que retomaban la acción escénica a partir de contacto directo con el espectador disolviendo de manera sutil la división ficción-realidad fue el resultado estructural de *Disertaciones sobre un charco*.

---

<sup>46</sup> Jiménez Sánchez, David. *La actoralidad parabólica*.

<sup>47</sup> Entrevista de Marisa Hernández (revista *Andamio Contiguo*, de Santa Fe: [www.freewebs.com/andamiocontiguo](http://www.freewebs.com/andamiocontiguo)), citada por Jorge Dubatti en *Filosofía del Teatro I*. p. 108.



Me parece adecuado terminar este apartado del trabajo con una idea más de Jorge Dubatti que resume lo que *Disertaciones sobre un charco* buscaba como fenómeno escénico al reunir los elementos descritos a lo largo del capítulo. “La poíesis, concluyamos, no es copia ni espejo de la observación de la empiria cotidiana. Se aparta de la realidad necesariamente: debe instaurar en la diferencia su entidad de mundo paralelo al mundo.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Dubatti. *Filosofía del teatro I*. p. 96.

### Capítulo 3. Trabajo del actor sobre el personaje

Para cada proceso escénico la creación del personaje es distinta. La especificidad de cada obra, director y montaje han determinado diferentes métodos para lograr intersectar todos los vértices que pueda tener la puesta en escena.

*Disertaciones sobre un charco* está escrita para los actores de Ocho Metros Cúbicos. “Rasca” (Raúl Villegas), “Parco” (David Gaitán), “Tosco” (Antón Araiza) y “Suave” (Aldo González) somos nosotros. El texto contiene nuestra manera de relacionarnos, de invadir el espacio del otro, de joder a quien se deje. Así la escribió Chías, pensando en nosotros. Estas características nos colocaron muy cerca de los personajes, tanto que parecía imposible tomar distancia para poder crear algo más allá de los personajes en el papel. A los cuatro, como actores que somos, no nos interesaba representarnos en escena; nos entusiasmaba la idea de resolver esa serie de retos que implica construir un personaje. El punto era dar profundidad y dotar de particularidades a quienes decían esas palabras, además de crear un sistema de causa-efecto en la manera de relacionarse.

En este sentido, la adopción de las teorías de Declan Donellan sobre el planteamiento de objetivos específicos o dianas, me fueron no sólo de gran ayuda, sino significaron un punto de partida y un lugar de remanso cada vez que me sentí perdido. Elementos que considero de suma importancia para el trabajo del actor. Las ideas las complementé con trabajos de Jorge Dubatti y David Mamet.

“El trabajo de caracterización puede haber sido hecho por el autor o no. No es vuestro trabajo y no es vuestro problema”<sup>49</sup> dice Mamet con un cinismo tranquilizador, cínico pero cierto. La frase del dramaturgo y director estadounidense no se refiere sólo a lo que los actores debíamos dejar de hacer, sino a indagar en lo que probablemente Chías no había hecho, es decir, había que buscar las fisuras en el texto y construir a partir de ellas.

Abordamos entonces el texto. El proceso de trabajo de mesa, en su primera etapa, despertó en nosotros la sensación de no comprender muchas de los argumentos de los personajes o simplemente de desconocer sus referentes y contexto. Supongo que ante dicho ataque de

---

<sup>49</sup> Mamet, David. *Verdadero y Falso*. p. 114.

inseguridad recurrimos a lo que consideramos la solución más sencilla, llamar al dramaturgo, quien estaba dispuesto a reunirse con nosotros y responder nuestros cuestionamientos.

Dedicamos un ensayo a preguntar a Chías todas nuestras dudas. Me parece que esto se hizo a disgusto del director, David Jiménez, quien no consideraba necesario este encuentro, o al menos no tan prolijo como lo llevamos a cabo. Muchas de nuestras preguntas resultaron infructuosas e inútiles ya que se respondían con las mismas características, lo planteado en la obra era una muestra de cómo se relacionaban los personajes, ideas anteriores a la anécdota de la obra, bromas, chistes lanzados al aire, caos comunicativo que cuatro tipos que trabajan juntos pueden llegar a experimentar. La información que buscábamos no la tenía Chías, o no por completo.

Jaime Chabaud asegura que una de las necesidades de muchos dramaturgos nacionales contemporáneos es la de dotar a sus personajes de una enorme capacidad de respuesta ante las contingencias de interacción verbal. Critica el excelente uso del lenguaje y el completo dominio que pueden tener ante las situaciones que se les presentan, negándolos de la posibilidad de dudar, interrumpirse, desfasarse al hablar o al estructurar ideas, tener lapsus o actos fallidos. “En este sentido, se genera una omnipotencia del personaje sobre el lenguaje, un dominio absoluto que nos hace desconfiar de su fidelidad a aquello que podemos entender como ‘realidad’.”<sup>50</sup>

*Disertaciones* carece de personajes pulcros. Era en esa falta de sentido en la estructura de sus ideas, dentro de sus propias confusiones e incapacidad para llegar a soluciones prácticas donde se encontraba la fisura que buscábamos.

El proyecto de creación del personaje tenía ya una base clara con varios puntos estructurales:

- La relación entre ellos planteada en el texto dramático
- El caos establecido en el lenguaje
- El contexto que Jiménez les designó
- Las exigencias técnicas del montaje

---

<sup>50</sup> Chabaud, Jaime. “La nueva palabra dramática” en *Versus Aristóteles*. p. 87.

Teníamos una obra repleta de discusiones, de peleas por descubrir quién fue el causante de los problemas o por encontrar la mejor solución a sus planes. Pero, qué hacían estos tipos mientras discutían, se jodían o disertaban. Faltaba el diseño de todas las acciones que realizaban cuatro personajes en espera de salir a hacer su espectáculo musical; es importante recordar que el director plantea un grupo dedicado a la animación de fiestas. Lo anterior construido por cuatro actores que teníamos estrictamente prohibido acentuar gesto alguno, incluso desplazarnos al mismo tiempo. Al respecto, nos fue muy útil el punto de vista del dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortíz Monasterio:

Si decimos que la acción dramática es el proceso de aportaciones adjetivas a un molde sustantivo dado (personaje vacío), debemos explicarlo. El asunto no está en hablar de huevos y gallinas cuando contraponemos los conceptos de personaje y acción, pues entre ellos no media un quid de consecutividad sino de consustancialidad, es decir, no creamos personaje para ejecutar acciones, sino que creamos al personaje mediante las acciones. Las acciones fueron pues, la columna de los que puede llamarse “los personajes”.<sup>51</sup>

Tomada la decisión de que las acciones serían el eje de trabajo para la construcción de los personajes, la mayoría de los ensayos pusimos especial atención en proponer series de acciones, tareas escénicas y de relación con el espacio y los demás actores; que correspondían al carácter de la persona que interpretábamos mientras se perfeccionaba el trazo grueso, los tránsitos y las coreografías del montaje. Hay que recordar que las acciones propuestas por las acotaciones del texto original fueron eliminadas. Durante la investigación fuimos fijando pequeños hábitos, maneras específicas de molestar a los demás, afianzar de manera más clara las relaciones de algunos personajes con respecto a otros, crear códigos y guiños, etcétera. Lo más gratificante fue darnos cuenta sobre la marcha que Jiménez no influiría en dicha investigación mientras ésta no rompiera con los planteamientos de economía y contención de la actoralidad, en el momento que esto ocurría, éramos inmediatamente detenidos y censurados por el director, determinantes duras como que dos actores no podíamos movernos al mismo tiempo por el espacio o incurrir en lo que para Jiménez resultaba demasiado coloquial. El funcionamiento de no intervenir nos otorgó mayor libertad en el proceso de propuesta y elección de acciones.

---

<sup>51</sup> <sup>51</sup> Gutiérrez Ortíz Monasterio Luis Enrique (LEGOM). “Introducción a las secuencias adjetivas” en *Versus Aristóteles*. p.55.

A partir de este punto sólo puedo hablar a título personal. El proceso desarrollado para llevar a escena la partitura correspondiente a “Rasca”, mi personaje en *Disertaciones sobre un charco* fue personal, a partir de diversas ideas sobre la actuación que varios autores plantean y, por supuesto, de mi experiencia e intuición.

Uno de mis mayores intereses al proponer durante los ensayos fue construir un encadenamiento de acciones y estados que resultasen orgánicos y coherentes con la estructura del texto y el montaje. El procedimiento a seguir fue entonces el de Declan Donellan; teórico, director de teatro y cine, y dramaturgo inglés al que me acerqué por primera vez en un taller de dirección impartido por Alberto Villarreal. Donellan propone un método actoral basado en la búsqueda constante de dianas, blancos específicos para el actor que sirven como detonador de diversos objetivos a cumplir en tiempo presente ocasionando con esto la fluidez, frescura y lógica del accionar sobre el escenario, indagando siempre a favor de la idea de no bloquearse o de aprovechar lo que pudiera considerarse como error:

La gran pregunta es <<¿Qué nivel de estructura necesito?>>. Y la respuesta es que no hay respuesta absoluta. Debemos juzgar por nosotros mismos y aceptar que algunos días confiamos más que otros. La confianza no puede manufacturarse.

No podemos forzarnos a confiar más de lo que podemos obligarnos a estar presentes o a perdonar. De algún modo debemos entender que la confianza es como la gracia. No podemos exigir estos regalos, pero se nos dan libremente. Nuestra elección es rehusarlos, lo cual hacemos muchas veces. Pero forzar agrava todo bloqueo, así que es destructivo insistir en: <<¡Mantente abierto!>> o <<¡Confía!>>. <sup>52</sup>

La confianza planteada por Donellan nada tiene que ver con la certeza que brinda el conocer perfectamente una partitura de acciones y repetirlas función tras función de manera sistematizada. A lo que el teórico invita es a poblar dichas acciones siempre de un objetivo y una justificación directamente proporcional a lo que se plantee como estímulo en cada función y ensayo. Simplemente a estar en el escenario y responder a lo que se presente en ese momento. “Si el actor va al ensayo con una mente y un espíritu dedicados a descubrir e interpretar las acciones simple y realmente llevará ese espíritu al escenario con sus descubrimientos.” <sup>53</sup> plantea Mamet; es decir, reforzando la idea de encontrar un estado

---

<sup>52</sup> Donellan, Declan. *El actor y la diana*. p. 180.

<sup>53</sup> Mamet. *op. cit.* p. 74.

de escucha y apertura a lo que suceda. Caso contrario de esto se tendrá como resultado un intento por demostrar lo que el actor está generando, entendiendo esto como su función en el escenario: “Si el actor se pasa los ensayos buscando a un <<personaje>> o una <<emoción>> mágica, saldrá al escenario con la misma desafortunada capacidad de desilusión y le estará rogando al público que la comparta con él.”<sup>54</sup> Un intento por chantajear al espectador, diría Alberto Villarreal. Hay entonces que recordar que la estructura del montaje apuesta por la integración de pequeñas coreografías al trazo, así como números musicales; es decir, era de suma importancia aplicar una metodología que permitiera contrapuntar la rigidez de la propuesta escénica con la necesidad de no fijar estímulos a nivel actoral. Al mismo tiempo había que tomar en cuenta el entrenamiento específico que *Disertaciones* necesitaba, del cual se hablará más adelante.

### 3.1 El actor y la diana

Donellan plantea tres puntos en el libro *El actor y la diana* para el trabajo del actor: La diana, el trabajo expresivo y la creatividad. Los cuales tienen puntos de conexión con algunas propuestas de Mamet, así como las posturas de Dubatti sobre el fenómeno escénico. Todos los puntos de encuentro coinciden en la búsqueda de fluidez y armonía en el trabajo del actor, así como una propuesta para éste en los momentos de bloqueo.

#### 3.1.1 La diana

La diana establece la búsqueda de acciones a partir de un juego en dos direcciones. El actor debe elegir un blanco (diana) que busca algo de él, teniendo éste la posibilidad de atender a la demanda o de realizar una acción contraria; esto sin recurrir a la construcción psicológica de un personaje. La diana se basa en la alerta absoluta del actor sobre acciones activas, acciones que tengan una repercusión en el otro. “Cuando somos conscientes, estamos siempre presentes con algo, con la diana. Y cuando la mente consciente ya no está presente con nada en absoluto, en ese punto exacto deja de ser consciente. Y un actor no puede interpretar la inconsciencia.”<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> Donellan. *Op. cit.* p. 27

La réplica de la decisión planteará una nueva necesidad del otro y con ella, una nueva diana. Es importante hacer énfasis en que el método se basa en “¿qué quiere de mí el otro?” y no en “¿yo qué quiero del otro?”. La diana se basa en la necesidad del otro y en la acción realizada a partir de la decisión de resolverla o no.

Todo lo que un actor puede interpretar son verbos, pero, y esto es aún más significativo, cada uno de estos verbos debe tener una diana detrás. Esta diana es un tipo de objeto, bien directo o indirecto, una cosa específica vista o sentida, y hasta cierto punto, necesitada.<sup>56</sup>

En mi trabajo en *Disertaciones*, el establecimiento de dianas respondió a enlaces que coincidían con la lógica de la obra. ¿Qué necesitaban los demás personajes y el enredo de la anécdota de mí para poder desarrollar la confusión? Partiendo de que el conflicto del texto surge del caos y malentendidos, la metodología permitió una búsqueda muy divertida, cimentada en el desorden en el que viven los personajes. El universo del montaje alimentó así mi trabajo permitiendo estructurarlo a partir de ideas sencillas basadas en la aparente incoherencia que éstos presentan. Al respecto, Dubatti aclara:

En estos casos los procesos de composición no se rigen por una lógica de justificación realista o racionalista *a priori*, sino por el progresivo descubrimiento de las exigencias y reclamos que la *poíesis* va estableciendo desde su peculiar elocuencia. ¿Qué me pide esto que ha aparecido ante mí? Al no poder recurrir a una lógica interna, intuitiva, en la que los orienta el valor de la inexorabilidad: aunque nunca se sabe bien por qué, las cosas deben hacerse así y no de otra manera, el sentido de inexorabilidad equivale a la percepción de una *necesidad poética* opuesta a una contingencia (el “podría ser así o de otra manera.”).<sup>57</sup>

El planteamiento de Donellan sería contradictorio si lo condenará a fijar los mismos detonadores para el actor. Contrario a esto, la diana se establece como una búsqueda constante de un nuevo detonador, uno distinto al utilizado o encontrado en la función/ensayo anterior. “La diana debe estar cambiando siempre y siempre debe estar en activo.”<sup>58</sup>, de esta manera el actor estará buscando algo específico, móvil y activo. Dichas características permiten no sólo presentar un abanico de posibilidades ante cualquier

---

<sup>56</sup> *Ídem*.

<sup>57</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. p. 166.

<sup>58</sup> Donellan. *Op. cit.* p. 50.

bloqueo, sino la oportunidad de aterrizar la labor del actor en el simple acto de buscar el encadenamiento de acciones, sin estar atado a la búsqueda de emoción.

Un principio básico de la diana es su alejamiento de la construcción de un personaje independiente del actor. Si bien, hay gestos y características específicas externas que el actor otorga conscientemente a su interpretación, no significan la construcción de un ente aparte. La acumulación de necesidades, deseos y reacciones del personaje no son más que una estructura provisional que terminará por bloquear el trabajo del actor.

El actor inteligente aprende a no intentar controlar lo que el público percibe. La diana necesita ser descubierta y vista, esto es todo. La diana genera el impulso de actuar. Lo que el actor interpreta brota de ver la diana y no del deseo del personaje.<sup>59</sup>

Uno de los elementos de la diana que favorecen el desarrollo del trabajo del actor es que por su naturaleza permite crear una liga de acciones basadas en la respuesta de un movimiento anterior, a toda acción le sigue una reacción igual y opuesta:

De hecho, cualquier cosa que hagamos será una reacción a algo que haya sucedido antes [...] el concepto es excepcionalmente útil para el actor. Cuando parece que empiezo algo, en realidad sólo estoy respondiendo a otra cosa. De hecho no hay nada que pueda originar yo solo, haga lo que haga será una reacción ante algo. Así pues, cuando actúo, esta <<otra cosa que va por delante>> es fundamental.<sup>60</sup>

Sobra decir que todas las apuestas de Donellan van sobre la diana porque le otorga el valor supremo como motor del actor en escena. Cada diana elegida debe presentar un reto, algo que perder o ganar. La entrega del actor a ese universo ficcional (que no al deseo de un personaje) es la motivación para continuar con el encadenamiento de sucesos que ocurren en el tiempo presente sobre el escenario. “Actuar no es una cuestión de cómo vemos las cosas; actuar es cuestión de qué es lo que vemos. Para el actor, somos lo que vemos.”<sup>61</sup>

Es interesante mencionar que al respecto de eliminar la búsqueda de emoción, Mamet coincide nuevamente con el teórico británico. Ambos reprueban la idea de que generar

---

<sup>59</sup> Donellan. *op. cit.* p. 107.

<sup>60</sup> *Íbid.* p. 67.

<sup>61</sup> *Íbid.* p. 57.



emoción sea una acción sobre el escenario o un objetivo. Este intento no es móvil ni específico, lo cual rompe con las características de la diana; y no sólo eso, es un método finito e infértil:

Cualquier método de interpretación, cualquier intercambio de vida, con lo que eso representa, basado en la presencia o en la ausencia de emoción, tarde o temprano se estropea. Todos hemos sido testigos del matrimonio perfecto que se deshace porque uno de los contrayentes se <<desenamora>>. El religioso que tiene una crisis de fe padecerá inevitablemente y periódicamente.<sup>62</sup>

La diana de Donellan no es otra cosa que lo que para Mamet significa el establecimiento de un objetivo específico: “Si aprendemos a pensar únicamente en términos de objetivo, todos los problemas de creer, sentimiento, emoción, caracterización, sustitución se vuelven irrelevantes. No es que los olvidemos, pero esa otra cosa se vuelve más importante.”<sup>63</sup> Lo cual simplifica el trabajo del actor, y al ser más sencillo aumenta sus posibilidades en rigor, libertad y profundidad.

### 3.1.2 El trabajo expresivo

Donellan define el trabajo expresivo como una de las mayores preocupaciones del actor, y por lo tanto una de las más poderosas causas de bloqueo. La expresividad del actor no puede partir de la búsqueda de un resultado exterior específico, habría que depositar la responsabilidad de ser expresivo a los ensayos, el entrenamiento, la investigación contextual, pero sobre todo al cuerpo del actor desenvolviéndose en una convención teatral. Para comprender lo contundente que resulta la simple presencia del actor habrá que recurrir de nuevo a las palabras de Dubatti:

La presencia del cuerpo del actor y la presencia del cuerpo poético hacen posible la ausencia del personaje, su ‘presencia in absentia’; la semiotización del cuerpo poético reenvía a los ausentes, que se hacen presentes en la memoria, la imaginación, en la emoción. Ausencia en la escena que se torna por los procesos de semiotización en presencia a través de las imágenes internas.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Mamet. *op. cit.* p. 116.

<sup>63</sup> *Íbid.* p. 83.

<sup>64</sup> Dubatti. *op. cit.* p. 114.

Dicha labor del cuerpo expresivo debe funcionar de la mano de la diana, o imágenes internas según el investigador argentino; pero nunca como búsqueda de un resultado final. La justificación para lo anterior es sencilla: “[...] ninguno de nosotros sabrá jamás qué aspecto tenemos. Ninguno de nosotros puede estar seguro del efecto que estamos produciendo. Aunque intentemos influir en lo que otras personas ven, nunca podremos estar seguros.”<sup>65</sup>

La expresividad del actor se entiende entonces a partir de los textos de Donellan como el proceso de construcción interna a partir de dianas u objetivos específicos, rechazando la imagen última del actor como punto de partida. La energía que requiere el cuerpo expresivo del actor no proviene de ningún centro interno de concentración, viene de los elementos externos que el interprete decide que el personaje perciba. Es un ejercicio racional, selectivo y ficcional. De hecho, la concentración como focalización de la atención resulta contraria a las necesidades del actor, nada se puede encontrar buscando en un solo punto y sólo a partir de mí. Ahora bien, si la búsqueda en escena no es sobre la imagen que el actor está teniendo como resultado, ¿cómo saber si en el trabajo hay expresividad? Donellan responde a esto de manera sencilla y contundente:

[...] la palabra <<expresivo>> es comprometida para un actor. No podemos <<expresar>> nada activamente; todo lo que podemos <<hacer>> es bloquearnos. Así que cuando vemos a un actor expresar algo con fluidez, lo que en realidad vemos es a un actor que tiene la gracia, o el talento, o el entrenamiento, para no bloquearse.<sup>66</sup>

No hay que olvidar que la expresividad del actor está acompañada, en el mejor de los casos, del universo ficcional y el estado de convivio. El actor no está ahí para hacer creer al público que lo que está viendo es verdad, el trabajo expresivo debe fundamentarse en el trabajo conjunto del montaje y en el fenómeno de convención teatral, entonces todo el acontecimiento ficcional fortalece la expresividad:

La presencia aurática del actor y su trabajo acontecen en el plano de la cultura cotidiana, pero el devenir poético de su cuerpo en ente poético accede a la fundación-instauración de otra esfera del ser. El ente poético es a la vez territorial y desterritorializado a través de la

---

<sup>65</sup> Donellan. *op cit.* p. 70.

<sup>66</sup> *Íbid.* p. 132.

doble dimensión de cuerpo físico y cuerpo poético tensionados, conectados y opuestos, en el acontecimiento poético.<sup>67</sup>

### 3.1.3 Creatividad

Hablar de creatividad resulta una gran carga sobre los hombros del actor. Éste está obligado a ser creativo, caso contrario, el público, los directores y los compañeros de trabajo poco agradecerán su labor y, lo que es peor, lo olvidarán. Al menos es ésta una de las competencias personales en las que se ve envuelto el actor. Es por ello que resulta tan alentador el procedimiento de investigación de Donellan, para quien la responsabilidad de ser creativo no es más que un factor que favorece el bloqueo.

[...] intentar ser creativo resulta con frecuencia algo desastroso. Ser conscientemente creativo se parece mucho a la concentración. La curiosidad es más liberadora; la curiosidad se conecta con la atención y con la diana. El intento de ser creativo abriga el desagradable hábito de mandarnos a casa.<sup>68</sup>

El abrumador compromiso con la creatividad radica en la idea de que la propuesta del actor debe posicionarlo como un entendedor perfecto del funcionamiento del acontecimiento poético. Si hubiera algún error o infortunio en dicha propuesta, será debido a que el actor no comprende en su totalidad el funcionamiento de dicho acontecimiento. Este razonamiento es rechazado por la postura de Donellan al convertir el error en una liberación para el artista mediante la idea del fracaso inevitable. Pensar que nunca *llegaré allí* se convierte en aceptación de las limitaciones y por lo tanto como punto de partida para hacer uso de la imaginación.<sup>69</sup>

Como último incentivo al riesgo del actor, hay que aclarar que al buscar una justificación lógica para la elaboración de propuestas creativas se intenta ser claro y organizado, cuando la realidad no está estructurada a partir de esa premisa. “Uno de nuestros errores en el ensayo es insistir en una racionalidad y una coherencia de la cual la realidad, sencillamente, carece. La vida es más casual y caótica de lo que nos atrevemos a aceptar.”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Dubatti. *op.cit.* p.101.

<sup>68</sup> Donellan. *op. cit.* p. 191.

<sup>69</sup> *Íbid.* pp. 18-19.

<sup>70</sup> *Íbid.* p. 109.

### 3.2 Entrenamiento específico

*Disertaciones sobre un charco* utilizó los distintos tipos de entrenamientos que teníamos cada uno de los actores buscando lo que supongo debe estar en toda puesta en escena: un actor con un cuerpo dispuesto, alerta. Un cuerpo que pueda manejar distintos niveles de energía y atención todo el tiempo. Un actor que experimente la metamorfosis de la que habla Dubatti al referirse al cuerpo poético del actor:

[...] el acontecimiento teatral, a través de la relación convivio-*poíesis*-expectación, ofrece a la observación del espectador a la vez el cuerpo natural-social del actor en la encrucijada cronotópica territorial, el trabajo corporal que instala generación de *poíesis* y el cuerpo poético del actor y la estructura temporal espacial cotidiana en la materia-forma del ente poético. La *poíesis* incluye entonces tanto *la esfera del trabajo* para generar la *poíesis* como los *materiales (materia-forma)* sobre los que se produce ese trabajo, el *objeto resultante* (nuevo ente o ente poético) y los *programas y directrices implícitos* a los que se ha recurrido para organizar el trabajo y producir advenimiento de la nueva forma, del nuevo ente.<sup>71</sup>

Los *objetos resultantes* para *Disertaciones* debían ser personas que lograran hacer la coyuntura entre el desarrollo de la obra y los números musicales, así como conseguir una relación armónica entre los despliegues de energía que éstos presentaban con la casi inmovilidad que Jiménez manejó en el montaje. Puedo decir entonces, que el entrenamiento específico lo conformaron el proceso de detalle y depuración de las coreografías, y la supresión de impulsos gratuitos que desembocaban en un uso excesivo del gesto. El método no fue otro que la repetición constante de ambas, repetición exhaustiva que desarrolló en nuestros sentidos una manera de accionar particular para este montaje.

#### 3.2.1 Calentamiento

Antes de cada ensayo y función cada uno de los actores calentaba de manera individual, siempre con la consciencia de que el siguiente paso sería bailar dos veces cada una de las canciones del montaje.

---

<sup>71</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II*. p.67

Mi calentamiento se basó en la preparación de articulaciones. Dando movilidad, aumento de temperatura y flexibilidad en tobillos, rodillas, cadera, muñecas, hombros, codos y cuello. Puse especial atención a la elongación de músculos grandes como bíceps femoral, cuádriceps, vastos interno y externo, deltoides, esternocleidomastoideo y pectorales. Lo anterior para evitar lastimaduras y estar listo para las coreografías y otros movimientos específicos que ocurrían en el montaje.

### 3.2.2 Entrenamiento

El entrenamiento antes de cada ensayo y función consistió en realizar cada una de las coreografías, revisando coordinación y ritmo con Raúl Castillo, coreógrafo de la compañía; así como la calidad de interpretación de cada canción. Es importante recordar que cada canción atendía a un género musical distinto. Se trabajó sobre coreografías de música pop, rock'n roll y norteña, respectivamente.

Se repasaban también los movimientos específicos que había en el montaje, partiendo de ejercicios cinestésicos. Brincos al mismo tiempo sobre los amplificadores que usamos, secuencias de trazo, ruedas de carro, lanzamientos de objetos, por poner algunos ejemplos.

Por último se revisaba la última escena de la obra. En ella se desarrollaba una secuencia de movimientos de cabeza y torso.

El tiempo total del entrenamiento era aproximadamente de 60 minutos.

### 3.2.3 Relación con el espacio

Al no contar con una estructura escenográfica, *Disertaciones sobre un charco* cambiaba con el espacio donde se presentara. Esto no implicó muchos cambios en los inicios de vida de la obra ya que las primeras funciones fueron temporadas estables en el teatro La Capilla (16 funciones) y El Milagro (12 funciones). Sin embargo, tiempo después se dieron funciones para distintos espacios de la Secretaría de Cultura del DF (teatro delegacional y Fabricas de artes y oficios). Posteriormente se presentó en la Sala Chopin y en el Foro del dinosaurio del Museo Universitario del Chopo, así como para distintos festivales en el interior de la República (Segundo encuentro de Teatro de pequeño formato CAÍN, Encuentro del Teatro y sus autores, Festival de Teatro de Nuevo León, Festival de las Artes de Jalisco). Parte de la

estructura de calentamiento para estas funciones era tener completo control de las partituras físicas y coreografías de la obra para que sufriera adecuaciones al espacio y sin alterar su buen funcionamiento.

## Conclusiones

Al mismo tiempo que termino este trabajo, Ocho Metros Cúbicos tiene seis montajes estrenados y casi seis años de existencia. Ha estado presente en varios de los teatros de nuestra ciudad que ofrecen una cartelera estable y en distintos festivales y muestras a nivel nacional. Todos los integrantes hemos tenido permanente participación en diversas actividades de la escena en el país. La compañía se ha establecido como uno de los grupos jóvenes con una propuesta clara estética y poéticamente. Resulta por ello interesante hacer una revisión a su apenas segundo montaje, trabajo que además, ha sido el único en el que participamos todos los que en ese momento conformábamos el equipo de trabajo.

*Disertaciones sobre un charco* nace en y para el teatro La Capilla, ubicado en la calle de Madrid núm. 13 colonia Del Carmen Coyoacán, D.F; sin embargo se ha presentado al momento de escribir estas líneas en diversos espacios. Tuvo una primera temporada en el teatro La Capilla, dos más en el teatro El Milagro, ubicado en Milán núm. 24 colonia Juárez, también en México D.F. Participó también en la programación de los FAROS (fábricas de artes y oficios) de la Secretaría de cultura del Distrito Federal; en el festival nacional de teatro de Nuevo León, en Monterrey; el festival de teatro en Guadalajara CAÍN; el Encuentro del teatro y sus autores La comuna, en León, Guanajuato; y el Festival de Artes de Jalisco.<sup>72</sup> Ha dado también funciones particulares para estudiantes.

En el camino, la obra se enfrentó a diversas situaciones que oscilan entre las mejores condiciones posibles, hasta situaciones absurdas como la petición de dar una función sin decir una sola grosería. Habrá que hacer una levísima revisión al texto de Chías para entender lo risible de la petición. A pesar de los movimientos, el montaje mantuvo siempre claras sus premisas estéticas y discursivas, y por lo tanto los objetivos. Es cierto que

---

<sup>72</sup> Posteriormente a la finalización de este trabajo pero antes de su publicación *Disertaciones* había dado también funciones en el Foro la Sala Chopin, ubicado en Av. Álvaro Obregón 302, en la colonia Roma; y en el Foro del dinosaurio del Museo Universitario del Chopo, ubicado en Dr. Enrique González Martínez #10. Colonia Santa María la Ribera.

nuestro espectáculo provocaba una respuesta contundente del espectador, pero esta se vio modificada con el cambio de edad y al llegar o no al teatro en masa, como en el caso de las funciones para escuelas.

[...] debe evaluarse también la cantidad de sujetos activos en la reunión, es decir, la presencia/ausencia de espectadores, el grado de asistencia a la convocatoria de un espectáculo, así como los comportamientos conviviales. [...] La asistencia a un espectáculo a sala llena o de convocatoria numerosa (de acuerdo a su capacidad de inclusión de espectadores) significa para el espectador la percepción del interés compartido por otros, una complicidad y capacidad de delegación en el otro. También califica al espectáculo en tanto le otorga una relevancia implícita a la expectativa colectiva que se ha puesto en él. Es perturbador – aunque frecuente- asistir a espectáculos con muy poco público. Sucede que el espectáculo es también el espectador. Los espectadores como espectáculo.<sup>73</sup>

Como parte de la descripción del convivio que tuvo nuestro montaje con el espectador hay que resaltar momentos como que el público joven que no vio la obra acudiendo a un teatro por decisión personal, es decir, estudiantes, tuvieron una mayor participación y conexión con el conflicto personal entre los personajes que por el aparato discursivo. Pero no se frenaba allí la lectura del espectáculo., había una comprensión del uso de la tecnología y de las redes sociales muy distinta a la que obtenía el público asiduo al teatro. El acercamiento que los jóvenes tienen con la velocidad frenética de información que plantea *Disertaciones* dio como resultado salas de espectadores con un nivel de lectura distinto al que estábamos acostumbrados.

*Disertaciones* significa para Ocho Metros Cúbicos, como para cada uno de sus integrantes, el establecimiento de una metodología de trabajo, además de la conformación de una ideología, sobre lo que es hacer teatro. En alguna crítica de *Venimos a ver a nuestros amigos ganar*, último montaje de la compañía, se dice que pareciera haber cierto desenfado en nuestra manera de concebir a la compañía y lo único que nos interesa es montar obras que nos diviertan<sup>74</sup>. Me parece una afirmación atinada y que es una característica que si bien nació al mismo tiempo que la idea de crear un equipo de trabajo, se consolidó con las experiencias vividas durante el proceso de *Disertaciones sobre un charco*.

---

<sup>73</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I*. p. 59.

<sup>74</sup> Tejeda, Mariana. "Vinimos a ver a nuestros amigos ganar. Psss, una obrita." En *Paso de gato, boletín mensual*. Año 9, núm 99. Mayo 2014. p. 3.

## Bibliografía

Chabaud, Jaime; et al. *Versus Aristóteles. Ensayos sobre dramaturgia contemporánea*. México, D.F.: ANÓNIMO DRAMA, 2007.

Chías, Edgar. *Disertaciones sobre un charco*. México, D.F.: LOS TEXTOS DE LA CAPILLA. DRAMATURGIA MEXICANA, 2012.

Chías, Edgar. *Ternura suite*. México, D.F.: EDICIONES EL MILAGRO, 2013.

Donellan, Declan. *El actor y la diana*. 5ª ed. Madrid: EDITORIAL FUNDAMENTOS, 2014.

Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: ATUEL, 2002.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. 2 ed. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: ATUEL, 2010.

Villarreal, Alberto. "Del ensayo como ensayo." *Siete años en ensayos*. México DF: TEATRO SIN PAREDES, 2011.

Chías, Edgar. "La anticrítica. Respuesta inmediata." *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. N° 21 (2005), p. 74.

Jiménez Sánchez, David. *La actoralidad parabólica*. Ensayo inédito.

Tejeda, Mariana. "Vinimos a ver a nuestros amigos ganar. Psss, una obrita." *Paso de gato, boletín mensual*. Año 9, núm 99. Mayo 2014. p. 3.

Villarreal, Alberto. "Teatralidad en siete combustiones espontáneas." *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. N° 23 (2005), p. 50-55.



Salvat, Ricard. "Entrevista a Edgar Chías. Correspondència, desembre del 2007" *Monogràfic* [en línea] 2007. P. 165-174 [Consulta en Agosto 2013] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146354/231512>

Apéndice

Texto dramático

Primera versión

**disertacioneS  
soBre  
un cHarco**

**(Memoria apocalíptica de Martirio Lampeduza)**

**Por Édgar Chías\***

---

\* Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA-CONACULTA.

*El sueño es la aparición estática de la vida*

**María Zambrano**

*El sueño no solo es la más clara expresión del deseo  
(mitad metáfora, mitad desmesura, mitad vuelo de la razón)  
El sueño es también, sobre todo, una triste vía de concreción del futuro  
Un abismo, la precipitación al horror y a la pesadilla que nos depara el mañana  
Entiendo al sueño como iluminación, como la absurda caverna de las revelaciones*

**Martirio Lampeduza**

# 1

**D.** Los libros parecen una alfombra vertical sobre los muros. El cuarto, entonces, la galería entera, disminuye pero vibra y se enciende de colores chirriantes.

**An.** Los colores no cantan/

**D.** Algunos lo hacen/

**Al.** Los libros no cantan y entonces no chirrían.

**D.** Algunos lo hacen. Algunos libros cantan, a veces incluso.

**An.** No cantan.

**D.** Pero el desordenado conjunto, la asimetría, las luidas vestiduras de algunos, la plastificada desgracia y la mala cara de otros, la suma y disparidad de las voces reunidas en los anaqueles, el mundo revuelto en el librero se ofrece para usar el calificativo, queriendo decir "carencia de armonía".

**An.** "Carencia de armonía".

**D.** Manda un agraciado desmadre, pues. Y flota, adueñándose del ambiente, el nítido polvo sapiencial de las eras. No sé lo que busco. Ruedan mis ojos y mis dedos torpes se detienen cada tanto sobre los erectos lomos que desfilan en estricto desorden alfabético sobre los estantes.

**An.** Desconoces algo así como el 97.99 por ciento del acervo. No hablemos solo de los nombres de autores o los títulos que, sin duda, resultarían ignotos casi para cualquiera. No. También desconoce/

**Al.** Y no solo desconoce, es hipotética y materialmente incapaz de imaginar siquiera, en datos duros/

**An.** Más allá del 2.33 por ciento, los asuntos que estos libros digieren silenciosamente en el olvido parcial.

**Al.** Cuando no absoluto. O relativamente absoluto.

**D.** Relativamente absoluto porque ahora mismo, delante de ustedes, me integro al espeso caldo de páginas, ácaros y polvo, guiado por una miope curiosidad para reparar.

**An.** Detenerse.

**Al.** Dudarlo un poco pero finalmente.

**D.** Estirar la mano y alcanzar un volumen extraño. No es un libro. Una herrumbrosa aldaba guarda celosamente el interior. La cubierta es de piel violácea. Las hojas están pegadas y alzan una protesta crujiente cuando las fuerzo a revelarme su interior. Un título

**Al.** *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas*, Martirio Lampeduza.

**D.** Y un índice de lecturas o referencias o qué se yo

**An.** *Primero sueño*, Sor Juana Inés.

*Futuro, laberinto, y tragedia*, Giacomo Di Atroquis.

*Las bodas del cielo y del infierno*, William Blake.

*Saudade infinita da iluminação*, Antígona Tzatziki.

*Claros del Bosque*, María Zambrano.

*Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, George Steiner.

Y *El mal*, Rüdiger Safranski.

**D.** La pregunta brotó, inevitable, abruptamente se impuso porque de inmediato pensé en el nombre de la heroína de una ópera contemporánea, antagonista y formidable enemiga de La Perdición Martínez en *Buenos Aires Horror Show*. Pero no, no eran la misma persona. Martirio Lampeduza no es carne de ficción alguna. Martirio Lampeduza existe. Vive, tiene que vivir.

**Al.** O vivió.

**An.** Vive en su legado.

**Al.** O vivió, mucho y mal, como el ciudadano promedio.

**D.** Pero no es eso lo importante. Lo importante es que ante el estrambótico nombre y los apretados garabatos que guarda en su interior el hipnótico/

**An.** "Hipnótico".

**D.** Atrayente.

**Al.** “Atrayente”.

**D.** El interesante.

**An. y Al.** “Interesante”.

**D.** Interesante, sí, ya sé que es trillado, pero eso me pareció. El libro cuaderno, el diario, la suma de notas de Martirio Lampeduza me pareció, me parece interesante. Es interesante. Y si no les parece a ustedes, hay que dejar que hable su interior.

## 2

**R.** En esta foto, la figura central, aunque borrosa, es cierto, corresponde a María Zambrano. Fue tomada en México, hacia 1958.

**Al.** Abrimos un paréntesis urgente. Sin ciertos datos no va a entenderse el asunto sustantivo de nuestra exposición.

**R.** Que no es María Zambrano, sino Lampeduza. Martirio Lampeduza.

**D.** María Zambrano es una filósofa distinguida. Española de origen, universal por sus alcances.

**An.** La obra de Zambrano es vasta y diversa, parcelada en ensayos, conferencias y poesía.

**D.** Para Zambrano, dos son las actitudes del hombre: la actitud filosófica y la actitud poética.

**An.** Para Zambrano, la pregunta es filosófica –y surge de la carencia- y el hallazgo es poético –en tanto que en él aparece el sentido de todo-.

**Al.** Zambrano plantea como método La razón Poética, con una sola finalidad: la construcción de la persona.

**R.** La obra de Zambrano es extensa y no podemos/

**D.** No vamos a/

**Al.** No debemos/

**R.** Detenernos en ella, porque lo que nos proponemos es desempolvar.

**D.** Retrotraer.

**R.** Rescatar del olvido.

**D.** Insistir en la importancia.

**R.** En la clarividencia.

**D.** Y en lo poderosamente actual del pensamiento.

**Al.** O delirio.

**An.** O delirio poético.

**R.** De Martirio Lampeduza.

**D.** Deudor, claro, de la Razón Poética de Zambrano, pero/

**R.** Puesto que nuestro asunto es Lampeduza y no Zambrano.

**Al.** Seguimos un poco con Zambrano.

**An.** Apenas para llegar a Lampeduza.

**D.** Por lo que a falta de tiempo, he aquí una lista de las fuentes bibliográficas para estudiar a fondo la obra de Zambrano y su Pensamiento Poético.

**R.** Zambrano es la figura central de esta foto.

**D.** Con ella –la foto- y con el *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas*, hallado oportunamente en una librería de viejos de la calle Donceles, comenzó todo.

**R.** Y así continúa.

**An.** Aunque Zambrano repartió la mayor parte de su vida entre España, Francia e Italia.

**D.** Tuvo algunas notables participaciones en distinguidas universidades de América Latina.

**R.** En Cuba (Universidad e Instituto de Altos Estudios e Investigaciones Científicas de la Habana, 1939), en Puerto Rico (Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de San Juan de Puerto Rico, 1943-44) y en México (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo de Morelia, 1939-40).

**Al.** Pero no fue durante su estancia regular en México, que según dictan los documentos oficiales, se llevó a cabo mayoritariamente en Michoacán.

**An.** No.

**Al.** Obvio que no, no fue en ese período que Martirio Lampeduza entró en contacto directo con Zambrano.

**An.** Martirio Lampeduza llegó a México, en su adolescencia, hacia 1946.

**R.** Martirio Lampeduza entró en contacto con Zambrano en la ciudad de Oaxaca, hacia 1955, cuando providencialmente coincidieron frente a un puesto de tamales, muy de mañana, en el mercado principal de la capital sureña.

**D.** En la biografía no autorizada de Zambrano, próxima a publicarse, consta que su afición por las “delicias mexicanas” la obligó a realizar numerosos viajes relámpago de La Habana a México entre 1953 y 1964, año de su establecimiento definitivo en Europa.

**An.** Martirio Lampeduza había leído en Brasil –su país de origen- la traducción al portugués que Ricardo Reis –famoso poeta exiliado-, hiciera del manuscrito de Zambrano, *Filosofía y poesía*, en 1939.

**Al.** ¿Cómo llegó a saber Lampeduza que era Zambrano aquella dama elegante que apuraba entre resoplidos un champurrado de guayaba que tardó en atemperarse? No se sabe con exactitud.

**An.** Quizá por una foto en el diario. O quizá porque en voz alta, el acompañante de la filósofa, presumiblemente su marido, manoteaba entre sudores, con los dientes enlodados de mole, “María Zambrano, María Zambrano, me pica”.

**Al.** Los matrimonios de otrora se hablaban pronunciando el nombre completo, en señal de respeto.

**An.** Lampeduza supo, pues, llegó a saber felizmente que aquella elegante señora era el autor de tan decisiva lectura para su formación intelectual.

**Al.** Y llevando consigo, muy poco presentable y desordenado, el documento en portugués, Lampeduza/

**D.** Así lo registra en su *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas*/

**Al.** Quiso que Zambrano le botara una firma en las fojas.

**R.** Maldita la idea. Porque debido la tosquedad a que obliga la mucha excitación, Lampeduza ocasionó una desafortunada carambola de champurrados derramones y tamales suicidas que concluyó con la airada huida de la filósofa de marras, y con la inevitable frustración de su torpe admirador.

**D.** ¿Admirador?

**Al.** ¿O admiradora?

**An.** ¿Quién se fue, Zambrano sin el acompañante que suponemos el marido, o cómo?

**R.** No. Aquí dice, claramente, que Zambrano se fue con su acompañante dejando en el aire un mohín de desprecio y que Martirio/



**D.** Ajá.

**R.** Y que Martirio quedó sembrado en el terregal que agitaban los pies redondos de las carretas.

**Al.** Y es que Martirio/

**An.** Ese va a ser un sabroso asunto a despejar más adelante/

**Al.** Siempre habló de sí, o desde sí, en un estilo caracterizado por su meticulosa ambigüedad ,  
confundiendo/

**An.** U ocultando/

**Al.** Quizá intencionalmente, su condición genérica.

**R.** Esta desazón.

**D.** Ajá.

**R.** Este infausto encuentro.

**D.** Ajá.

**R.** Fue lo que, más adelante, llevó a Lampeduza a declarar, en su *Compendio de horrores, visiones y querellas reunidas*, que/

**An.** “Zambrano, pensadora universal por sus alcances, es dueña de un estilo único y personal, vehículo y sustancia de su pensamiento”.

**R.** “Pero es injustamente forastera en las encumbradas discusiones de su tiempo, y entonces también relativamente universal, debido a que se le conoce apenas dentro de su región lingüística”.

**Al.** “Y ello, quizá, sólo se deba”.

**An.** O al menos, eso supuso en su momento, con enconado resentimiento, Martirio Lampeduza.

**R.** “A que Zambrano usa falda sin ser un escocés bigotón”.

**D.** El pensamiento de Lampeduza, caracterizado por la apretada síntesis en la expresión, resulta hosco, críptico, y no pocas veces cínico para la mayoría de los lectores.

**Al.** En la foto, Martirio Lampeduza es la figura de la izquierda al fondo. Casi invisible por cómo se integró a la composición del grupo.

**An.** Y definitivamente invisible por el deterioro que el tiempo le impuso al retrato.

**D.** La agudeza, la recalcitrante *saudade* en los comentarios amargos –siempre sagaces, siempre híper críticos- de Martirio Lampeduza.

- R.** Cuando se refieren a Zambrano, delatan una extraña amalgama de rabia y admiración.
- Al.** A causa del desdén mohíno con que pagó la Zambrano el champurrado en su faldón que Lampeduza, sin querer, le regaló.
- D.** La veneración y el desencuentro signaron, hasta el final, la fructífera relación entre ambos visionarios/
- Al.** O ambas/
- R.** Entre Zambrano y Lampeduza.
- D.** Caray.

### 3

- An.** Este es uno de sus sueños. Uno de los tormentosos sueños de Martirio Lampeduza. Un hombre joven, desnudo a medias, dentro de las sábanas dice, “¿Qué hacemos? ¿Qué hacemos? ¿Qué vamos a hacer?” Y se ovilla al centro de la cama que parece ensancharse y devorarlo. Un hombre calvo, añoso, pero guapo/
- Al.** ¿Cómo puede ser eso posible?
- An.** Lampeduza sueña, y entonces es posible. El hombre calvo, bajo, añoso pero guapo responde, “Lo conducente, lo que se impone en estos casos. Lo conducente haremos, estate tranquilo, niño”. Y se abrazan. Lampeduza describe aquí cómo la pareja se divisa emparedada por cuatro flancos de espejo, produciendo una angustiosa y nítida *mis en abîme* de la que el chico es consciente.
- Al.** Imagen, contra imagen, contra imagen, la misma siempre, multiplicándose y hendida por otra semejante, derramándose hacia las simas cardinales de la habitación de los espejos.
- An.** El joven: “¿Pero qué es lo conducente? ¿Qué puede hacerse? Yo no estoy preparado. No lo estoy. Nadie puede ayudarme. Esto no es posible, esto no está pasando, esto no puede ser. Tenemos que detenerlo”. El calvo guapo: “Es posible porque está sucediendo. Está en ti. No hay que renegar. Es una misión”. El joven: “¿Una misión? ¿De quién? ¿Quién puede ser tan prepotente, tan aberrante, tan siniestro?” El guapo calvo: “Él. Él y sólo Él. Te ha encomendado/” El joven: “Nos”. El guapo: “De acuerdo, nos, nos ha encomendado

esta misión". El joven: "No lo creo, no lo puedo creer, ¿cómo cambió de opinión? ¿Por qué? ¿No es una traición? Si existe, esto es una traición". El calvo: "Y si no existe, es destino. Y te callas. Lo cierto es que está pasando, todas las pruebas lo afirman. Está pasando. Pasa. Y ahora te aguantas". El joven: "Si no reniego del hecho, reniego de lo extraordinario que es. Yo, a pesar de todo. Aunque me asusta. Aunque te vayas y no estés". El valiente: "Voy a estar, estoy, estaré contigo siempre". El joven: "Yo sé que mientes, que quieres irte, que tienes que seguir, que tu vocación es más fuerte, lo sé. Pero yo. Yo. Yo quiero ser. Voy a ser. Ya lo soy, aunque no quise, pero ahora lo quiero yo. Voy a ser su madre".

**Al.** "Voy a ser su madre", dice el joven, se descubre y se mira el pellejo adormilado que se abulta entre sus piernas. El hombre calvo, que no era tan bajo, responde "Me parece muy bien, yo haría lo mismo". Y se viste en silencio, porque también, también estaba desnudo o casi.

**An.** La ropa que ahora porta no es otra cosa que una sotana.

**Al.** Justo antes de salir, le arroja al chico, junto con un puñado de billetes y un beso, un batón de monaguillo.

**An.** Este es solo uno, atroz y misterioso, de los sueños que Lampedusa consigna en las primeras páginas de su compendio de notas.

**D.** Lo inquietante no es la imagen en sí, sino las interpretaciones que se desprenden.

**R.** Lo inquietante es que la suma conforma un desfile de fantasmagorías.

**D.** De visiones.

**R.** De profecías que Martirio Lampedusa temió ver cumplidas en vida.

**An.** Cuando abunda en la explicación, Lampedusa deja entrever que, en el fondo, la poesía puede ser un modo para exponer honda y abiertamente el pensamiento, sin esquematizar la realidad, mostrándola sí con metáforas.

**Al.** Metáforas que por su amplitud expresen mejor lo real como fenómeno sin abstracciones, sino condensándola en forma dinámica, como imágenes.

**An.** Y sobre todo en palabras, que son la forma más sutil de las imágenes, la más abierta, la menos estable de las formas de pensar. La palabra.

- R. Pero aquí, Lampeduza no habla de la poesía para que con ella se explique al mundo.
- D. Tampoco es que se haya imaginado una *República Amorosa* en la que todo fuera flores y cantos.
- R. O un mundo en el que los estultos políticos arengasen con inspirados madrigales a la turba de mandriles que, a fuerza de letras y arte, habrían de sensibilizarse.
- D. No.
- R. Lampeduza explica la poesía como una forma menos tensa del pensamiento para hacerse cancha y plantear su método, en el que la revelación y las visiones, son la expresión sintética, no solo de la realidad sino de aquello que luego ha de cuajar en realidades diversas.
- Al. Y de paso, elevar a un plano más demostrable y aceptado, para justipreciar el discurso extático de los iluminados.
- D. Porque Lampeduza se pensó a sí mismo.
- Al. O a sí misma, todavía no lo sabemos.
- D. Como iluminado.
- R. ¿Pero qué vio? ¿Qué veía en el fondo de sus ensueños? ¿En las marañas de su pesadilla racional?

## 4

- R. “El verano es gris en estos tiempos. La lluvia torna un cementerio triste la ciudad. Desierta la calle, es un río solitario de hojas e inmundicia que las cloacas engullen mientras pueden. Mientras pueden porque a los pocos, saturadas, no son huida sino fuente. Entonces vomitan el inframundo, los caldos del subsuelo. Y entonces hieden. Las miasmas aguachosas de la ciudad atufan, lo inundan todo. Y somos un charco. El charco. Pero no importa, porque en el fondo y reflejo el cielo se coquetea. Y somos alegres con eso. Somos alegres un momento. Pero somos también, los rastros del diluvio. Somos Venecia. Somos Xochimilco. Un acueducto somos. Literalmente. Y nadie se sorprende. Ya no. El olvido nos cobija, nos protege, nos alivia. Y si no el olvido la inconciencia. O nuestra

pasión de ahogar en vino al pensamiento. Nadamos en mierda unos meses, después de los inviernos largos en que se convierten las primaveras. Somos un mar enano. Una ola suspensa. Una amorosa ciénaga. Somos charco. Todo cambia y todo es igual. Nuestras mesas flotan. Nuestras camas flotan. Nuestros críos flotan y nadan entre las ratas de alcantarilla, pero todo en calma, todo es normal. Una costumbre que se afinca con los años. Somos un pueblo de tradiciones. De inalterables costumbres. Nos gustan las costumbres y acostumbrarnos a ellas. Las abrazamos con una fe de infantes sempiternos porque abrazamos con ellas nuestro pedazo de eternidad. Nuestro pedazo de cielo reflejado en el charco. El deterioro del paisaje es lerdo e inevitable, pero en su cansina fricción, tolerable. Todo se hunde. Nuestro edificio se hunde. Nuestra iglesia se hunde. Todo se hunde como nuestra moral, como la esperanza misma, en el espejo enano, del cielo enano en el enano espejo, que es este charco de país. Un país eterno porque no cambia, o porque cambia y aunque todo cambie, todo, indefectiblemente todo, todo, es igual”.

**D.** ¿Qué quiso decir Lampedusa con esto?

**Al.** Quizá no mucho.

**An.** O no mucho más de lo que puede leerse, entre líneas, en el sueño del monaguillo embarazado.

**D.** Lo que hay en el fondo de las metáforas fallidas de Lampedusa. Lo que medra en el fondo es su teoría dura. Un pensamiento feroz, delirante, fantástico, pero tristemente concreto. Los números no mienten.

**Al.** Porque no son personas, no tienen necesidad.

**An.** Los números no mienten, pueden ser inexactos, alterarse, ser sepultados o simplemente no tomados en cuenta, pero mentir, mentir, lo que se dice mentir, pues no.

**D.** Lo que hay en la base de la pesimista y escaza producción literaria de Lampedusa es una descripción futurizada del desvanecimiento de esta parte del continente.

**R.** Y no sólo eso.

**D.** Lo que resta, lo que viene, su afirmación trascendente.

**R.** Consignada, paso a paso, en sus “Memorias del porvenir” –un título que le gustaba para ponérselo al libro, pero que le ganó otra poetiza-.

**D.** Su sistema premonitorio, pues.

**R.** Que difiere, por los factores astronómicos, con el catastrofismo maya, y en la perspectiva globalizante, con charlatanería astrológica de Nostradamus.

**D.** Apunta hacia lo que llama *La destrucción geneto-cósmica de esta raza jodida*.

**R.** Lampeduza lo temía.

**Al.** Lo soñó y lo temía.

**An.** Lo negaba.

**Al.** Se resistió cuanto pudo.

**An.** Pero los hechos, la concreción sistemática de su pensamiento profético, más allá de su deseo, ajena totalmente su voluntad, resultó aplastante.

**Al.** Demoledora.

**An.** Aniquilante.

**Al.** Devastadoramente ineludible. La realidad le ganó.

**An.** Martirio Lampeduza se vio a sí mismo, y a sus ambiciones de futuro, hechos pinole.

**Al.** Y para muestra un botón.

## 5

**R.** Aquí hay un dibujo de Blake que añade a la siguiente nota.

**Al.** “Y entonces, Martirio se mira bajo una cascada de luz. De potente luz helada. Y recibe un cuaderno metálico, ligero, sin papel, con aspecto de ventana. Una ventana hacia todos los tiempos y territorios y culturas que el mundo conocerá. Y en el cuaderno cupieron todos y simultáneamente pormenorizados los horrores y hazañas que a continuación se describen”. Nótese, este es un texto que Martirio Lampeduza data en su cuaderno hacia 1953. Hace, sin reparar demasiado en lo insólito del soporte, la relación de una serie de eventos “pormenorizados y simultáneos” vistos desde una tableta electrónica. ¡Una

tableta electrónica en 1953! ¿Qué otra cosa, si no, es un cuaderno metálico sin hojas que más parece una ventana?

**An.** Aunque, en 1949, Jorge Luis Borges -o Borgues, como se le conoce en raro dialecto de nuestra lengua, el ya en desuso *foxquezádico*- ya había anunciado un objeto relativamente cercano, pero con forma esférica y no pergeñado en metal, en *El Aleph*.

**Al.** Sí, gracias. En serio. Gracias. ¿Puedo seguir? Este pormenor enormemente significativo pasa a segundo plano porque lo visto a través de la “ventana mágica”, del “libro ventana”, del esbozo poético de *Internet*, es lo verdaderamente inquietante.

**D.** “Groenlandia, una llanura verde y cálida cuando el océano quintuplicó su volumen sobre la tierra; Portugal, una balsa de piedra que, sobre las tempestuosas ondas del deshielo, irrumpe en el archipiélago Nipón como un tsunami tectónico de grandes lajas y peñascos; la Germania, antes fortín de la raza pura y baldón de Oriente, hoy ruina y miseria, despojo, del Imperio Otomán; Albión, triste colonia abisinia; el desastre energético devolvió el tiempo al tiempo, todas las pantallas fueron ciegas; la electricidad, olvido; el regreso del fuego, la rueda y la sexualidad reproductiva; el hombre no pudo escapar y hubo de hablar con el hombre; un siglo sin música, sin pictórica y sin poesía, un siglo en el que el arte es apenas la vida que se repone; otro orden, otra disposición, nuevos monstruos al acecho y otro hombre en camino”.

**R.** Una transformación global. Martirio Lampeduza no señala como origen o causa una maldición o venganza ultraterrena. No atribuye la catástrofe al castigo deífico, o a la acción perjudicial de numen o demonio.

**Al.** Lampeduza se limita a señalar las transformaciones que ve. Declara verlas, pero no anuncia que han de cumplirse. No al momento de consignar esta, al menos.

**D.** Lo que podemos interpretar como un gesto de modestia y desconcierto.

**R.** O como un desplante desencantado, como un tránsito del pensamiento mágico hacia un desabrido rigorismo cientificista del que habría de arrepentirse.

**An.** La primera vez que sucede, Lampeduza supone que la ingesta de sustancias le conecta con infiernos y paraísos artificiales.

- Al.** Que con ellas abre las puertas de la percepción y se desboca en la textura profunda de lo real.
- An.** Viaja muchísimo en el sentido más ramplón. Aunque es verdad que su contacto e inmersión en las sustancias prohibidas está registrada y al parecer fue descrita con un agudo sistema de auto observación.
- D.** En este terreno, Lampeduza es una mente pionera.
- R.** Cuenta en sus notas, como una anécdota sin importancia, apenas porque el personaje le pareció curioso, que en el 47, viajó junto con Antonin Artaud –poeta, dramaturgo, ensayista y actor francés- hacia las áridas tierras del norte en busca del peyote tarahumara.
- D.** Pero en sus notas, Artaud, menciona también como una anécdota curiosa, el mismo viaje del 47. “El pensamiento profundo de los hombre y mujeres de esta tierra, la anciana filosofía, la quintaescencia poética es reflejo y acción en Martirio Lampeduza, singular personaje, expresivo y malhablado, con quien mastiqué la ‘carne de dios’ en tierra sagrada. El primero encuentro fue el único, sin embargo, profundo y definitivo. Martirio Lampeduza –quien me acompaña en este dibujo que celebró para nosotros María Izquierdo-, es la expresión activa de la crueldad, de *mi* crueldad jamás soñada para el teatro. Es la conducta extranjera, la descolocación absoluta de los referentes, es la desconfianza viva hacia Occidente”.
- Al.** Lampeduza transitó de los opiáceos a la cannabis, de los alcaloides de coca a la psilocibina y se detiene inmoderadamente en los fermentados de agave cuando la fortuna paterna adelgaza.
- R.** La actividad productiva de la familia de Martirio Lampeduza se desconoce totalmente.
- D.** Ni siquiera es posible rastrear el origen y cuantía de la fortuna de la familia Lampeduza porque al parecer, Martirio Lampeduza es el resultado de un nuevo bautismo del que se ignoran motivos y alcances.
- R.** Pero decíamos que Lampeduza pensó que las sustancias desajustaban no solo su capacidad para disfrutarlas sino su percepción.
- D.** Supuso, al principio que distorsionaban sus procesos mentales.



**Al.** Cuenta que una vez, en plena cátedra de don Ramón Xirau, hacia 1956, cuando el filósofo y poeta ya gozaba de nacionalidad mexicana, Lampeduza, que estaba sentado(a) al fondo del aula, se pudo de pie. Sacó de una holgada maleta un lustroso bate de madera que blandía sonoramente, golpeteándose con el tolete la palma de su mano derecha.

**An.** Por lo que inferimos su condición de zurdo.

**Al.** Sus colegas y el mismo Xirau, entre admirados y temerosos, no supieron qué hacer, por lo que malamente decidieron, cada uno y en conjunto, hacer como si nada estuviera pasando. Lampeduza, entonces, avanzó lento(a) y amenazante hacia Xirau ante el terror creciente del alumnado. Bastaron unos pocos segundos, elongados por la incertidumbre y la angustia, para que los dos pensadores estuvieran de frente. El temor, dignificado por la arrogante inteligencia del catalán, fue evidente apenas por una gorda y fría gota de sudor que resbaló por su sien. Lampeduza mostró entonces una oblicua y equívoca sonrisa, sosteniendo en sus ojos los ojos y la mirada de Xirau, para desaparecer en silencio y no volver jamás a la cátedra.

**R.** “No puedo explicar por qué. Sé que lo hice. No pe arrepiento, la experiencia fue deliciosamente impúdica. No fue correcto, pero sí muy teatral”.

**D.** “Lo que en verdad quería, lo que quise hacer mientras avanzaba y constataba el poder del espectáculo, porque no dañaría a Don Ramón ni en mis más desbocados e infernales pesadillas, es claro que se trató de una gozosa simulación de la fuerza, lo que quería, digo, era plantearle mi hipótesis del Pensamiento Iluminado y hacerle leer alguno de mis registros oníricos”.

**R.** “Esa mañana bebí un te de cannabis. Mastiqué un gajo de *Lophophora lutea*/

**Al.** Nombre científico del peyote.

**R.** “Y disipé el resabio con un bacanora doble. Pienso que me excedí”.

## 6

**Al.** ¿Pero quién es Martirio Lampeduza?

**An.** ¿Cómo?

**Al.** Digo, realmente. ¿Quién es? Nadie conoce a Martirio.

**An.** Bueno. Ninguna de las fotos parece ser la correcta.

**D.** Y no.

**Al.** ¿Cómo saber que existió?

**R.** Están sus escritos.

**Al.** Eso no basta. No es una evidencia confiable. Abundan los malos autores que se inventan un crítico o una segunda, incluso tercera personalidad, para darse bola, para espesar el caldo a falta de albóndigas.

**An.** Eso es verdad.

**Al.** Y peor. Los hay que hablaron de libros que no existen. De personas que no existen. De países que no existen. De mundos enteros, que jamás existirán.

**D.** Bueno, estas dos fotos sí se parecen. Podrían ser una pista.

**R.** ¿En qué se parecen?

**D.** Bueno, fíjense en la nariz. No es ni recta ni aguileña.

**Al.** De bola.

**An.** Y en los ojos, el mismo reflejo triste.

**Al.** Pero no es posible. Esta es la foto de un hombre y esta otra es de una mujer. Por lo menos hay veinte años de diferencia entre ellos y no sé cuántos entre la técnica de captura. Esta es blanco y negro de rebelado en laboratorio y esta otra es una Polaroid primigenia.

**D.** ¿Para qué nos tomamos tantas molestias? Es un invento. No es relevante. Encontramos la fuente, una fuente que perfectamente puede ser hechiza. ¿Por qué no, un editor bromista compiló una serie de datos aparentemente eruditos, los salpica de chistes y se mofa de sus jefes o de un autor al que despreció y que consiguió relumbro después?

**R.** ¿Es enserio?

**D.** En serio.

**Al.** Pues ya hemos avanzado, no vamos a hacer berrinches ahora,

**An.** No es que sean berrinches pero qué hueva desentramar los falsos misterios de un fantasma.

**Al.** ¿Por qué fantasma? Podría estar con vida.

**D.** ¿Y qué nos importa? ¿Si es jorobado o una monja portuguesa? ¿Qué?

**An.** Yo pienso que más bien es un enano, hijo de gente famosa. Es una intuición. La deformidad a veces es extensiva a las conductas mentales, ahí está Ricardo III.

**Al.** Qué imbecilidad estás diciendo.

**An.** ¿Imbecilidad?

**D.** Calma.

**An.** Cálmalo. ¿Imbecilidad?

**Al.** Mírate.

**D.** Tranquilos.

**An.** ¿Qué? ¿Qué me miro?

**Al.** Mírate.

**An.** ¿Qué me miro, wei? ¿Qué me miro?

**D.** CALMA.

**R.** La conoció mi abuela.

**D.** ¿Cómo dices?

**An.** Animal.

**Al.** Ña. Tú lo serás.

**R.** Lo conoció mi abuela.

**D.** ¿La o lo conoció?

**Al.** Animal.

**D.** Sh. Ya.

**R.** Es lo que no sé. No lo sé. Pero sí conoció a mi abuela.

**D.** ¿Y cómo lo sabes? Escuchen. ¿Cómo lo sabes?

**Al.** Escuchen. Escuchen.

**R.** Ella me lo dijo.

**D.** A ver ya, su abuela y Lampeduza se vieron.

**R.** Se veían. Fue un gran problema, una vergüenza familiar, por eso no estoy enterado. Nunca lo cuentan. Una vez, una navidad, yo estaba muy chico, mi tío Guillermo, al que apodaban Maestro Diablo/

**Al.** Maestro Diablo, que buen punto.

**R.** Mi tío Guillermo, que es un histrión, mientras intentaba zarandearse al ritmo de una danza balinesa.

**An.** Bah, patrañas, ¿eso qué tiene que ver?

**D.** No entiendo.

**R.** Pues así fue.

**D.** Si es cierto, ¿eso que tiene que ver?

**R.** Bueno, ¿quieren escucharlo o no?

**Al.** ¿Vale la pena?

**R.** No sé.

**An.** Entonces no.

**D.** Cállate. A ver, suelta.

**R.** No quiere.

**D.** Oh, carajo. Déjenlo que hable.

**An.** A ver, ándale.

**Al.** Suelta.

**D.** Vas.

**R.** Guillermo está loco. Siempre bebe. No puede decirse que de más, porque siempre bebe, mucho, y llega a un estado en el que se estaciona. No cae, nunca cae, es incansable el cabrón. Parece entero, pero se nota que está afectado. Bueno, siempre está afectado, siempre es amanerado, siempre es “elocuente” e ingenioso. Es el alma de la fiesta. O canta o baila o recita algo. Si hay un ambiente pesado o no quieres decir una palabra, lo invitas, él se encarga del *show*. Siempre manotea, siempre discute, acapara la atención. Cuando parece que las cosas no pueden ir nunca a más, llegan a más. Él lo consigue.

**Al.** Ajá.

**D.** ¿Y eso que/

**R.** Ah, allá voy, carajo. Pues una vez, estábamos en la casa de unos amigos suyos. Siempre tiene un plan invasivo, siempre puede llegar a la casa de alguien a quemarle las alfombras o a desangrarle la cava. Esa vez fuimos, yo no sé por qué –ni cómo me escapé de mi casa en navidad- a la casa de un amigo suyo que es ingeniero bioquímico.

**Al.** ¿Va para largo?

**An.** Voy por un refresco, ¿quieren?

**R.** Bien frío. Pues bueno. Esa vez comimos mucho, mi tío se ligó –en la cara de su novia- a una piernuda que dijo ser bailarina de polka. Y salimos los cuatro a la madrugada. Hacía mucho frío. Mi tía –una güereja muy linda que le toleraba todo a mi tío- esa vez explotó.

**Al.** Había una bomba.

**R.** No puede ser.

**D.** Déjalo continuar.

**Al.** ¿Cómo explotó? ¿Englobecía? ¿Tú tía englobecía?

**R.** Reventó, no pudo más, porque mi tío, además de arriar con la piernona todavía quiso levantar a un borracho, uno más borracho que él, que regurgitaba en el arroyo de una avenida transitada a las 6 y media de la mañana. Mi tía se fue, pero antes de irse algo le reclamó a mi tío. Algo que lo dejó helado, algo que le apagó la eterna sonrisa desarreglada con la que se mofaba de todo. Le dijo, “eres igual que la novio de tu abuela”.

**D.** ¿“La novio de tu abuela”?

**R.** Eso le dijo. Mi tío la abofeteó, varias veces. La piernuda nos e iba nada más por la risa que le dábamos. Yo sobre todo, que tiritaba y hasta ronqué porque me dormí parado recargado en un zaguán.

**Al.** Si te dormiste, ¿cómo te enteraste del chisme?

**R.** Bueno, me dormí antes de que mi tía se enfadara. Desperté cuando se gritonearon. Escuché. Mi tía, la piernuda y el tirado aquel se largaron, pero mi tío no se movió. Yo no supe qué hacer, me quedé ahí. Pasaron dos horas. Luego le pregunté, cuando abrieron un café y pudimos meternos para calentarnos la tripa con un expreso, “¿De quién hablaba mi tía?” “No me molestes”. “¿De quién hablaba?” “Mira, chamaco, escucha esto y te callas. No se vuelve a hablar del asunto. Tu tía hablaba de alguien, un alguien muy extraño. Se llama Martirio, Martirio Lampedusa y si me quieres y estimas tu bien, lo vas a olvidar todo a la voz de ya. Ya”. Y se calló. Él se calló.

**D.** ¿Y qué pasó luego?

**R.** Nada. Seguimos despiertos hasta que anocheció, haciendo llamadas, buscando otra fiesta para él.

**D.** Pero con Martirio.

**R.** Pues nada, no sé. No escuché mucho más. Cuando le pregunté a mi abuela quién era Martirio Lampeduza me miró de una forma que no voy a olvidar jamás. Sentí miedo. Pero luego se rió, mucho. Mi abuelo se encabronó. Salió por cigarros y lo atropellaron. Mi abuela, entonces rió mucho más, hasta que se provocó una embolia.

**Al.** Carajo.

**R.** Está bien.

**D.** Seguimos en las mismas.

**R.** Claro que no. Claro que no. Por lo menos sabemos que existe.

**An.** A mí me sigue sonando a Fantomas.

## 7

**D.** El sueño/

**R.** O la visión/

**D.** El sueño, o visión, la imagen recurrente de Martirio Lampeduza es el siguiente.

**An.** Aparece como uno de los momentos inaugurales del Pensamiento Iluminado de Lampeduza, y luego como una constante, como un corpus de significado que se robustecía y complejizaba con los años.

**Al.** “Pongo los pies sobre el piso. O eso me propongo, ponerlos sobre el piso, pero se hunden tibiamente unos centímetros. Antes fantaseaba que en las baldosas de mi habitación. Llegué a fantasear que mi cuerpo inmaterial sería capaz de transitar la apretada densidad de la materia. Me vi, en un parpadeo -¿vigilia o sueño?-, atravesando paredes, incluso cuerpos en la calle y atisbando en su interior. Deseaba la omnipresencia, poder estar en todo, en todas partes, siempre. Pero mi condición era menos extraordinaria. No es que me hundiera en el piso. Eso no pasaba, no tenía yo tanta suerte. Al caminar chapoteaba. Una gruesa película, regular y constante, progresiva, de muchos y de cada

vez más centímetros, avanzaba sobre la planta del pie, el talón, codiciando las rodillas y muslos. Fue cuestión de días. Los milímetros de aire perdidos y el imparable avance del agua que parecía no brotar de ninguna parte, simplemente advenía, de pronto y por nada estaba ahí, integrándose a nuestras costumbres, alterándolo todo, aparentemente”.

- An.** “Digo aparentemente porque solo parecía notarlo yo. Los otros, todos los demás, inconscientes o acostumbrados, se dejaban ir con normalidad. El hundimiento general era real, pero nunca sospeché que de esta manera. No era un fenómeno que se confinara al nivel de la calle o al pavimento. Incluso en los niveles superiores de los edificios más altos a los que tuve acceso, se presentaba el hundimiento. Dentro de los elevadores, en los autos y en el transporte público, en el metro –tanto el subterráneo como el aéreo- el agua se incorporó a las actividades de todos nosotros. Los parques no presentaban respuestas secantes o absorbentes, incluso el humus y las superficies porosas desarrollaron una impermeable resistencia, una complicidad desconcertante y siniestra”.
- D.** “Era gracioso ver como incluso dentro de los aviones, en los hangares, dentro de los barcos – de comercio, transporte y de pasajeros- el pequeño gran charco se empecinaba en aparecer, regulado y discreto, como una segunda sombra inadvertida, desplegándose ante los ojos de todos, a plena luz del día, evidente e invisible”.
- R.** “En la televisión, lo mismo en los noticieros que en las lacrimosas telenovelas, el charco aprisionaba el tobillo de cada uno, de todos los actores, los políticos, los hombres de fe y los que solo hacen iglesia. Todos, formaban parte del mismo y silencioso desastre general”.
- Al.** “Me resultó curioso que los niños no lo notaran y que no transformara sustancialmente la respuesta lúdica de la generación del charco. Solo los gatos parecían mostrar reacción, sea por su atávica aversión al líquido o por su capacidad para reparar en lo extraordinario. Pero no únicamente los gatos, ahora recuerdo. Las hormigas desarrollaron la habilidad de caminar sobre el agua y los gusanos terminaron por reptar

verticalmente, sobre los muros. Y las plantas evolucionaron generando sistemas de aislamiento y resistencia para no podrirse en vida”.

**An.** “Todo en el orden de lo natural se adaptaba a la nueva condición de hundimiento. Todo, menos nosotros. Sin embargo, lo acepté, como se acepta la singular crudeza de un invierno. Pero momentáneamente. Me resultó escandalosa la indiferencia nacional ante el desastre. Lánguido, minimalista, casi curioso desastre, pero desastre al fin. La gente que volvía del extranjero no reparaba en la gravedad del asunto. Incluso parecían no notar la diferente condición, como si el hundimiento fuera el del mundo, como si la simpática tragedia fuera un acontecimiento universal y no sucediera única y exclusivamente en territorio nacional. Pude notar que en las embajadas de otros países, el fenómeno, por alguna razón que escapaba a mi comprensión –limitada, lo acepto- no sucedía. Pero hubo repercusiones. Una oleada de resbalones y descalabros que se rumoreó entre telegramas y telefonazos precedió la paulatina evacuación del personal diplomático, tachando el incidente de ‘una muy bien urdida estrategia terrorista de criadas’. No repararon en que las superficies marmóreas o alfombradas de sus recintos humedecían por el fluido tránsito de nacionales que pasaban constantemente de un estado a otro”.

**D.** “Lo verdaderamente irritante, para mí, al menos, fue pasearme por la playa sintiendo la arena en las plantas de los pies, pero el gran charco adormecido meciéndose suavemente sobre los empeines”.

**R.** “También las olas, las estúpidas olas del mar, resignadas e indiferentes, cargaban sobre sus espaldas, incluso al reventarse la cara, en espumosa erosión, contra los riscos, su inalterable y proporcional película de charco. No pude más. Grité a los vientos, a las bobas gaviotas que tenían también en sus rugosas patas el rastro de haber pisado esta tierra. Y solo conseguí volcar sobre mí las miradas de reprobación de los paseantes. Incluso los extranjeros parecían no notar el degradante proceso de inmersión. ¿Sería posible que lo notase solo yo?”



## 8

- Al.** La frecuencia con que Martirio Lampeduza padeció las visiones, en el sueño y en la vigilia, aumentó al punto de la locura.
- An.** Ya no le parecía gracioso contarlas en las francachelas. Tampoco hubo más francachelas.
- Al.** Para finales del 56, Martirio Lampeduza había renunciado definitivamente a las drogas. Pero aun antes de ellas, las visiones ya habían ocupado el centro de su existencia.
- An.** El angustioso tránsito por las sustancias no fue sino un intento por sofocar la lucidez, para ahogar con ella la multiplicidad inexplicable de ensueños e imágenes, para contener la compulsión con la que llegó a escribir.
- An.** –Se sabe que el sobreviviente no es el único registro, sí en cambio, es un compendio de sus primeros manuscritos perdidos, y un proyecto de sistema para memorar lo acumulado por los años-.
- Al.** Para contener su compulsión de escriba y su compulsión de improvisado orador de callejuelas. Porque arengaba, encendido de inspiración, arengaba gatos, vagabundos y ancianos en las callejuelas del centro.
- An.** Parece que ese fue un gesto recurrente durante toda su vida, la arenga encendida, la verbosa propalación de su pensamiento. “Luz es la razón. Luz de luces, La Razón Iluminada. La luz que no busca ser luz fuera de sí, que no se enfrenta a la tiniebla, no es luz, no es pensamiento, es nada”, afirmó.
- D.** Arengó en la vía pública, al civil, al monumento, a las hipertrofiadas arterias de asfalto, a la indiferencia nacional arengaba, inútilmente.
- Al.** Pero desdeñó siempre las monedas que los piadosos o despistados le ofrecían cada tanto.
- R.** En los años de madurez, pues calculamos que a estas alturas, en la segunda mitad de los sesenta, Martirio Lampeduza avanzaba hacia la cuarta década de vida.
- D.** Su talante dejó de ser festivo.
- R.** La resignación avanzó en la configuración de su espíritu, y el rencor hacia los intelectuales matizó el resto de su producción.

- Al.** “Porque los intelectuales, impotentes zánganos narcisistas, solo quieren ver su imagen acrecentada por la volátil fama y tienden a la lapidación de lo extraño, de lo desafiante, de lo que relativiza su entronizado saber de morondanga”.
- D.** Después del desencuentro con Xirau, del mítico desaire de la Zambrano, de su solitaria y desafortunada militancia estridentista tardía –emprendida diez años después de la última actividad pública del grupo (1936)-, las opciones de Lampeduza para socializar su pensamiento, para que pudiera tomarse en serio lo que para él mismo/
- R.** Para ella misma. Probemos ahora con ella.
- D.** Para que pudiera tomarse en serio lo que ella misma no sabía cómo tomar, buscó publicar sus escritos.
- Al.** Primero, en el radio. Intentó transmitir en la XEQ.
- An.** Pero siempre que llamó o asistía personalmente para explicar su intención, era invitada a participar en alguna suerte de ridículo concurso o mejorar el servicio de la radiodifusora, respondiendo un fútil cuestionario.
- D.** La frustración y el resentimiento, porque ninguna de sus propuestas fue tomada en serio por nadie.
- R.** Incluyendo editores, voceadores, locutores, profesores de primaria y secundaria, sacerdotes, merolicos o lectores del Tarot.
- D.** La llevaron a un amargo periodo de rompimiento con el mundo.
- R.** A la cruda y humillante realidad de la indigencia.
- D.** Fue una década entera de padecimiento, entre 1959 y 1969.
- R.** Sus incursiones psicodélicas fueron prematuras y estaban ligeramente enfocadas hacia otra cosa. No hacia la liberación del cuerpo y de la mente del individuo, sino hacia la configuración de un aviso, de un mensaje trascendente sobre la ruina inminente que habría de cernerse, en un futuro no lejano, sobre las cabezas de sus connacionales.
- D.** Quedó al margen de la revolución del encuere y el destrampe de la década sesentera.
- R.** Sintió un desprecio feroz por la literatura de La Onda, le parecía que la perspectiva de los autores era frívola, que el compromiso con el conocimiento del mundo se encontraba

aplazado y distorsionado, perdido incluso, en las soporíferas alucinaciones inducidas por la aparición del video.

**D.** La televisión nunca apareció como una opción viable.

**R.** Sabemos que Martirio Lampeduza siempre tuvo la impresión de que su mala pinta, es decir, su aspecto desaliñado, la nula belleza de sus facciones y complexión, fueron siempre una dificultad a vencer en el plano material del mundo.

**D.** Se describe a sí misma como una silueta sin gracia, con una expresión equívoca y poco proclive a la memoria.

**R.** La suma de sus conductas y aspecto, aunque con cierto aire de elegancia forastera, era, a su juicio, totalmente desagradable.

**D.** Llegó a decir, incluso, que intragable, molestadora, exasperante y no pocas veces aterradora.

**Al.** Fue en medio de una arenga improvisada, a la mitad de la noche y de la plaza mayor, que a Martirio Lampeduza se le presentó una gran oportunidad hacia 1967.

**An.** Recibió de un desconocido una tarjeta. Un desconocido que deambulaba, siniestro, mirando las improbables estrellas en la opacidad del cielo defeño, lanzando señales al infinito con una lámpara sorda de gran potencia.

**Al.** Recibió la tarjeta del desconocido sin detener su retahíla de frases admonitorias. Misma que tomó sin reparar en la importancia del caso, y continuó con su arenga que versaba sobre la incapacidad para responder, por la falta de confianza en la comunidad y la poca organización, a una posible invasión de seres extraños.

**An.** Lampeduza englobaba en la frase “seres extraños” lo mismo a esquimales que a nativos de Timbuctou. Pero imaginaba seres terrenos, reales, potencialmente enemigos, como cualquier delincuente.

**Al.** Sin embargo, fue esa frase la que le valió el contacto con el redactor en jefe de la Revista DUDA, que pronto habría de aparecer en el mercado bajo el sello editorial Posada.

**D.** Lampeduza se presentó, tres semanas después del encuentro, con un legajo de textos, ilusionada y dispuesta a participar en un proyecto literario de envergadura.

**R.** Mucho le entusiasmó que se tratara de una revista científica en la que se esperaba, según le iba diciendo el mequetrefe en cuestión, la participación de algunos premios Nobel y de

connotados doctores y pos doctores del Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional.

**Al.** “Este es un proyecto chingón, oiga. Uno muy bueno, oiga. Nos va a ir muy bien. Vamos a hacer historia, oiga. ¿Fuma?”

**An.** “Fumé”.

**Al.** “Fume, pues”.

**An.** “No, gracias”.

**Al.** “A ver si nos entendemos, guapura, a ver si nos entendemos. Para trabajar conmigo, tiene que tirarse al mar con una piedra al cuello si eso es lo que yo le pido. Si yo me tiro, se tira usted conmigo, oiga, ¿me va entendiendo? Si yo fumo, fuma, si yo escupo, escupe y de ahí pal real, ¿me entiende, oiga? Yo necesito cómplices, gente arriesgada, con tanates, convencida de que el mundo entero, óigalo bien, oiga, el mundo entero se va a acabar. Se está acabando, oiga. Y no se me ría, la contaminación nos está matando a todos, oiga. Le hablo”.

**An.** Era de no creerse, “Lo oigo, señor”.

**Al.** “Mendizábal, Guillermo Mendizábal, a la orden”.

**An.** “Don Mendizábal”.

**Al.** “Vamos a tener a Rius también y se va a poner muy bien. Es un momentazo bárbaro. Arriba nos van a dar carta blanca y espacio para decirlo todo, ¿me entiende, oiga? Todo”.

**An.** “¿Todo, señor, es decir, Don Mendizábal? ¿Todo en verdad?”

**Al.** “Todito, óigame. Toditito”.

**R.** Indescriptible fue la emoción que Martirio Lampeduza experimento ante la posibilidad que tenía delante. Poder decirlo todo, por fin, abierta y declaradamente todo, con el respaldo de una editorial naciente con estilo y pujanza.

**An.** “¿Cómo dijo?”

**Al.** “Un tiraje bestial, eso dije, oiga, un tiraje a lo bestia, gigante, descomunal. 30 mil ejemplares, ¿a qué le suena, óigame, a qué dice que le suena la cosa?”

**An.** A la gloria.

**D.** Pero pronto hubo de venir el desengaño.

**R.** Martirio Lampeduza maldijo el momento en que aquella noche nefasta fue a toparse con don Guillermo Mendizábal.

**Al.** “Déjeme sus cuadernos, oiga, yo les echo un ojo y le digo qué de ahí le agarramos, no piense mal, que conste, le estoy hablando de las historias”.

**An.** “No son historias, señor”.

**Al.** “Todavía no me entiende, oiga. Si yo le digo que historias, son historias. Si me parecen recetas de cocina o papel para envoltura, son papel para envoltura, óigame. Póngame atención, oiga”.

**An.** “Entendido, señor”.

**Al.** “Mire, le agarramos estas, historias, que conste, pero me va despachando siete, rigurosamente siete de los temas de esta lista, oiga. Siete, no me pregunte por qué, pero siete, es parte de la mística de trabajo. Cada uno de los siete hace siete, óigame. Y me los despacha volando porque queremos salir en dos meses con el diseño de los primeros 10 números de la revista, oiga, porque se va a vender como pan caliente, óigame, como pan caliente”.

**D.** Primero la risa, luego el desconcierto.

**R.** Y es que no podía creerlo.

**D.** Era imposible.

**Al.** “Ninguna, broma, óigame, esto va en serio, usted deje de jugar y concéntrese, ¿lo toma o no lo toma? ¿Lo va a tomar? Tiene talento, óigame, ¿por qué cree que la invitamos?”

**D.** “En Guatemala los fantasmas están vivos”, “¿Existen las hierbas mágicas del amor?”, “¿Qué son, en realidad, las hadas?”, “Individuo quemado por un OVNI”, “El rey Salomón estuvo en (un) Palenque” y “Las visiones de Ezequiel, ¿narración bíblica de una visita extraterrestre?”

**R.** Tales eran los temas a indagar, a resolver, a mostrar y a socializar a través de la lustrosa y mítica revista DUDA (Lo Increíble es la Verdad).

**An.** “¿Pero de dónde saco yo material para esto?”

**Al.** No me venga a mí, por favor, no me venga a mí con esas, Martirio, por favor, óigame. ¿Es o no usted un profesional, oiga? ¿Es o no es?”

**An.** Pues sí.

**Al.** “Entonces resuélvame, libéreme de problemas, oiga, no me los acumule, pórtese seriamente o la corro, porque la corro, ¿eh? De veras que la corro, óigame”.

**D.** Colaboró, con vergüenza, con material que alcanzó para los primeros 784 números de la revista.

**R.** No dejó registro de cuáles fueron los artículos que desarrolló.

**D.** Hasta que sobrevino la ruptura.

**R.** Porque de la revista sobrevivió, no mal, es cierto, durante un buen tiempo, pero el llamado definitivo hubo de recibirlo en el 68.

**D.** Cuando consultaba una fuente en la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria.

**R.** El día mismo, 18 de septiembre, de la ocupación militar.

**D.** Cuenta Lampedusa que resistió oculta, y con éxito, en el mismo baño en el que una mujer, posteriormente célebre en el ambiente universitario de la década de los 80 por su conducta estrambótica, de nombre Alcira, y que ambas, en silencio, sobrellevaron los embates de la brutalidad miliciana y la demencia. Aunque Lampedusa declara haber realizado, como un acto simbólico de protesta invisible, como un temerario *performance*, una oposición al régimen durante una semana más, agazapada en el mismo retrete que abrazó Alcira, bebiendo agua directamente de la tubería y alimentándose de papel higiénico, recitando poemas propios que pergeñaba en el momento, hasta que el sindicato de trabajadores de limpia la desalojó vergonzosamente.

**R.** El hecho, evidentemente el de Alcira, fue bellamente versionado tiempo después en la fabulosa novela *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

**D.** Y una vez más, Lampedusa, Martirio Lampedusa hubo de vérselas con el olvido que, insistente e impío, la persiguió hasta el final.

## 9

**An.** No se trata de un pesimismo sistémico lo que subyace en la obra de Martirio Lampedusa.

- Al.** Los relatos de sueños, los apuntes sueltos, la triste sonrisa ante la impotente razón, poco capaz de nombrar y de transformar la realidad, son pormenores curiosos, rasgos estilísticos, paisaje y adjetivo en el pensamiento futurizante de Lampeduza.
- An.** Porque atisbó, recabando datos duros hacia lo que suponemos el final de sus días, los indicios de la inminente desaparición de este grupo cultural que somos.
- D.** Ese es el sentido de toda la disertación, su espíritu neo evolucionista.
- R.** Compartir los datos y contrastarlos con los hechos.
- Al.** En principio, la desventura estética de la –así la llamó- *Generación Botero*.
- R.** Se refiere así a una camada de varios millones de habitantes, no porque la figura promedio de un sujeto promedio sea un comentario crítico y mordaz, acaso sutil, sobre el desarrollo del mundo.
- D.** Se refiere a nosotros como la *Generación Botero* por la desproporción volumétrica *inducida* que nos configura.
- An.** Para Lampeduza, la ingesta inmoderada de harinas en la dieta del ciudadano común no es parte de una conjura internacional contra los restos aztecas de una civilización que peligrosamente podría levantar cabeza a principios de este milenio, no.
- Al.** La aparición del rasgo distintivo de la *Generación Botero* es, para Lampeduza, un principio auto regulador de la especie.
- R.** Como el cáncer, como la ola viral de nuestra era, o como las guerras/
- An.** Ay, las guerras.
- R.** Lampeduza interpreta la híper distorsión de la figura como una pulsión irrefrenable, contenida en el fenotipo nacional, destinada a erradicar al mayor número posible de individuos.
- Al.** A la hipertrofia muscular de los integrantes de la *Generación Botero* se añaden, aguda depresión; desconfianza en el futuro; apatía política; poca o nula actividad sexual; introspección mórbida; atrofas en la conducta lógico-cognitiva; tendencia al pensamiento mágico; abulia; ira y negación rotunda a la socialización sin ingesta de estimulantes, así como rechazo a la conformación de actividades grupales o colectivas.

Amé, claro, de los infalibles cuadros diabéticos, hipertensivos y de alto gasto cardiovascular.

**D.** “Una regulación de la especie, que si fuera un fenómeno aislado, no debería importarnos”, sostiene Lapeduza.

**R.** Para Martirio, la conformación progresiva de la *Generación Botero* es la expresión renegada de la especie contra sí misma.

**Al.** “La distorsión física y mental de generaciones enteras tendría que ser considerada un imperdonable crimen de lesa humanidad, pues hay un abierto refuerzo mediático a ‘tradiciones’ aberrantes, a insensatos hábitos alimenticios y a conductas pasivas inaceptables que han minado y continúan destruyendo la posibilidad de la belleza y la salud en el país”.

**D.** Lapeduza intentó demandar a la industria del alimento chatarra, a la Secretaría de Salud y a la Secretaría de Educación Pública.

**An.** Incluso valoraba la posibilidad de demandar a la nación misma, pero desistió porque le planteaba un problema lógico insoluble: no podía acusar a la nación de ser verdugo de la nación. Y como le sucedía con frecuencia, la tomarían por demente y la dejarían hablar hasta el cansancio.

**R.** Pero no era este el único síntoma de *La destrucción geneto-cósmica de esta raza jodida*. Tristemente, a sus ojos, había muchos más.

**D.** Y de toda índole, no solo reflejados en conductas auto destructivas.

**Al.** Por ejemplo, la nula capacidad para registrar y aceptar lo real en el mundo.

**R.** A lo que llamó *Síndrome de Quijote*.

**An.** Es decir, los individuos prefieren las versiones construidas –generalmente equívocas- que la experiencia directa con la realidad en el presente.

**D.** Ver el fútbol antes que jugarlo; consumir pornografía antes que ejercer libremente la sexualidad.

**R.** El gesto le pareció gravemente peligroso, llevado a indecibles extremos, cuando constató la violenta negación de los hechos que los políticos enfatizaban en sus discursos públicos.



**Al.** “Esto no es una guerra, es un pleito de cantina. Nadie está matando mujeres, se mueren solas. La economía no se estanca, crece aceleradamente. Todo el mundo tiene derecho a decir lo que quiera, nomás que no se atreven. Sí se puede vivir con el salario mínimo, llegar a ser dueño y costear una universidad extranjera para 3 o 4 hijos, aquí tenemos las cifras. Etc.”

**An.** A Martirio Lampeduza no le parecía inocente la forma verbal en que formulamos la acción de los sujetos sobre las cosas.

**R.** “Se cayó el florero. Se rompió solo. Y lo peor de todo es que los pedazos no se levantan solos, caray”.

**D.** “Se vende; Se compra; Se visten (y desvisten) niños; Se arregla de todo; etc.”

**Al.** Siempre negó el animismo chocarrero que sostenían locuaces autores capaces de afirmar que los calcetines perdidos en el fondo de las lavadoras, merced a un mecanismo poco claro, se transformaban en medrosos ganchos vacíos en la mitad de los closets.

**An.** Para Lampeduza, hay una actitud perversa e irresponsable en la configuración del yo actuante y de la persona.

**R.** “Las cosas no se afectan solas, el sujeto produce interacción sobre ellas, las conduce y las manipula. En casi todas las lenguas el sujeto aparece explícito en cada acción llevada a cabo. En otras, con tendencia al escapismo que señalamos, bien que implícito, el sujeto aparece. Pero que en el buen ejercicio del idioma mexicano el sujeto sea una presencia ausente, una entidad evasiva que lucha ferozmente por desaparecer, es una señal más que sumo a lo que llamo *La destrucción geneto-cósmica de esta raza jodida*. Es una forma de negar, de repudiar la existencia. No hacer, no estar, no ser. Una conducta filosófica disolvente y aterradora”.

**D.** Y en desaparecer se obstina, insiste Lampeduza, interpretando un número alarmante de signos inequívocos de *La destrucción geneto-cósmica de esta raza jodida*.

**Al.** A saber.

**An.** Las masivas migraciones.

**Al.** Las guerras intestinas, como otra de las pulsiones del fenotipo nacional, para la erradicación sistémica de los individuos.

**An.** La proclividad al peligro, las pependencias.

**Al.** La violación del relato lógico, no para producir tejido poético, sino para producir erráticas y falaces estructuras mentales.

**An.** La actitud transa y gandaya, legitimadora del timo y el despojo como evidencia de la extendida infancia mental del individuo.

**Al.** El desafío explícito y la transgresión de los sistemas de orden que norman el convivio de la comunidad.

**An.** La indiferencia programática, la insensibilidad creciente.

**Al.** La falta de agallas.

**An.** La renuncia a enfrentar los problemas.

**Al.** Las reacciones retardadas.

**An.** El doble discurso.

**Al.** La doble moral.

**An.** Las tendencias al plagio –en todos los sentidos-.

**Al.** Y a la organización criminal.

**An.** La fuerte tendencia a la ejecución de acciones violentas de todo tipo.

**D.** Y demás etcéteras, le arrancaron cerradas y deslumbrantes páginas de martirio Lampeduza.

**R.** Martirio Lampeduza, testigo primordial y obligado del inevitable desastre.

## **10**

**Al.** Presumiblemente, el Departamento de Investigaciones Estéticas de la Universidad tiene en su poder el compendio de Lampeduza.

**D.** Aparentemente le fue arrebatado a su anónimo descubridor, cuando este viajaba en bicicleta, con el documento, por los carriles centrales de Paseo de la Reforma. Actualmente se desconoce nombre y paradero del sujeto.

**R.** Pero se sabe que publicó fragmentos sueltos en un blog, de donde los científicos universitarios tuvieron noticia del documento.

**An.** Uno de los estudiosos involucrado en la certificación del contenido filtró a la prensa nacional datos que, inexplicablemente, no han sido expuestos a la luz pública.

- D.** E inexplicablemente, también se encuentra en calidad de desaparecido.
- R.** El Instituto niega rotundamente la existencia de archivo o folio con los temas sugeridos o atribuido a un autor semejante.
- Al.** No hay más registro de la existencia del texto y de su autor, que esta versión facsimilar en la que se cuenta todo lo aquí expuesto hasta ahora.

## 11

- D.** Este es un fragmento, elegido libremente, al azar.
- R.** “Invisible. Inaudible. Aire solo y solo aire. Mísero Ariel, sin poder y sin magia, despojo apenas de su existencia. La vida fue un cuento amargo. Un soplo. Una figuración. No estoy. No soy. No fui, sino tránsito y desesperación. Vi desprenderse de las placas profundas de la tierra este generoso pedazo de la tierra, tragárselo el agua, y tornarse olvido y silencio a sus pobladores. Yo vi fenecer, con la era, la cósmica raza de bronce y mejorar al mundo. Y ligero de carga, producir un nuevo hombre, otro, el otro hombre. Yo vi el hundimiento general. La transformación en laguna, en mar enano, en ciego y chaparro espejo, en charco, la rica tierra de esta nación, segunda Atlántida, repetida Pompeya que sucumbe dócil en la lama. No tiene sentido seguir. Me dejo ir como una segunda Alfonsina, tercera Virginia, vestida de mar. Solo digo al final, que mientras contemplas mi paulatina desaparición, el agua que a mí me traga, que ascendía por nuestro talón un día, acaricia tus rodillas ahora”.

\*\*\*

Texto dramático

Segunda versión

La versión se presenta como Chías la entregó al equipo. Las partes marcadas en negritas son las que salieron del montaje posteriormente.

**Disertaciones sobre un charco**

**De Edgar Chías**

*...y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende*

**Pedro Calderón de la Barca**

*El FIN justifica los miedos*

**Martirio Lampeduza**

# 1

*Suave registra con una cámara lo que declara Raspa.*

**Suave.** No puede ser.

**Raspa.** Eso me dijo. Eso fue lo que me dijo, ¿para qué te iba a mentir?

**Suave.** ¿Y tú qué cara ponías?

**Raspa.** ¿Cómo qué cara? Solo tengo una.

**Suave.** ¿Y ella?

**Raspa.** ¿Ella qué?

**Suave.** O sea, ¿le creíste?

**Raspa.** No, bueno. Sí. Parecía convincente. ¿Tenemos que hacer esto?

**Suave.** ¿Fue convincente o parecía convencida?

**Raspa.** Las dos cosas. Me miraba a los ojos y me mostraba la lengua, hasta salivaba un poco. Era un gesto muy sensual.

**Suave.** Vaya, clarísimo todo. ¿Y qué hicieron?

**Raspa.** Lo conducente.

**Suave.** ¿Y qué es lo conducente?

**Raspa.** Piénsalo un poco, ¿qué habrías hecho tú?

**Suave.** Para empezar, no le habría invitado una cerveza.

**Raspa.** ¿Ah, no? ¿Y cómo te habrías acercado?

**Suave.** En principio, así nomás. Tranquilo. Platicando. Lo de bailar todavía. Si ya estabas ahí y no tenías que pagar extra, lo de bailar todavía.

**Raspa.** Bueno, no le invité una cerveza. En sentido estricto no fue así.

**Suave.** Pero acabas de decirme que estaba totalmente borracha.

**Raspa.** Pues sí. Esa era una de las enormes ventajas.

**Suave.** ¿Así llegó o así se puso?

**Raspa.** Bueno, así la puse.

**Suave.** Dices que no le invitaste nada.

**Raspa.** Dije que no le invité una cerveza. Tampoco muchas. Apenas las suficientes.

**Suave.** Solo por curiosidad, ¿cuántas son, para ti, las suficientes? Querías llevarla a la cama/

**Raspa.** No, no. ¿Cómo crees?

**Suave.** ¿No querías? ¿Y cuando estuviste ahí con ella, y se miraban recíprocamente las verijas, aburridos del silencio, de pronto y porque sí, a los dos se les antojó, pero ese no era el plan?

**Raspa.** Lo confundes todo. Fue algo profundo, algo importante.

**Suave.** Seguramente. Aquellos ya se tardaron, ¿no?

**Raspa.** Se clavan en los detalles.

**Suave.** Los detalles. El secreto está en los detalles.

**Raspa.** Todos reparamos, siempre, en los pequeños detalles. Nunca los mismos para todos, pero reparamos en ellos, son importantes. Los detalles son importantes.

**Suave.** ¿Cuántas fueron, pues?

**Raspa.** Doce.

**Suave.** ¿Doce? Eso es aproximadamente cuatro litros. Una brutalidad, nada para estar orgulloso y presumiendo. Cuatro litros te costó seducir a una adolescente borracha...

**Raspa.** No, por favor. No tergiverses las cosas. Apágala.

**Suave.** Es muchísimo alcohol. Para cualquiera, y mucho más para una ex niña.

**Raspa.** Todo lo empeoras, lo revuelcas en el fango del sensacionalismo. Calculas mal. No fueron cuatro litros.

**Suave.** ¿No? Échale cuentas.

**Raspa.** Eran caguamas.

**Suave.** ¿Caguamas? ¿Ella sola, 12? ¿Y tú?

**Raspa.** Agua mineral. Y no es una adolescente. Tiene diecinueve añotototes.

**Suave.** Diecinueve añotototes. Vaya, qué detalle. Y cuando se zampó la séptima, ¿todavía recordaba su nombre?

**Raspa.** No. Eso era lo divertido. Ni el mío, ni nada. Ponía los ojos en blanco y resbalaba por las paredes. Nadaba entre las colillas del piso. Muy graciosa. Me encantó.

**Suave.** ¿Después de eso siguió bebiendo?

**Raspa.** Un poco. Sus amigas se la llevaron al baño y regresó como nueva.

**Suave.** Dices que amor, ¿no?

**Raspa.** O algo parecido. Pero no fue. No ha sido. Es.

**Suave.** ¿De tu parte?

**Raspa.** De ambos. Te acabo de contar, está todo clarísimo. Me ofende que lo dudes.

*Suave prepara lo que ha grabado para que ambos puedan ver, cuando lo proyecta, las declaraciones anteriores de Raspa. Parco en el umbral, los mira en silencio. En video:*

**Suave.** ¿Tú qué le dijiste?

**Raspa.** Me encantas, chiquita, me encantas.

**Suave.** ¿Y qué hacías?

**Raspa.** Le acariciaba el empeine. Aclaro que su empeine sí estaba desnudo.

**Suave.** Su empeine sí estaba desnudo, de acuerdo. ¿Ella que hacía?

**Raspa.** Se estaba quedando dormida.

**Suave.** ¿Y luego?

**Raspa.** Le dije, Tienes un cuerpo perfecto. De foto. Aclaro que no le tomé ninguna.

**Suave.** ¿Y luego?

**Raspa.** Nada, le dije, Qué ojitos preciosos, qué panza adorable, qué velludos son tus brazos. Convenientemente no mencioné nada de sus bubis o de sus nalgas, ya sabes, para no forzar nada. Y que le suelto, Me encantas.

**Suave.** Ajá.

**Raspa.** Y ella que me acaricia la mano, así. Y me, me dijo...

**Suave.** ¿Qué cosa?

**Raspa.** Qué chido está tu reloj.

**Suave.** Ajá.

**Raspa.** Me gustaron tus zapatos. Y, tu, tu cartera, está padrísima.

**Suave.** ¿Y en qué acabó?

**Raspa.** Yo digo que en promesa, porque se durmió en seguida, echándome piropos. ¿Eh, cómo ves? Al otro día, como si nada, me dio un beso en la frente y antes de que arrancara, desde la ventana del taxi, me hizo una señal.

**Suave.** ¿Qué señal?

**Raspa.** La de “nos llamamos”.

**Suave.** (*Apagando*) Entonces amor, ¿no?

**Raspa.** ¿Tú qué dices?

**Parco.** Basura.

**Suave.** Ahí estabas.

**Parco.** Apaguen eso.

**Raspa.** ¿Escuchaste? ¿Tú cómo ves? ¿Verdad que como que sí había ondita?

**Parco.** ¿Tienes su teléfono?

**Raspa.** Em, creo que no.

**Parco.** ¿Le diste el tuyo?

**Raspa.** Em, no me acuerdo.

**Parco.** Futuro puro y duro, animal. Me avisas para ser tu padrino.

**Suave.** ¿Y esa carita? A él sí le pasa algo serio, animal.

**Raspa.** ¿Algo serio-animal?

**Suave.** Algo serio, coma, animal. Animal, coma, tú. Serio, coma, lo que acongoja al destartalado amigo, punto.

**Parco.** Mejor no te lleves, Aguado.

**Raspa.** ¿Por qué todo mundo habla en claves el día de hoy? ¿Cómo es llevarse-aguado?

**Parco.** No estoy bien.

**Raspa.** ¿Y yo? ¿Te parece un chiste lo que le estaba/?

**Parco.** Chupadas, y de las que raspan. Estoy que no me aguanto. No me calienta ni el sol. Así es que no le busquemos a riesgo de encontrarle piedras a las *chichies*.

**Raspa.** Será chichis a las piedras.

**Parco.** Mucho peor, que es como lo dije. Los licenciados en *gramática* son ustedes, dúo de plebeyos, yo soy actuario nomás, así es que no me enfaden las bolas con precisiones catarrosas. Hoy quiero saborear mi dolor.

**Raspa.** Andas inspirado.

**Parco.** Dile algo antes de que me le vaya encima a madrazos al doncel de Peralvillo, por favor.

**Suave.** Habla y desahógate.

**Parco.** Para acabar pronto, en síntesis, muy resumidamente, nomás les digo que “Algo está podrido en la comarca”.

**Raspa.** ¿Dónde?

**Parco.** En la comarca.

**Raspa.** ¿Y qué quieres decirnos con eso?

**Parco.** Que está cabrón. Muy demasiado. Que deberíamos rezar o algo parecido, pero estaría bien si comenzamos por entender este pedo. ¿Dónde está Tosco, no ha llegado?

**Raspa.** Entender este pedo, me asustas un poco, Parco.

**Parco.** Hay que entenderlo antes de que llegue tu hermano.

**Suave.** Tu primo.

**Raspa.** Tu abuelo.



**Parco.** Su ahijado el cuatro pelos. Vámoslo viendo. O me lo dicen por las buenas o se los arranco a madrazos.

**Suave.** Explícate.

**Parco.** La manga. Me lo explican ustedes. El problema no es solo gordo, sino escandalosamente choncho, devastadoramente obeso, inconmesurablemente mofletudo. Nos van a hinchar el rabo a manazos, por decirles lo menos. Vamos a ver. ¿A quién se le fue ocurriendo?

**Raspa.** ¿Qué cosa?

**Parco.** Son trecientos veintidós mil ejemplares. Hagan las cuentas. Trecientos veintidós mil ejemplares y extras para reposición.

**Suave.** Un río de tinta.

**Parco.** Y un mar de hojas. Un bosque entero se dejó triturar para servir de vehículo al pensamiento sagrado que es una cosa muy valiosa y muy elevada.

**Raspa.** Yo siempre he insistido en que ya va siendo hora de hacer la versión electrónica.

**Parco.** Te callas, pedazo de alfombra. No entiendes. Hay todo un modo de vida que podría irse por el caño con tus revoluciones de red social. No puedes tirar unas imprentas nuevecitas que se están pagando a treinta años, ¿me entiendes? No puedes dejar de rascarle a un permiso ambiental que se pagó chueco y por adelantado para fabricar papel a bajo costo. Y sobre todo, perro del demonio, no puedes, o puedes pero no deberías dejar de considerar que si el folletín de marras no se imprime, esta ingeniosa célula de trabajo se va a quedar en la calle, tragando camote. ¿Me captas o lo repito en cámara lenta?

**Suave.** Sigue.

**Parco.** ¿Me das permiso? Trecientos veintidós mil ejemplares, por cuatro lectores potenciales cada uno de ellos dan, déjame ver, más o menos un ejército de ojos, de manos y de cerebros vacíos que van a ser los afectados.

**Raspa.** ¿A dónde quieres llegar?

**Parco.** Al meollo. Pero no por los atajos solo para no irme sobre ustedes con el cortaúñas en la mano, par de *jesusas*. No por los atajos. Me escuchan y se chingan, y también viceversa, porque la cosa es seria. Y cuando llegue el señor almohada jorobada tiene que ver que corre la sangre para que no corra la mía y no ruede mi cabeza al pie de las imprentas.

**Raspa.** ¿Entonces puedo sentarme?

**Parco.** Deberías hacerlo, pero sobre una plancha de espinas, grandísimo e insignificante cabrón, porque esto es nuestra jodida ruina. Joder.

**Suave.** Parco. Parco, no. A ver. Calma. Venos diciendo. Algo podremos hacer, siempre se nos ocurren cosas.

**Raspa.** Como la vez de los poemas.

**Suave.** Cállate, wei.

**Parco.** No, no. Déjalo. Seguramente. Como la vez de los poemas, una presentación sin libro, un libro sin autor y una nutrida –e inusual- audiencia de curiosos. Poca madre.

**Raspa.** Salió bien, nadie se dio cuenta. Hasta se vendió mucho.

**Suave.** No hay que confiar en la suerte, Raspa. Si esto no fuera el tercer mundo...

**Parco.** El problema de ustedes es como el de todo filósofo, y sobre todo, el de cualquier político de quinta del tercer mundo. No entienden un carajo y no pueden dejar de

decir algo al respecto. Si esto no fuera el tercer mundo, nenas, si acaso no lo fuera, no tendríamos esta jugosa, promisoría, inagotable y por lo mismo noble fuente de ingresos, par de parásitos cerebros de vomitada.

**Suave.** ¿Qué salió mal?

**Parco.** “¿Qué salió mal?”

**Raspa.** Suelta, ya no la hagas de *slow motion*.

**Parco.** ¿Sigue comiendo Gansitos?

**Suave.** Sigue.

**Parco.** Pobre demonio.

**Suave.** Ya, dinos.

**Parco.** Todo. Todo salió mal. Los trecientos veintidós mil ejemplares.

**Suave.** ¿Pero cómo?

**Raspa.** ¿Cuándo?

**Suave.** ¿Por qué?

**Parco.** Por una errata. Trecentos veintidós mil ejemplares, de dieciocho páginas media carta cada uno, se irán directo a raspar traseros a los baños públicos de las terminales camioneras de segunda.

**Suave.** Ay, bueno.

**Raspa.** Ya lo sabemos, con y sin erratas, una revista como esa/

**Parco.** Nuestra revista, par de maricas.

**Suave.** Conste que eres tú quien insulta en términos sensibles e incómodos a los sensibles incómodos que son como tú.

**Raspa.** Las revistas como esa están destinadas a ser la alegría de las cutres salas de espera o acaban siendo cucuruchos para un medio kilo de blanquillos.

**Suave.** Además. Coño. No es para tanto.

**Parco.** ¿No es para tanto?

**Raspa.** Una errata. Una erratita.

**Suave.** El mundo está lleno de erratas.

**Raspa.** Los diarios más prestigiosos, las enciclopedias, incluso algunos monumentos literarios están plagados de ellas.

**Suave.** Son el enemigo a vencer.

**Raspa.** No puede ser tan grave.

**Suave.** Perdóname, oh, valeroso y descascarado amigo, pero no, no puede ser tan grave.

**Parco.** Cínicos hijos de puta. Quiero llorar.

**Suave.** Guácala.

**Parco.** Lo que huele así es la tristeza que se apodera del ambiente, par de putos.

**Raspa.** ¿Qué pasó?

**Suave.** ¿Un desliz estilístico, un arrebató de maliciosa sintaxis acaso?

**Raspa.** Onda, “UNAM amada en vez de amada UNAM”.

**Suave.** O “Se busca cuarto limpio para rentar a dos señoritas”.

**Raspa.** Ya sé, una clásica, “Hubo también otros dos malhechores crucificados junto al Señor.”

**Parco.** Trecentos veintidós mil ejemplares. Desde donde lo vean, el desperdicio es una obscenidad. Y conste que no grita en mí la conciencia ecológica, porque de conciente y ecológico tengo lo mismo que de moralidad un ostión. Pero es un

condenado madral de legajos el que en sus páginas centrales va a declarar, al unísono, la más atroz pendejada de todos los tiempos.

**Raspa.** “Más y mejores telenovelas para todas las votan”/

**Parco.** Cállate, animal. Esa es una muy buena idea. Verdad o mentira, es lo de menos. Una muy buena idea que vale oro. Oro que puede posicionar a un pendejo en el ojo del huracán, una idea que puede lograr que todos y cada uno de nosotros le dediquemos un pensamiento a ese imbécil. Imbécil a quien, por cierto, seguramente no se le ocurrió en realidad.

*Entra Tosco, hablando por un celular.*

**Tosco.** Entiendo, pero no lo entiendo. Me quiero explicar pero no me deja. A ver, ¿me permite? Estoy llegando. (*Cubriendo la bocina*) Salud para todos, trío de culeros. (*Al aparato*) ¿En qué nos quedamos? Claro. Hacemos lo que usted quiera, ¿se lo explico o me explica? (*Sale*)

**Parco.** Ni en el infierno íbamos a ponernos semejante quemón.

**Suave.** Todavía no han cerrado ningún diario o revista, ni siquiera las de espectáculos, por su español tarado de cincuenta palabras o por una errata.

**Parco.** Pero sí cambian de equipo.

**Raspa.** Cambian equipo, pero no la consigna. Siempre están buscando quién haga la misma jodida chamba por menos dinero cada vez.

**Parco.** Ya, acá entre nos, quien haya sido se entrega, lo machacamos un poco, pero luego vemos cómo hacer para que pase el mal trago, gorrón y cuenta nueva.

**Suave.** Borrón, dirás.

**Parco.** Bazofias. Pájaros miserables, cagadas andantes, tienen síndrome de corregidores, ¿no? ¿Cómo se les fueron las patas entonces?

**Tosco.** (*Entrando, a Parco*) Quieren hablar contigo.

**Parco.** ¿Quién, cómo, por qué?

**Raspa.** Ts.

**Suave.** Ts.

**Tosco.** Contesta.

**Parco.** Diles que no estoy.

**Tosco.** (*A la bocina*) Dice que no está.

**Parco.** Pendejo.

**Tosco.** (*A la bocina*) No quiere contestar. Está buscando pretextos.

**Parco.** Deshuevoado perro del mal. Me las vas a pagar. (*Toma el aparato y sale*) ¿Bueno?

**Tosco.** ¿Alguna novedad?

**Suave.** Pues.

**Raspa.** Em.

**Tosco.** Digan algo, no mamen. ¿Cómo ven?

**Suave.** Gacho.

**Raspa.** Muy.

**Suave.** Está cabrón.

**Raspa.** Encabronadamente.

**Suave.** Cabroncisísimo.

**Raspa.** ¿Quién será capaz de desencabronar tal re cabrona cabronada?

**Tosco.** ¿De qué están hablando?

**Suave.** La verdad es que no sé.

**Raspa.** Ni yo.

**Suave.** Pero tú preguntaste y querías una respuesta.

**Raspa.** Incluso nos presionaste.

**Parco.** (*Asomándose un momento, cubriendo la bocina*) Ajá, ¿ven? No saben qué pedo pero no se quedan callados. (*Sale*)

**Tosco.** Este animal está en todo. Sabe más del mundo que todos nosotros juntos sobre masturbación. Por eso lo mandé a la guerra.

**Suave.** ¿A cuál guerra?

**Raspa.** A mí ya me vale madre.

**Tosco.** Fue una genialidad. Un verdadero madrazo. De aquí a las grandes ligas, muchachos. A las grandes ligas.

**Raspa.** ¿Como cuando re editamos las calcomanías asesinas?

**Tosco.** Mejor.

**Suave.** Si hubiéramos pagado derechos a *Garbage Pail Kids* a lo mejor no hubiera habido pedo.

**Tosco.** Si hubiéramos pagado derechos no habría habido negocio.

**Raspa.** Un mundo sin derechos de autor, viva, viva.

**Tosco.** Piratear era la onda. Lo de hoy, lo que rifa en serio, es el escándalo.

**Suave.** El escándalo.

**Tosco.** Y ya tenemos uno grande.

**Raspa.** A mí, la verdad, como que me vale un poco demasiado madre.

**Suave.** Cálmate, Raspa. No vayas a hacernos el numerito.

**Tosco.** Te ponemos hielo en los tanates, ¿eh?

**Raspa.** Ya no estoy hiperventilando.

**Suave.** Yo la verdad es que no sé si quiero uno tan grande.

**Raspa.** ¿Un hielo o un tanate?

**Tosco.** Ya está todo planeado. O casi. Bueno, una parte. La principal, que era ponerlo a caminar. Luego vamos viendo, entre todos, qué paso es el siguiente.

**Raspa.** ¡Entre todos!

**Suave.** Me está asusta un poco ese “entre todos”.

**Parco.** (*Entrando, a Raspa*) Te llaman.

**Raspa.** ¿Qué pex?

**Tosco.** ¿Qué te dijo?

**Parco.** Quieren hablar contigo.

**Raspa.** ¿Quiénes quieren?

**Tosco.** Con él no, justo con él no.

**Parco.** Me vale maye. Contesta.

**Raspa.** ¿Por qué?

**Parco.** Es para ganar tiempo.

**Tosco.** Contesta. (*Arrebata el aparato*) Un momento. (*Se lo extiende a Raspa*) Diles lo primero que se te ocurra, cualquier mamada.

**Suave.** Estás en tu terreno.

**Raspa.** (*Contesta y sale*) ¿Bueno?

**Tosco.** ¿Cómo vamos?

**Parco.** ¿De encabronados o de hundidos?  
**Tosco.** Le estoy hablando a Suave.  
**Parco.** ¿Fue él?  
**Suave.** ¿Qué cosa?  
**Parco.** ¿Fuiste tú?  
**Suave.** ¿Yo qué?  
**Parco.** Quieren que les paguemos, ¿eh?  
**Tosco.** Pueden querer un desfile de elefantes sobre un granito de arroz.  
**Parco.** Y que se ofrezca una disculpa pública porque una buena parte del tiraje ya está circulando en manos de los hinchas.  
**Suave.** De los fanáticos, será.  
**Parco.** Nos están demandando, coño.  
**Tosco.** Eso dicen.  
**Suave.** Sea lo que sea, en serio, se los juro, no tuve nada que ver.  
**Parco.** Y van a embargarnos las máquinas.  
**Tosco.** No es posible, no hemos acabado de pagarlas. No son nuestras.  
**Parco.** No son nuestras, pero van a quitárnoslas y vamos a tener que pagarles con la leche que no van a tomarse los nietos de tus nietos.  
**Tosco.** Su puto papel no vale lo que nuestras máquinas.  
**Suave.** Todavía no son nuestras, socio.  
**Parco.** Están hablando de daño moral, de blasfemia, de difamación.  
**Tosco.** ¿Contra quién?, por favor. ¿Un ángel se sintió ofendido?  
**Parco.** Tosco, están hablando en serio. Es su imagen la que se ve afectada y mi negocio.  
**Suave.** Nuestro negocio, socio.  
**Tosco.** Vamos a salir adelante. No importa. Tenemos un plan.  
**Parco.** ¿Quiénes tenemos?  
**Tosco.** Nosotros.  
**Suave.** ¡Tenemos! Me asusta un poco que “tengamos” un plan.  
**Parco.** ¿Cuál plan?  
**Tosco.** Uno. Muy bueno.  
**Suave.** ¿Lo tenemos? ¿Realmente lo tenemos?  
**Tosco.** Lo tenemos. Tú di que lo tenemos. Para llevar a cabo un plan, primero hay que aceptar la idea de que puedes tener un plan, que puedes llevarlo a cabo y que seguramente va a ser muy bueno.  
**Parco.** ¿Qué puto plan es ese?  
**Tosco.** Uno muy bueno, ya dije. Vendible, rompe madres, con el que haremos historia.  
**Parco.** ¿Un plan como este? (*Le da a leer la revista a Suave*)  
**Tosco.** Como ese, pero mejor, porque ese solo es el comienzo.  
**Suave.** (*Leyendo*) No.  
**Parco.** Sí, mi rey.  
**Suave.** Es que no puede ser.  
**Parco.** No debería ser.  
**Tosco.** Pero es como es y se chingan.  
**Suave.** ¿Quién fue?  
**Parco.** ¿No sabes?  
**Suave.** No.

**Parco.** ¿NO LO SABES?

**Suave.** Que no.

**Tosco.** Fui yo.

**Suave.** (*Leyendo*) Apocalipsis, 16:7 “También oí a otro [ángel], que desde el altar decía: Ciertamente, Señor Dios Todopoderoso, tus juicios NO son verdaderos NI justos”.

**Tosco.** Repítelo.

**Suave.** (*De memoria*) Apocalipsis, 16:7 “También oí a otro [ángel], que desde el altar decía: Ciertamente, Señor Dios Todopoderoso, tus juicios NO son verdaderos NI justos”.

**Tosco.** ¿Qué tal?

**Parco.** *Porca* miseria.

**Suave.** Así como que errata, errata, pues no.

**Tosco.** Evidentemente no.

**Suave.** Vamos a suponer que se tragan/

**Parco.** ¿Qué se tragan quienes?

**Suave.** Los lectores, tus jefes, el Vaticano. Supongamos que se tragan que un estúpido NO en mayúsculas pueda llegar a colarse en medio de una frase angélica en la que no tiene nada que hacer, pero la segunda negativa, ese pinche NI, también en mayúsculas, como que sí es sospechoso.

**Tosco.** Y no solo sospechoso. Es desafiante.

**Parco.** “Desafiante”.

**Suave.** Eso le cambia todo el sentido a la frase/

**Tosco.** A huevo.

**Parco.** Pero no a la historia/

**Tosco.** ¿Cómo no?

**Suave.** Hace quedar al Tercer Ángel del Apocalipsis como un ESTÚPIDO por insultar tan frontalmente al poder, o al Señor Todopoderoso, por escuchar la blasfemia y no hacer nada al respecto/

**Tosco.** Que ya es bastante.

**Parco.** O/

**Suave.** Hace quedar como unos redomados pendejos al editor, al impresor y a todos aquellos pobres demonios involucrados en la publicación, por no poner atención en lo que hacen/

**Tosco.** Pero debe quedar claro que fue intencional.

**Suave.** Nos convertimos en el demonio del berrinche poniendo a lo pendejo una negación donde no va. ¿Queríamos cambiar la historia completa? Bueno, pues nada más jodimos el sentido de una frase pedorra.

**Tosco.** ¿En serio? ¿No cambió el sentido completo de la historia? ¿Ni un poquito?

**Parco.** No, tarado amigo, no. No cambió el sentido total de la historia. Nada más consta en el escándalo de las cuatro letras mayúsculas más pendejas de todos los tiempos el tamaño de tu. De tu. Tu. Mierda.

**Suave.** Hubiera sido más elegante poner aquí y allá una bola de comas blasfemas. Nunca las notan.

**Tosco.** A ver, déjame ver.

**Parco.** Nos-jodimos.

**Tosco.** Charros, pero estaba todo calculado para/

**Parco.** ¿Qué querías lograr?  
**Tosco.** Un golpe maestro.  
**Parco.** Ajá, ¿y eso qué significa?  
**Tosco.** Llamar la atención.  
**Parco.** ¿Para qué cosa?  
**Tosco.** Eso lo vamos a decidir juntos.  
**Parco.** No es cierto, dime que no es cierto, que sí tenías un pinche plan.  
**Suave.** La auto corrección.  
**Tosco.** ¿Cómo dices?  
**Suave.** No consideramos que estas perras máquinas, todas, traen funcionando el pinche comando de auto corrección.  
**Parco.** Qué mala onda, ¿no? Y se les fueron las patas. También a ellas se les fueron las patas.  
**Suave.** Podemos echarles la culpa. Decirles eso. Que fueron las máquinas.  
**Tosco.** ¿El *cyberdemonio*?  
**Suave.** Muy chafa, ¿verdad?  
**Tosco.** Superlativamente idiota, colega.  
**Parco.** Esto parece una convención de poetas del retraso mental.  
**Tosco.** No pueden negar que la idea, como idea, era muy buena.  
**Parco.** ¡Pero para qué demonios!  
**Suave.** Mierda, sí. Casi como *Terminator*. Pero estas máquinas solo corrigen, no escriben solas.  
**Tosco.** Yo hablo de la mía, tontejo. No de la invasión de los tostadores. Eso no pasa. Hacen falta un cerebro y un par de manos para que se fastidie algo. Las cosas no se desmadran solas. Denme crédito, al menos.  
**Parco.** ¿Ahora qué?  
**Raspa.** (*Entrando*) Mierda.  
**Suave.** ¿Más?  
**Raspa.** Mierda en la mierda.  
**Parco.** ¿Qué te dijeron?  
**Raspa.** ¿Quién?  
**Tosco.** ¿Con quién estabas hablando?  
**Raspa.** Con ella.  
**Tosco.** ¿Hablaste con ella?  
**Raspa.** Sí.  
**Parco.** Mierda.  
**Suave.** Re mierda.  
**Tosco.** Mierda en la mierda.  
**Parco.** ¿Seguro que era ella?  
**Raspa.** ¿Y quién más?  
**Parco.** ¿La jefa, la jefa?  
**Raspa.** ¿Cuál jefa?  
**Tosco.** ¿Qué fue lo que te dijo?  
**Raspa.** ¿Quién? ¿Ella o la jefa?  
**Tosco.** ¿Y quién más, animal?  
**Parco.** La jefa, ¿qué fue lo que dijo la jefa?

**Raspa.** No sé.

**Suave.** ¿No sabes lo que te dijo?

**Raspa.** Me dijo. Me.

**Suave.** ¿Qué?

**Raspa.** Que estaba embarazada. No se acordó de mi nombre, pero sí de la marca de mi reloj. Me dijo, Suach, tienes un paquete esperando. De tu teléfono, cuando les dije quién era, me colgaron.

**Tosco.** No entiendo.

**Parco.** Déjalo, está loco.

## 2'

*[Para la secuencia (2'-2'") debe notarse cierto progresivo deterioro por el transcansancio, el encierro, el ambiente viciado y por la sobre ingesta de café.]*

*Raspa juega con la cámara registrando y proyectando simultáneamente. Parco teclea algo sobre una portátil. Todos zozobran.*

**Tosco.** Dijimos lluvia de ideas, no de meados o baba. Concéntrense, por favor.

**Suave.** Apaga eso, ¿quieres?

**Raspa.** ¿Y cuando la encendiste tú?

**Suave.** Estaba registrando el Misterio de la Santa e Inmaculada post Niña Borracha que fermentó un gusarapo en su nívea pancita por obra de la frotación de su adorable empeine.

**Raspa.** Fue una pendeja broma.

**Suave.** ¿Tu ligue o la llamada?

**Raspa.** Esa creatividad ponla al servicio del problema, chinche mamón.

**Parco.** ¡Creatividad! Mis destos son creadores y todavía no han dado de qué hablar.

**Suave.** ¿Creadores? Criadillas.

**Tosco.** A ver, en serio. Esto urge. Le metemos velocidad o velozmente acabamos hundidos en tambo. A corretear sus ardillas. Vamos. ¿Un negocio rápido, barato, chingón? ¿Qué se les ocurre? Favor de descartar taquerías y cantinas.

**Suave.** Yo opino que aguantemos la vara. Pedimos perdón. Listo. Les maquilamos a bajo costo y para compensarnos económicamente hacemos, con los sobrantes de papel, una revista porno mini con fotomontajes de estrellas deportivas y conductores de noticieros.

**Tosco.** Muy visto.

**Raspa.** El porno siempre vende, pero podríamos hacer la revistilla, subirla a un *blog* rarón, así, de nombre injustificable, pero que sea de cómics famosos. Mezclados. Algo así como Scooby Doo raspándose a la Nana Pátula.

**Tosco.** Muy visto.

**Raspa.** ¿A la Nana Pátula? Nunca.

**Suave.** Es asqueroso.

**Tosco.** No hay modo, con ustedes. Es como tener un yunque de ochocientos kilos encadenado al cuello y caminar en la cuerda floja sobre un lago lleno de cocodrilos hambrientos.



**Suave.** ¿Cómo le harías?

**Tosco.** ¿Qué cosa?

**Suave.** ¿Cómo caminarías sobre la cuerda floja con un yunque de ochocientos kilos? ¿Lo irías cargando o lo empujarías sobre una carretilla?

**Tosco.** La carretilla suena bien.

**Raspa.** Pero es la cuerda floja.

**Suave.** ¿Lo ven? No hay remedio. Ideas piteras no van a sacarnos del hoyo, van a terminar de hacerlo más grande.

**Parco.** Cayó.

**Raspa.** Este pendejo se fue muy, pero muy lejos. Se lo imaginó toditito. Pero no, cabezón, no es posible, si carga el yunque se rompe la cuerda, si avanza con carretilla, el primer paso lo daba en el aire y el segundo bajo el agua. Lógica pura, capullo.

*Silencio. Todos lo miran.*

**Raspa.** ¿Qué?

**Parco.** Digo que funcionó. Se la compraron a mister almohada.

**Suave.** Ya decía yo. Si le ponemos unas etiquetas blancas chiquitas a las erratas en cada revista no hay pedo.

*Silencio. Todos lo miran.*

**Suave.** ¿Qué?

**Parco.** Se tragaron el cuento, pero lo quieren completo.

**Raspa.** ¿Cuál cuento?

**Parco.** El de su jaquer.

**Suave.** ¿Cuál *haker*?

**Parco.** Este cabrón, a ver, explícalo.

**Tosco.** Pues nada. Que para parar la bronca, se me ocurrió. Eso les dije.

**Raspa.** ¿Qué dijiste?

**Suave.** Seguramente algo que nos mantiene en el lodo.

**Parco.** Que nos jaquearon las máquinas, eso les dijo. Yo mandé un correo falso, con amenazas de un wei que pedía espacio en la revista por las buenas, para mandar un mensaje. Pero que no se lo dimos.

**Raspa.** ¿Por qué no se lo dimos?

**Parco.** Pues porque los espacios cuestan, todo es publicidad, mi rey.

**Suave.** ¿Para qué iba un *haker* a querer poner un mensaje en una revista religiosa? ¿Por qué no lo hizo en la red?

**Parco.** ¿Trecientos veintidós mil ejemplares, impresión a color, documento permanente?

**Tosco.** Por eso nos *hakearon* las máquinas, para imprimir su mensaje. Les dije que un trinche loco tachuelero le pintó bigotes y pelo en pecho a la virgen, pero que eso sí pudimos rasurarlo a tiempo, aunque las erratas se nos fueron con las patas.

**Suave.** ¿Las *erratas*?

**Tosco.** Se quedaron pensando, medio sacados de onda.

**Parco.** Para que pareciera en serio, Bruto mandó la foto que tiene Rasca Mestos en su protector de pantalla.

**Raspa.** Pero esa virgen además de barba tiene tolocha y *Copi Right*.

**Parco.** No lo notaron.

**Tosco.** Y no dijeron nada. O dijeron que llamaban. No llamaron. Pero ya le respondieron por correo aquí, a *monsieur* Hipotenuso.

**Parco.** Y quieren detalles, papá. Que lo van a publicitar y van a levantar una denuncia. Pero ya.

**Raspa.** A ver, mándame una copia del mensaje.

**Parco.** Va.

**Suave.** Pues a todísima madre. Ya la libramos.

**Tosco.** Hasta ahorita, más o menos.

**Raspa.** Es ridículo, pero funcional. Felicidades. ¿Ya nos podemos ir?

**Tosco.** Nel.

**Raspa.** ¿Por qué no?

**Suave.** Que busquen al *haker*, ¿nosotros qué?

**Tosco.** El pequeño problema es que ese *haker* no existe.

**Raspa.** Mejor. Así no van a encontrar nada. Menos problemas, todo como antes. En serio felicidades, si pega como mensaje de loco.

**Suave.** Como nos vuelvas a salir con tus niñadas *compongoalmundo*, te rifo entre mis tías, ¿Tosco?

**Parco.** Nadie se va.

**Raspa.** ¿Por qué no?

**Parco.** Porque lo digo yo.

**Raspa.** Tú no me mandas, caón.

**Tosco.** Ya. Quietas.

**Parco.** Quieren que les mandemos un informe: fotos, pelos y huellas digitales de ser posible.

**Tosco.** No va a ser tan fácil.

**Raspa.** Nos siguen jodiendo. No se creyeron nada. ¿De dónde vamos a sacar todo eso? Quieren obligarnos a hacer el ridículo.

**Suave.** No hay evidencia.

**Tosco.** Hay que fabricarla. Nos lo están están pidiendo a gritos, y nos conviene.

**Raspa.** Me siento explotado, envilecido, atrapado. Tengo ganas de llorar. Pero lo que huele es, una vez más, la tristeza.

**Parco.** Cerdo plagiario.

**Suave.** Siempre me queda la fea sensación de que terminamos poniendo de más o ganando muy poco.

**Parco.** Las dos caras de la misma sucia moneda.

**Raspa.** La historia de nuestras jodidas vidas.

**Tosco.** La cosa es que estamos ahí, en el fondo del hoyo.

**Raspa.** Me das qué pensar.

*Todos lo miran.*

**Raspa.** ¿Qué? Vi la ocasión.

**Tosco.** Piénsenlo un poco. El culpable no existe.

**Suave.** Perdóname pero no me chingues. Existe, se hace pendejo, es diferente.

**Tosco.** Es un *haker* porque dije que era un *haker*, ¿va? Uno que tiene que existir para que tus patrones se lo coman a besos y dejen de acatarrarnos.

**Raspa.** Pues encuentras uno y le echas la culpa. Un chamaco de diecisiete, ya está.

**Parco.** No es así. Nosotros lo acusamos, nosotros tenemos que demostrar su existencia. Si no, nos ensartan.

**Tosco.** ¿Qué les dijiste?

**Parco.** Que estábamos en eso.

**Suave.** ¿En inventarnos el cuento?

**Parco.** En conseguirles los datos.

**Tosco.** ¿Para cuándo?

**Parco.** De aquí a mañana.

**Raspa.** Ahí está, cada quién pone una línea, una idea, y se las mandan al rato.

**Parco.** Es para ya, jóvenes.

**Suave.** No sé qué es peor, morirme de hambre, pero tranquilo, o morirme de estrés con ustedes al lado.

**Tosco.** Para morir nacimos.

**Raspa.** Eso es un chantaje.

**Parco.** Menos alharaca, más comezón. Órale. A trabajar, ladillas mías. Yo sigo mandando correos de alarma y copias del original.

**Suave.** Va para largo, ¿edá?

**Parco.** Depende de ustedes.

**Tosco.** Pues lo primero es un nombre.

**Suave.** Pon cualquier cosa.

**Tosco.** No. Cualquier cosa no. Tiene que ser verosímil.

**Raspa.** Buscas un nombre en los registros de defunción, entre los locos terminales, en la lista de ex diputados.

**Suave.** O un pseudónimo. Pones el nombre de un héroe de películas pinches. Chuk Norris, no sé.

**Tosco.** Para que parezca con vida, tendría que vivir un poco. No sean huevetas. Vamos a darle, machorras. Piénsenlo un poco. Puede quedar divertido.

**Parco.** A mí ni me miren. Yo no sé nada de eso.

**Tosco.** Necesitamos un nombre, características del sujeto y un móvil.

**Raspa.** Aquí está, yo pongo el mío, pero no tiene crédito. ¿Ya me puedo ir?

*Todos lo miran.*

**Raspa.** ¿Qué?

**Tosco.** Piénsenle. Lo anotan todo, lo organizan y nos vemos aquí en media hora.

**Parco.** ¿No que esto es para ayer?

**Tosco.** Tómense unos minutos para que fluyan un poco las ideas, en silencio. Cada uno se aplica y luego le damos. Nombre, característica y objetivo.

**Suave.** ¿Pero por qué en media hora, tú a dónde vas?

**Tosco.** Tengo que ir al baño. ¿Quieres detalles o me acompañas? Me están haciendo falta testigos.

**2”**

*Prueban con la cámara, un micrófono y proyecciones. Escriben en una portátil.*

**Raspa.** ¿Lampeduza?

**Tosco.** Martirio.

**Raspa.** ¿Martirio o Lampeduza?

**Parco.** Martirio Lampeduza.

**Raspa.** ¿De dónde lo sacaron?

**Tosco.** Lo vi por ahí, en algún cartel o folleto, no sé. A ratos pienso que lo soñé.

**Raspa.** .Es como nombre comercial para enemas.

**Tosco.** Tú ponlo.

**Suave.** No le des tan duro a las teclas, te juro que obedecen.

**Raspa.** Mar-ti-rio Lam-pe-du. Lapedu, ¿con ese o con ce?

**Suave.** Dame permiso, chavo.

**Tosco.** Ya está. ¿Por qué lo hizo?

**Parco.** Por culero.

**Tosco.** Claro que no. Cero rabia, cero odio, cero mala leche.

**Parco.** ¿Cero?

**Tosco.** Ninguna, chingada madre. Ninguna de esas cosas.

**Parco.** Sin leperadas, Tosco.

**Tosco.** Nada te gusta, coño.

**Raspa.** ¿Es Martirio o Martiria?

**Tosco.** No lo digamos. Eso está bueno. Que se quede en la indefinición. Es misterioso.  
Tiene nombre y es misterioso.

**Suave.** No un apodo, no un alias, no un número.

**Tosco.** Más personal. Me gusta.

**Raspa.** Entonces ha de ser Martirión.

**Tosco.** Bestia.

**Suave.** ¿Por qué lo hizo?

**Parco.** Para vengarse.

**Tosco.** Que no. Eso no interesa. Estamos hasta el requeque de bullas.

**Parco.** Pero los locos/

**Tosco.** No estamos hablando de un loco.

**Raspa.** ¿Es loca?

**Tosco.** Es Martirio. Martirio Lapeduza. Punto.

**Parco.** Bueno, los resentidos/

**Tosco.** Tampoco es un resentido, carajo. Algo de originalidad, por favor.

**Parco.** Coño, por eso yo no quiero opinar.

**Raspa.** ¿No es un súper villano?

**Suave.** Sería chafa, ¿no? Mejor que sea un Robin Hood.

**Tosco.** Eso me gusta más.

**Parco.** Un incendiario con motivos.

**Tosco.** Lo hizo como un aviso.

**Suave.** Va. Un aviso. Martirio Lapeduza ataca el número 927, época 9, de la revista  
*Almena* para lanzar un aviso. Ahí está. ¿De qué es el aviso?

**Tosco.** Un aviso porque Lapeduza, Martirio Lapeduza es. Es. Un visionario.

**Suave.** Un visionario, listo. ¿Qué ve?

**Tosco.** ¡Ayúdenme, pues!

**Raspa.** Sería mejor si no está solo. Si representa a un montón de personas suena más impactante.

**Suave.** ¿Pero a quienes?

**Tosco.** A una sociedad beligerante.

**Raspa.** ¿Son o no unos mugrosos incorformes?

**Tosco.** Definitivamente no.

**Parco.** ¿Por qué no lo hizo en la radio?

**Tosco.** ¿Cómo invitado de un panel? Lo que Lampeduza quiere informar no puede decirse en un panel. Qué desprestigio.

**Parco.** No, a la mala.

**Suave.** Eso criminaliza a Lampeduza. Es medio gandalla tomar a la fuerza una radio.

**Parco.** ¿Y no te parece gandalla rayonearnos la revista?

**Tosco.** Lo del radio suena egótico, la revista es más significativa.

**Raspa.** Martirio Lampeduza, ¿forajido o justiciero?

**Tosco.** No trivialicen.

**Parco.** A ver, presten oreja. Martirio llega a la entrada de la estación, la operación es cronométrica. Ropa negra, llantas rechinando, acá. Martirio y cuatro gacelas – gordibuenas y de medias negras, acá-. Apañan a una locutora gangosa de matutinos, la pambean un poco y la zambuten en el estudio, la amarran –sin manosearla- para obligarla a presentarlos.

**Suave.** Tiene la palabra Martirio Lampeduza, líder del movimiento.

**Raspa.** Hola. Venimos en son de paz.

**Parco.** Puts.

**Raspa.** Nosotros somos, somos, em. *Homónimus*.

**Parco.** ¿*Homónimus*?

**Raspa.** Somos *Homónimus*, un grupo de gente amistosa. Somos legión. Tantos que no pueden encontrarnos, somos todos ustedes. Vivimos las mismas cosas.

**Parco.** ¿Pero por qué *Homónimus*?

**Suave.** Se pega al oído.

**Tosco.** No está mal. Lo tiene todo. Es suficientemente familiar para que no pierda el interés, y es suficientemente distinto para que no se confunda con el original.

**Suave.** Pero de original no tiene nada. ¿Qué? ¿Vamos a tumbar al estado? ¿Tenemos otro proyecto de orden?

**Raspa.** La gente no es solidaria. No vamos pedirles ocupar la plancha principal porque a lo más que llegamos como protesta es a mandar mensajes airados por la red social.

**Suave.** Somos demasiado farsantes.

**Raspa.** Demasiado huevones.

**Suave.** Mortalmente indiferentes.

**Raspa.** Y nosotros ni siquiera tenemos claro qué es *Homónimus* ni quién es Martirio.

**Tosco.** Martirio Lampeduza es un líder nato. Un visionario. Un soñador.

**Parco.** Mh. Suena impostado.

**Raspa.** Pero se deja oír.

**Suave.** Sigo sin ver lo diferente.

**Tosco.** Lo de apañar a una gangosa del radio queda fuera.

**Raspa.** Martirio Lampeduza tiene un *blog*.

**Parco.** No tiene un *blog*.

**Raspa.** Se lo inventamos. Yo se lo presto. Tengo uno acá, payasón, que abrí hace mucho pero que nunca uso.

**Tosco.** Va. Anota. Martirio Lampeduza, líder de *Homónimus*, cuelga comunicados en un *blog*, en un *blog* que se llama. ¿Cómo se llama su *blog*?

**Parco.** ¿Puag?

*Todos lo miran.*

**Raspa.** *Disertaciones sobre un charco.*

**Parco.** ¿Y eso qué?

**Tosco.** Suena pretencioso.

**Raspa.** No es nada, todavía no es nada. Pero es el *blog* de Martirio Lampeduza, líder de *Homónimus*.

**Suave.** ¿Por qué *Disertaciones sobre un charco*?

**Raspa.** Porque sí. Es un nombre injustificable.

**Parco.** Suena a poesía y la poesía apesta, porque lo mejora todo.

**Suave.** No suena a poesía, suena a grupo ambientalista o de peluqueros de vanguardia.

**Tosco.** Pero tiene su onda. Porque, verás. Porque.

**Raspa.** No toma el radio porque no piensa que la presión sea una buena estrategia para transmitir su mensaje.

**Tosco.** Y lo de la revista *Almena* fue apenas para llamar la atención.

**Suave.** El medio es el mensaje. No es gratuito que quisiera garabatear en el Apocalipsis.

**Raspa.** ¿Lo están registrando?

**Parco.** Colgando y espameando.

**Tosco.** Amo ese gerundio.

**Raspa.** ¿No se llamaba Martirio?

*Lo miran.*

**Tosco.** Lo que Martirio Lampeduza quiere es advertirnos a todos.

**Parco.** Que quede claro que no lidera un grupo de fanáticos rezadores. Son adherentes que ya entendieron el mensaje de Martirio Lampeduza.

**Tosco.** Que quede claro que tampoco está buscando fundar una nueva religión demente a principios de siglo y de milenio.

**Raspa.** Que quede claro que no es un advenedizo que se monta en la ola del fin de los tiempos y del año terminal.

**Suave.** No.

**Tosco.** Porque Martirio Lampeduza quiere informar de ciertas conductas nocivas que están en las calles, en las casas, en el aire de la ciudad.

**Suave.** Eso está bueno.

**Parco.** Y del país entero.

**Suave.** Y del país, entero.

**Raspa.** Martirio Lampeduza es nomás un testigo obligado. Una mente sensible. Alguien que no se puede callar.

**Suave.** Que no, se puede, callar.

**Tosco.** No viene a interpretar el desprendimiento de la península portuguesa, su travesía de balsa, ni los penosos tumbos que da antes de encallar en Groenlandia (¡Puj!).

**Raspa.** Ni a perorar sobre la caída del Imperio (¡Pla!), una vez más, como con el otro imperio, socavado por obra y lengua de los hispanos.

**Tosco.** Pinches hispanos, son los nuevos hunos.

**Suave.** ¿No se están poniendo muy mamertos?

**Parco.** Respeta, coño.

**Tosco.** Esto podría ser. Es como el tono. Tiene que sonar asustador, fundamentado. Loco y jalado, pero congruente. Sobre todo eso. Con un pie bien puesto en la realidad y el otro quién sabe dónde, pero bien asentados los dos.

**Raspa.** Parece que vamos a escribir una novela de aventuras.

**Parco.** Con que pueda quedar como un *manga* tolerable, me conformaba.

**Tosco.** No. Apenas vamos a entregar un informe puntual de cómo nos vieron la cara los de *Homónimus*. Vamos a hacerle a la mamada, pero con gusto.

**Raspa.** No cabe duda que es, decididamente, lo tuyo.

**Tosco.** El informe Lampedusa. Como para el noticiero, ¿no?

**Parco.** De cómo el cabrón de Martirio Lampedusa se hizo un espacio para llamar la atención.

**Raspa.** ¿Y si le hacemos un rap?

**Tosco.** No estaría mal, pero eso no nos toca a nosotros. Le damos forma, lo colgamos del *blog*, inventamos dos o tres réplicas, lo mandamos como *spam* a todos los contactos de *Almena* y vemos qué pasa.

**Parco.** Vemos qué pasa, la madre.

**Tosco.** Seguro fermenta. Además si colgamos dos o tres videitos pendejos, seguro se arma el revuelo.

**Parco.** No vamos a ponernos a jugar. Tenemos de aquí a mañana para mandarles un informe con fuentes, imágenes y cosas de esas, así es que/

**Raspa.** Sí, sí, ya. A currar.

**Tosco.** ¿Tú a dónde vas?

**Parco.** Yo tengo hambre, y miedo, y ganas de orinar. Y pedos.

**Tosco.** Ve al baño. Al rato pedimos una pizza.

**Parco.** Tengo pedos en serio, pero nadie me entiende.

**Suave.** Hay unos programas que simulan respuestas automáticamente. Combinan variables y eso. Los usan para conchabar las encuestas.

**Parco.** ¿Eso existe?

**Suave.** Yo los tengo.

**Tosco.** Hay que alterar unas fechas, digo, si le ponemos antigüedad y algunos comentarios de adeptos y detractores, agarra consistencia.

**Parco.** ¿Eso se puede?

*Suena un móvil.*

**Tosco.** Mierda. Ahí está tu jefa.

**Raspa.** Tu tía.

**Suave.** Tu hermana.

**Parco.** ¿Qué hacemos?  
**Raspa.** Contesta.  
**Tosco.** No estamos listos.  
**Raspa.** Verga, sí es cierto.  
**Suave.** ¿Qué se hace en estos casos?  
**Parco.** ¿Contesto?  
**Tosco.** No  
**Raspa.** Lo conducente.  
**Suave.** ¿Qué pollas es lo conducente?  
**Raspa.** Yo diría que contestar.  
**Parco.** ¿Contestas?  
**Tosco.** Nimayes.

*Deja de sonar.*

**Raspa.** Bueno. Ya se habrán dado cuenta que no estamos.

*Suena otro.*

**Parco.** No van a parar.  
**Tosco.** ¿Qué les digo?  
**Parco.** La verdad.  
**Tosco.** ¿Que fuimos nosotros?  
**Raspa.** No, pendejo.  
**Suave.** No les digas nada.  
**Parco.** Di la verdad.  
**Tosco.** ¿La verdad, la verdad, o una verdad relativa?  
**Parco.** La verdad/  
**Raspa.** A medias/  
**Suave.** La verdad, la verdad no/  
**Tosco.** (*Contestando, sale*) Diga.  
**Parco.** Ya nos chupó la bruja. Nos va a cargar el payaso. A merendar el caimán. Caballeros.  
Fuimos. Se acabó. Esa gente no tiene paciencia y cuando es para ya, o cumplimos o no hay nada.  
**Tosco.** (*Entra*) Encontraron correos.  
**Parco.** ¿Dónde?  
**Tosco.** Entre los de los suscriptores. Encontraron nuestros correos.  
**Suave.** ¿Nuestros correos?  
**Tosco.** Los de Martirio Lampeduza, pues. Las peticiones de espacio, las amenazas. Los chistes blasfemos.  
**Raspa.** ¿Los chistes blasfemos?  
**Suave.** El cristo de goma, la *Holy pole dance*...  
**Raspa.** Mierda. ¿Cómo?  
**Tosco.** Filtrados.  
**Raspa.** ¿Por qué?  
**Suave.** Filtrados, camello. Nos conviene un montón.



**Parco.** Buen trabajo, Parco, muy bien. Gracias.

**Suave.** Vientos, Parco.

**Raspa.** Nos vamos a condenar.

**Tosco.** ¿En serio?

**Parco.** ¿Y?

**Tosco.** Quieren el informe, pero ya. Nos están esperando. Les llueven las cartas de alarma entre los clientes.

**Raspa.** ¿Qué clientes?

**Tosco.** Monaguillos, amas de casa y dueños de expendios de hamburguesas, por lo pronto. ¿Cómo vamos?

**Suave.** De la retro verga, capitán.

**Tosco.** Hay que mandar un adelanto.

**Parco.** Pero no estamos listos.

**Tosco.** Ya sé.

**Parco.** No estamos listos.

**Tosco.** Ya sé.

**Parco.** Pero no estamos listos.

**Suave.** ¿Podemos seguir?

**Raspa.** Yo recomiendo que si vuelven a llamar nos hagamos bien pendejos hasta tenerles algo. Además, estas no son horas.

**Suave.** Tiene razón el joven.

**Parco.** A mover las nalgas.

**Tosco.** ¿Podremos?

**Suave.** Todo es posible en este mundo jodido.

## 2'''

*Parco tiene una máscara ridícula, mima una videoconferencia. Los otros registran (se proyecta simultáneamente), mientras improvisan sobre un micrófono que distorsiona sus voces. Fuman algo que comparten, gesto característico.*

**Tosco.** Es inevitable. Inevitable. Inevitable.

**Suave.** ¿Algo más que inevitable?

**Tosco.** Déjame, estoy calentando.

**Raspa.** Yo he visto cómo se calienta un micrófono, a ver, dame chance. Uno, dos, tres, guanábana, guanábana.

**Tosco.** Pendejo.

**Parco.** ¿Podemos meterle candela? No quiero presionar, pero como que ya va siendo la hora y nosotros todavía no estamos listos.

**Tosco.** Yo ya no puedo más.

**Suave.** Vas a tener que seguirle, mi rey.

**Raspa.** Nosotros le seguimos, pues. Que se duerma un rato, si quiere.

**Tosco.** Sí quiero. *(Se arrincona por ahí)*

**Parco.** Marica.

**Tosco.** Un rato.

**Suave.** A ver, vamos.

**Parco.** Que otro se ponga la cachucha esta.

**Raspa.** No, tú te ves medio imponente.

**Parco.** “Medio imponente”.

**Raspa.** No, no, impotentísimo.

**Parco.** Perro.

**Raspa.** Piojo.

**Suave.** Bueno, te ves bien.

**Parco.** ¿En serio?

**Suave.** Ligeramente menos, pinche.

**Parco.** Tu manoseado trasero.

**Suave.** Vas, tengo una idea.

**Parco.** Milagro.

**Raspa.** Milagro la virgen con tolocha que/

**Suave.** Ya, wei, me toca. A ver. Va. Me suelto y la agarras.

**Raspa.** Mayate.

**Suave.** Es necesario que lo sepan. Es algo que no se puede detener. Un mecanismo irreversible. Nos sentimos en la obligación de difundirlo porque todos los medios se han dado a la tarea de ocultar esta información de vital importancia.

**Parco.** Y urge recalcar que por medios estamos refiriéndonos no únicamente a los de comunicación, sino a los ámbitos, científico, religioso y militar, del estado y de instancias independientes.

**Raspa.** Estamos hablando del fin.

**Suave.** Del fin de esta jodida raza culera.

**Raspa.** Jodida, sin ofender.

**Suave.** Es evidente que no se trata de maldición alguna.

**Raspa.** No es obra de un reajuste kármico universal o de una profecía milenaria.

**Suave.** Es mucho peor.

**Raspa.** Jodida y objetivamente peor.

**Suave.** Es un sistema regulador incrustado en nuestro genoma.

**Parco.** Genoma. Genoma. Genoma.

**Suave.** ¿Qué fue eso?

**Parco.** Un eco, para enfatizar. Es una palabra difícil.

**Raspa.** *(Fuera de micro)* Ay, no más.

**Suave.** Sigo.

**Parco.** Existen datos que iremos ofreciendo paulatinamente para sustentar nuestras afirmaciones.

**Suave.** Hablamos de un síndrome purificador de la especie.

**Parco.** De la especie. De la especie. De la especie.

**Raspa.** Vamos a editarlo, ¿verdad? No estoy seguro. Esos efectos le ponen un toque a lo Jaime Mausán que le resta seriedad científica a las declaraciones de Lampedusa.

**Parco.** Charros.

**Suave.** Seguimos.

**Parco.** Huleros.

**Suave.** Síntoma primero.

**Raspa.** Primer síntoma.

**Suave.** ¿Qué dijimos de los efectos?

**Raspa.** Perdóname, pero no es igual. Es menos solemne decir Primer síntoma.

**Suave.** Carajo.

**Raspa.** Primer síntoma.

**Suave.** Se trata de un largo período degradante de la especie, auto inducido, al que llamamos La infancia Botero.

**Parco.** Que si no fuera un automatismo, si no fuera un berrinche genómico debía ser considerado un crimen contra la humanidad y castigarse a los responsables, a saber, los dueños de la industria de la comida chatarra.

**Raspa.** Pausa, pausa. Íbamos bien, no inventes, ¿qué onda con eso?

**Suave.** Síguete la corriente.

**Raspa.** Charros.

**Suave.** Hace poco más de tres décadas, generaciones enteras de ciudadanos presentan un abotagamiento morfológico.

**Raspa.** Un regordecimiento general.

**Suave.** Que no es otra cosa que un recubrimiento adiposo.

**Raspa.** De apariencia poco sexy.

**Parco.** Por los mofletudos contornos.

**Suave.** Capaz no solamente de producir altos índices de mortalidad por cuadros diabéticos, hipertensos o enfermedad coronaria.

**Parco.** Sino de inhibir los impulsos sexuales –y reproductivos- al máximo en la edad adulta.

**Suave.** Y de destruir para siempre, desde edades tempranas, la autoestima de los infantes Botero.

**Raspa.** Los infantes Botero desarrollan una compleja conducta de autodesprecio y de inconformidad con el entorno que los sume en un letargo destructivo y terminal.

**Parco.** Sin causas “evidentes”, esta deformación del empaque produce fuerte tendencia a la violencia extrema.

**Suave.** Desinterés por el conocimiento.

**Raspa.** Inclínación al pensamiento mágico.

**Suave.** Resignación e indiferencia ante el desastrado horizonte de lo real.

**Parco.** Caoticidad verbal.

**Suave.** Inhibición de la voluntad activa.

**Raspa.** Resistencia neurótica a todas las estructuras de orden.

**Parco.** En suma, obesidad del espíritu.

**Suave.** Pusilanimidad endémica.

**Raspa.** Alta densidad abúlica.

**Suave.** Hinchazón del pensamiento.

**Raspa.** Depresión condensada.

**Parco.** Denunciamos la construcción sostenida y serial de pobres pendejos esféricos incapaces de evolucionar.

**Suave.** Incapaces de adaptación.

**Raspa.** Señalados por Naturaleza como la próxima especie en extinción.

**Suave.** Al son de esta triste oda: Gordo eres.

**Parco.** Mas gordo enamorado.

**Suave.** No, pendejo. Ya la surraste.

**Raspa.** No tiene nada que ver. Retoma, retoma.

**Suave.** Gordo eres.

**Raspa.** Y gordo serás, sin remedio, hasta el final de los tiempos.

**Parco.** Amén.

**Suave.** Pinche pachorro. “Mas gordo enamorado”.

**Tosco.** *(Incorporándose)* Está cabrón.

**Suave.** ¿Verdad que sí?

**Tosco.** Dame chance.

**Raspa.** ¿Ya estás?

**Tosco.** No dejan dormir. Tengo una.

**Parco.** Yo he estado subiendo las cosas, ¿eh?

**Tosco.** ¿Y?

**Parco.** Nada. Dos comentarios al momento.

**Tosco.** ¿Qué dicen?

**Parco.** Uno dice, “chido”. El otro dice, “mamadas”.

**Tosco.** Inspirador.

**Suave.** ¿Quieres escribirlo?

**Tosco.** Lo digo y se graba. Ya luego lo bajamos en pedazos para colgarlo en la *blug*.

**Raspa.** Va.

**Tosco.** Pónganle efectos.

**Parco.** Yo tengo un eco perrón.

**Tosco.** Es el sueño de Martirio Lampeduza.

**Raspa.** ¿Le entramos o vas tú solo?

**Tosco.** Éntrenle. Pásame el gallo. El sueño, el horror y la nada. Martirio Lampeduza.

**Suave.** La fuente de la visión.

**Raspa.** El charco y la indiferencia.

**Tosco.** Con el agua hasta los tobillos. Insensiblemente se dejan ir, todos, cada uno, sin excepciones, atascados en la rutina. Nadie parece darse cuenta. El hundimiento es progresivo. No se detiene. Avanza. Lo devora todo.

**Suave.** **El hundimiento. El invisible desastre. Un charco es el fuste de este pensamiento vacío.**

**Raspa.** Uórale.

**Tosco.** Quince centímetros. Las llantas y las patas de las mascotas chapotean mansamente en las avenidas sin reparar en lo insólito. La gente lo acepta sin sobresaltos. Quince centímetros de agua arañándonos los tobillos, codiciando nuestras rodillas y todo sereno. ¡Nadie parece darse cuenta de nada! La indiferencia es catastrófica.

**Suave.** **Es un signo.**

**Raspa.** **Un anuncio del fin.**

**Parco.** **Mi espanto es superlativo.**

**Tosco.** **Corro a los parques y nada. El humus no presenta reacciones absorbentes. En las iglesias, las sotanas de curas y monaguillos flotan y se abomban sobre el creciente charco.**

**Raspa.** **Sobre el espejo bocarrriba, sobre este lago enano en que se convirtió esta tierra.**

**Tosco.** **El efecto es gracioso.**

**Suave.** **Es siniestro. Demoledor.**

**Tosco.** En el piso de los taxis, de los elevadores, de los sótanos y los *penthouses* el mismo fenómeno uniforme. Rigurosos quince centímetros de alfombra líquida que sepultan nuestros pies indiferentes.

**Parco.** En las montañas del sur, en los páramos del norte, en el itsmo y el bajío, la misma segunda piel de agua que al tercer día rondaba ya los 17.4 centímetros de alcance.

**Tosco.** La cubierta de nuestros barcos, el fuselaje de los aviones, los túneles subterráneos y los que atraviesan la frontera, solo de este lado de la frontera.

**Raspa.** Los noticiarios y nuestras ficciones aceptan sin protestas ni reparos el milagro acuoso.

**Tosco.** La realidad y su imagen, se anegan, sucumben paulatinamente, sin escándalos.

**Parco.** Igual que nuestra filosofía. Nuestros sueños. Nuestros deseos.

**Tosco.** Inhumados por el charco.

**Suave.** Sin notarlo nadie. Ni los cuerpos diplomáticos externos, ni los turistas, ni los rijosos espías comentan una palabra sola sobre el asunto.

**Tosco.** Ajenos, impasibles, quizá jubilosos, porque en ninguna otra parte del globo sucede algo semejante.

**Parco.** A este pobre país, a este pedazo de tierra sin paz, se lo está tragando un charco.

**Raspa.** ¿Ya?

**Tosco.** Córdalo.

**Suave.** Mucha solemnidad, ¿no?

**Tosco.** Yo estoy muerto.

**Suave.** ¿Eso soñaste?

**Tosco.** Eso soñó Lampeduza.

**Raspa.** Eso soñamos que soñó.

**Tosco.** Ta cabrón.

**Parco.** Un esfuercito más.

**Tosco.** Yo ya no.

**Raspa.** Hay que colgarlo.

**Suave.** Paso.

**Raspa.** Safo.

**Tosco.** Rajo.

**Parco.** Yo lo hago, sardinas apestosas.

**Tosco.** Y yo lo mando en un rato.

**Suave.** ¿Nos la estaremos jalando, maestro?

**Tosco.** Hasta el despellejamiento, mi pequeño saltamontes.

**Raspa.** El barco se hunde con nosotros.

**Suave.** Nosotros hundimos el barco.

**Tosco.** Y nadie, en serio, nadie parece darse cuenta.

**Raspa.** ¿Esto va a servir para algo?

**Suave.** Claro que no.

**Parco.** ¿A quién le puede importar?

*Baja la luz. Reacomodan. La pantalla ilumina la cara de Parco, quien teclea torpemente.*

**3'**

**Tosco.** No vamos a rendirnos ahora.

**Raspa.** ¿Ah, no?

**Tosco.** Nel.

**Raspa.** Pero si hace rato estabas arrastrando el moco diciendo que ya.

**Tosco.** Cambié de opinión.

**Suave.** ¿Así, de pronto?

**Tosco.** ¿Cómo ves?

**Raspa.** ¿Estás menstruando?

**Parco.** Voto porque ya no lo escuchemos. Cada que abre la boca terminamos un escalón más abajo en la escala de la degradación. Después de conocerte a ti, de trabajar contigo y de hacerte caso en casi todo me siento menos apto que un tlaconete para sobrevivir.

**Tosco.** Escúchenme.

**Suave.** ¿Qué podemos perder si ya lo perdimos casi todo?

**Parco.** Si digo la cola, te avientas.

**Raspa.** De todos modos no han respondido tus patrones.

**Parco.** Porque desde el comienzo todo esto era una especie de pendejo suicidio multitudinario.

**Tosco.** Ábaco, somos cuatro.

**Parco.** Me entendiste.

**Tosco.** Entiéndeme tú. Imagina que se propaga.

**Suave.** ¿Cómo, genio? Convéncenos.

**Tosco.** De la forma más normal, que suele ser siempre la más estúpida.

**Suave.** Por eso, ¿cómo?

**Tosco.** Es verdad que esto no tiene pies ni cabeza.

**Parco.** Cierto.

**Tosco.** Es verdad que si yo fuera tus jefes no me lo iba a creer porque para ellos lo natural es la desconfianza ante todo.

**Suave.** Eso sí.

**Tosco.** Pero en principio, no tenemos que convencerlos a ellos. Ellos son el objetivo número dos.

**Parco.** ¿No son el objetivo número uno, vaquero? Yo creí que sí queríamos rescatar tu trasero.

**Raspa.** Tú quieres eso, yo con no perderme del sueldo me conformo.

**Tosco.** Tenemos que tratar de que un número cada vez mayor de zoquetes se sientan interesados.

**Parco.** ¿Eso qué?

**Tosco.** ¿Cómo se hacen ricos los músicos de cagada que maquilan basura?

**Parco.** La verdad es que si lo supiera sería uno de ellos y me importaría dos pepinos que a ti y a quinientos setenta torcidos como tú les pareciera despreciable mi arte.

**Tosco.** El arte aquí es lo de menos, lo que nos interesa es el mercado.

**Raspa.** ¿El mercado? Ajá. Ahora es cosa del mercado.

**Tosco.** No el de las verduras, Tarumba. Los potenciales macacos que pueden copiarnos la idea. Hay que tratar de llegar al mayor número de chalanos imitadores de lo ajeno.

Todo lo que no entienden les parece suficientemente bueno como para reproducirlo. Si logramos que prenda esta mecha, lo demás va a llegar solo.

**Parco.** ¿Pero qué va a llegar, Tosco?

**Tosco.** El efecto deseado.

**Suave.** ¿Y ese cuál es?

**Tosco.** Un desmadre incontrolado.

**Raspa.** ¿Una avalancha, una revolución?

**Tosco.** Pues más o menos.

**Parco.** Estás loco.

**Suave.** ¿Y esa cómo la logramos, galán?

**Tosco.** Pues con la fórmula estrella.

**Raspa.** ¿Y esa es?

**Tosco.** Un escándalo.

**Parco.** ¿Otra vez?

**Tosco.** No sé a qué le tienen miedo. Cada cosa importante que se ha hecho siempre tiene un escándalo en medio. Alguien tiene que sacarse de onda y alguien debe sacar provecho de eso. Es la historia del mundo.

**Parco.** Resumida y lista para usarse.

**Suave.** ¿Podemos comenzar enloqueciendo semáforos?

**Tosco.** Es poco ambicioso, pero podemos comenzar por ahí.

**Raspa.** ¿Transfiriendo fondos?

**Tosco.** Yo pensaba que sí, que algo de ese estilo. Que llame la atención. Y luego zás. Ya tienes un ejército de tarados queriendo trabajar contigo o dispuestos imitarte.

**Parco.** Ora, no tenemos que hacerlo, hacerlo. Con declarar que ya se hizo puede que alcance y sobre.

**Tosco.** Ahí el problema sería convencer que sí lo hicimos.

**Raspa.** Puta madre, convencer, convencer, convencer.

**Tosco.** Pues sí. Podemos decir que nos robamos la muralla china, la cosa es que se vea que la pinche muralla ya no está donde debe.

**Parco.** Va. Si vendemos en línea cosas que no se entregan la gente se queja.

**Suave.** Si interferimos servicios.

**Tosco.** Por ejemplo.

**Suave.** Si desquiciamos el metro unas horas.

**Parco.** Y si *Homónimus* se agencia el asunto, ¿vale?

**Tosco.** Sí, pero que sea *Homónimus* y no Lampeduza quien firme.

**Parco.** Va

**Suave.** Vámoslo haciendo.

**Raspa.** ¿Y eso se puede?

**Suave.** Pues lo podemos intentar, al menos.

**Tosco.** Eso, chingá.

### 3''

**Parco.** Ya pasaron tres días.

**Tosco.** También los conté.

**Suave.** No dan señales de vida.

**Tosco.** Pero las van a dar. Ya parece que se les anda olvidando.

**Parco.** Tú hablaste con la jefa la última vez.

**Tosco.** ¿Y eso qué? Van a llamar cuando lo crean necesario. Mientras nosotros a lo nuestro.

**Raspa.** ¿Cómo va el fermento?

**Suave.** Jala.

**Tosco.** ¿Machín?

**Suave.** Dos que tres.

**Parco.** Danos detalles.

**Suave.** Pues hay una réplica en Monterrey, otra en Jalapa. Están volviendo locos a los cajeros automáticos en Cuauhtitlán. Ya camina.

**Tosco.** Pero nada con fuerza.

**Raspa.** ¿Con fuerza como qué? ¿Una redada, una detonación?

**Tosco.** Algo pesado, que salpique fuera de la olla, en la prensa internacional.

**Suave.** Tosco, estamos rascándole a un *blog*, por favor.

**Tosco.** ¿Qué?, también las pequeñas cosas son importantes.

**Parco.** Ya cumplimos con lo nuestro. Ya está el informe, *Homónimus* tiene vida propia. Martirio Lampeduza es un próser. ¿Ya viste que hay camisetas?

**Tosco.** Nombre.

**Suave.** Sí.

**Raspa.** Un hijo de vecina con aceitunas en la cabeza estampó una foto borrosa sobre una clásica del Che y *voilà*.

**Tosco.** Ya hasta se generan ganancias.

**Parco.** Pero no las percibimos nosotros.

**Tosco.** Ese no era el objetivo. Pero tienen razón, ya está hecho.

**Suave.** Sólo para que me quede claro. No es que no haya sido divertido.

**Raspa.** Nosotros deberíamos mandar a hacer el muñeco de acción.

**Suave.** Porque ya me confundí.

**Raspa.** Y lanzar un video juego.

**Suave.** ¿El objetivo de todo esto cuál era?

**Tosco.** ¿Cuál objetivo?

**Raspa.** Pero antes que nada, escúchenme, lo registramos todo.

**Suave.** El de todo esto.

**Parco.** Yo te escucho. Lo registramos.

**Tosco.** Pues en principio era no perder el empleo.

**Suave.** Se logró.

**Parco.** Ni las máquinas.

**Suave.** También se logró.

**Raspa.** Hay que registrarlo todo, desde *Homónimus* hasta Martirio Lampeduza, incluyendo el muñeco de acción y el video juego.

**Tosco.** En principio eso, pero ahora además tenemos algo. Algo importante.

**Parco.** ¿Qué cosa importante tenemos?

**Suave.** Un negocio entre manos.

**Parco.** Bueno, al fin una idea propia que funciona.

**Tosco.** Tenemos algo más que un negocio o las erratas. Tenemos un héroe y un mensaje.



**Raspa.** Que sea todo una marca registrada. Y que se llame como el *blog*.

**Suave.** ¿Todavía quieres que se venga la avalancha?

**Parco.** ¿Seguro que te gustaría?

**Tosco.** Creo que por el momento no. Me gusta.

**Raspa.** Ya entrados en gastos, también deberíamos hacer nosotros unas calcomanías.

### 3'''

**Tosco.** Chavos, como que ya nos manchamos, ¿no?

**Suave.** ¿De plano?

**Raspa.** ¿Qué pasó?

**Suave.** Que dice la Ruda que siempre sí nos moderamos.

**Raspa.** ¿En serio?

**Parco.** ¿Y eso?

**Tosco.** Ya es demasiado desmadre, no hay orden. Todo se contradice.

**Raspa.** Yo tenía una onda muy buena.

**Tosco.** No hay que meterle más ruido, sobre todo porque siguen sin darnos señales de vida.

**Raspa.** Yo tenía una onda muy buena.

**Parco.** Eso no necesariamente es malo.

**Raspa.** Yo tenía una onda muy buena.

**Tosco.** Pero tampoco hay pedido para el siguiente número.

**Parco.** Ñonga. No me había dado cuenta. Eso podría llegar a ser malo.

**Suave.** A ver, suelta.

**Tosco.** No. ¿Para qué? Es verdad que cuando nos pidan la revista ya no vamos a poder dedicarle tiempo al rollo.

**Raspa.** Homónimus.

**Suave.** Suelta, pues.

**Raspa.** Pues algo que tiene que ver con el lenguaje. El ciudadano promedio evita el cientocincuenta por ciento de las veces declarar su responsabilidad en las cosas que hace.

**Tosco.** ¿Es indirecta?

**Raspa.** No. O no sé. Mira, "Se vende". "Se cayó". "El niño se rompió la madre contra un camión que no supo cómo detenerse". Cosas de esas.

**Suave.** Ora. Como si las personas no pudieran controlar las cosas.

**Raspa.** O como si desaparecieran, aunque sea momentáneamente.

**Suave.** Clásico. Muy nacional. Sujetos invisibles. Nadie ve nada, nadie hace nada y todo se deteriora.

**Raspa.** ¿Lo captas?

**Tosco.** Bueno, ya. Lo capto. Yo la cagué. Yo nos jodí. Yo. Lo acepto, pero no voy a ofrecer disculpas. Ya dije. Quise hacer algo grande, poner un mensaje.

**Parco.** ¿En el Apocalipsis?

**Tosco.** No salió mal.

**Raspa.** No te culpo. Todos queremos hacer cosas grandes. Dejar huella. Pequeñas huellas. Fundar la memoria.

**Tosco.** Voy a llamarle a la Jefa.

**Parco.** ¿No será peor?

**Tosco.** Peor que no saber, no creo. *(Sale a marcar)*

**Parco.** Eso que estabas diciendo no está mal. A mí se me ocurrió otro síntoma. Algo que tenga que ver con la incapacidad de la gente para mirar de frente lo real.

**Suave.** No entiendo.

**Raspa.** Lo capto. “Esto no es una guerra”. “No existe la pobreza”. “Aquí no se desprecia a los pinches nacos”. “¿Cuál violencia?” “¿Cuál charco?”

**Parco.** Exacto. Todo tiene que ver con el charco invisible.

**Tosco.** *(Entrando)* Enciende. *(Sale)*

**Raspa.** ¿Qué?

**Suave.** Tú enciende.

*Cada uno revisa su teléfono. Revisan mensajes que acuden.*

**Tosco.** *(Entrando)* En su putísima madre.

**Parco.** Mierda.

**Suave.** Re mierda.

**Raspa.** Más mierda en la mierda.

**Tosco.** ¿Cómo pasó?

**Parco.** No sé.

**Tosco.** No fuimos nosotros, ¿o sí?

**Parco.** Que yo sepa no.

**Suave.** A ver.

**Raspa.** Deja leer.

**Parco.** Tosco, aceptémoslo, ninguno aquí tiene ciencia para una cosa de estas.

**Tosco.** Ni ciencia ni malicia, huevón.

**Suave.** ¿Vendimos acciones petroleras?

**Raspa.** No. Dice que vendimos setenta por ciento del crudo explotable a veinte años. A Guatemala, y por casi nada, hazme el refabrón cabor.

**Tosco.** ¿Qué?

**Parco.** No mames.

**Tosco.** Yo pensé que era otra cosa. Me estaban diciendo del ataque a una pastelería francesa.

**Parco.** ¿Pastelería?

**Tosco.** Sí, wei.

**Parco.** ¿Con proyectiles y todo?

**Tosco.** No, pintarrajearon los vidrios, se tragaron los pasteles. Hay un video, y tenían la misma mascarita aquella.

**Raspa.** ¿En serio? Finalmente pegó. Ahí tienes tu bola de nieve.

**Parco.** Tu avalancha.

**Suave.** Tu revolición de dos pesos.

**Tosco.** ¿Fuiste tú, Parco?

**Parco.** Claro que no.

**Raspa.** ¿Y lo del banco?

**Tosco.** ¿Qué con el banco?

**Raspa.** Bajaron una pasta de una partida especial, algo sobre un ahorro en educación que iban a pagarse a fin de año los diputados, como un bono especial por exceso de trabajo.

**Tosco.** Ande, putos. Por culeros. Mejor perdido que en sus garras. Eso está bien.

**Suave.** Y el aeropuerto.

**Raspa.** ¿Qué pedo?

**Suave.** No hay sistema desde hace cuatro horas.

**Tosco.** Eso no es grave.

**Suave.** Em, más o menos. Tenemos tránsito cargado dando vueltas sobre la ciudad porque no saben dónde aterrizarlos.

**Raspa.** Súper.

**Parco.** Morelos, Querétaro, Hidalgo, Tlaxcala, Puebla e Iztapalapa están parcialmente inundados.

**Tosco.** ¿Llovio?

**Raspa.** No. Vomitaron las coladeras.

**Tosco.** El charco.

**Suave.** Bueno, eso sí es cosa del destino, ni modo que digan que *Homónimus*.

**Tosco.** Joder, el puto charco.

**Parco.** ¿Se acuerdan que alguna vez el lago de Chapultepec se quedó sin lanchas, sin patos y sin agua? Pues, ¿qué creen?

**Tosco.** ¿También nosotros?

**Parco.** Nosotros la mandre, yo me vengo enterando.

**Suave.** Dicen que es el espectáculo en el cielo va a estar bueno, digo, hasta que se queden sin combustible.

**Tosco.** Pellízcame, wei.

**Parco.** ¿Te estás excitando?

**Tosco.** Lo estamos soñando, ¿no?

**Suave.** Em. No.

**Raspa.** ¿Todo esto lo hizo *Homónimus*?

**Suave.** No nuestro *Homónimus*. El que Tosco soñaba.

**Parco.** Pues yo no lo veo tan rudo. Es como un mal día, de los malos días normales. El demonio anda suelto y punto.

**Tosco.** La diferencia está en que le están cargando la cuenta completa a *Homónimus*.

**Raspa.** ¿Y eso es malo?

**Suave.** Pues ya depende.

**Raspa.** En la madre.

*Suenan simultáneamente todos los celulares.*

**Tosco.** Timbac.

**Raspa.** Así está bien, Tosco. Así está bien. En medio de este desmadre nuestro pecado es invisible. ¿Quién se va a acordar de la revista *Almena*?

**Tosco.** ¿Qué fue lo que pasó?

**Suave.** Hacía falta un pretexto, Tosco.

**Parco.** De todos modos estábamos al punto del estallido.

**Raspa.** Hacía falta un buen pretexto y nosotros se los dimos.

**Suave.** ¿Qué puede ser peor? Ya estábamos hundidos.  
**Tosco.** Ya estábamos hundidos.  
**Parco.** Después de esto, solo podemos salir a flote.  
**Raspa.** En todo esto nosotros no tenemos nada que ver.  
**Tosco.** Eso sí.  
**Suave.** Nada que ver.  
**Parco.** Solo encendimos la mecha.  
**Tosco.** ¿Seguro que no hicimos ninguna de estas?  
**Raspa.** Claro que no. Fue Martirio Lampeduza.

*Cada uno contesta. Escuchan, pero siguen hablando entre ellos.*

**Raspa.** ¿Cómo? ¿Quién habla? ¿Con quién quiere hablar? Momento. Wei, wei.  
**Tosco.** Un momento. ¿Qué?  
**Raspa.** ¿Tú conoces a Juliana Sanchez?  
**Tosco.** ¿Juliana Sanchez? Me suena. ¿Qué quiere?  
**Raspa.** Comprar acciones de *Homónimus* y hablar con Martirio Lampeduza.  
**Tosco.** Mierda. ¿Julian Assange? Pásamelo. Contesta.  
**Raspa.** ¿Quién habla acá?  
**Tosco.** Un mudancero, pero no le entiendo.  
**Parco.** Más despacio, por favor. ¿Habla japonés? ¿Flamenco? ¿Euskera?  
**Raspa.** Mierda.  
**Parco.** ¿Cómo dice?  
**Suave.** (*Cuelga*) Pues ya valimos, señores.  
**Parco.** ¿Cómo dice?  
**Suave.** Que ya valimos verga, y de morsa.  
**Parco.** ¿Hablas inglés?  
**Suave.** Máomeno, ¿quién es?  
**Parco.** Marsúquerbet.  
**Suave.** ¿Marsuquerbés?  
**Parco.** Algo parecido.  
**Suave.** ¿Y qué pedo?  
**Parco.** ¡Pues no entiendo, contesta, carajo!  
**Suave.** *Hello. Yes. It is not his office. Yes it works here. Well, not really. Yes we know it, but he is not here. Martirio Lampeduza is not here. Who does speak? Who? Mark Zuckerberg? ¡Es Mark Zuckerberg!*  
**Parco.** ¿Y ese wei qué, a mí qué, yo qué o para qué?  
**Suave.** El dueño de Caralibro, pendejo.  
**Parco.** Mierda.  
**Suave.** Eso, mierda, quiero decir, *shit. Excuse me.*

*Hablan un poco más. Luego, uno a uno, casi simultáneamente, van conlgando y se miran en silencio.*

**Tosco.** Mierda.  
**Parco.** Sí, mierda.

**Suave.** ¿Quién primero?  
**Raspa.** Como quieran.  
**Parco.** Destápate. Yo no tengo mucho que decir.  
**Tosco.** Quieren comprarnos *Homónimus*.  
**Parco.** ¿Quién? ¿Por qué?  
**Tosco.** *Wikileaks*.  
**Parco.** No es cierto.  
**Tosco.** Parece que sí.  
**Parco.** Pues no se vende.  
**Raspa.** Voy. Mala cosa, ya se llevaron las imprentas.  
**Suave.** ¿Por qué?  
**Raspa.** Primero pregúntame quién.  
**Suave.** Correcto. ¿Quién?  
**Raspa.** Pues quién sabe. Pero ya se las llevaron. Seguro es cosa de tu patrona.  
**Suave.** Mierda.  
**Raspa.** Ah, otra cosa. También van a venir por los aparatos.  
**Parco.** ¿Pero por qué?  
**Suave.** Sigo yo.  
**Tosco.** Suelta.  
**Suave.** Tengo dos. ¿Cuál primero?  
**Parco.** Da lo mismo, la que sea.  
**Suave.** No, no da lo mismo. Hay una noticia buena y una muy mala.  
**Raspa.** Primero la buena.  
**Parco.** Eres optimista, pero es una mala estrategia. La buena al final siempre suaviza.  
**Suave.** Va la buena. También quería el Caralibro comprarnos acciones de *Homónimus*.  
**Raspa.** A todo eso, ¿cómo supieron a dónde llamar?  
**Tosco.** Sí, ¿cómo mierdas? ¿Qué hicimos?  
**Raspa.** Ña. Seguramente fue el culero de Martirio Lampeduza. Ve nomás el tamaño desmadre que se armó.

*Todos lo miran.*

**Raspa.** ¿Qué?  
**Suave.** ¿Alguna idea?  
**Tosco.** Ninguna, la neta.  
**Parco.** Coño. Creo que esta vez sí fui yo.  
**Raspa.** ¿Por qué?  
**Parco.** Pues. Creo, solo creo, que pude haberte mandado un correo desde mi bandeja personal.  
**Raspa.** ¿Y?  
**Parco.** No mandé un correo personal, mandé un correo firmado por Martirio Lampeduza. Siempre va en la firma, mi nombre y los teléfonos de acá.  
**Tosco.** Ñonga.  
**Parco.** Fue un momento de pendejimso extremo.  
**Suave.** Como cuando te cachó tu mujer en la movida con la secretaria del jefe.  
**Parco.** Algo así.

**Tosco.** Mi rependejo amigo.

**Suave.** ¿Te das cuenta, wei? Estuvimos así de cerca. Así de cerca, carajo.

**Parco.** Lo que viene fácil, fácil se va.

**Raspa.** Moraleja, todo es como en los tacos.

**Suave.** ¿Como los tacos, Raspa?

**Raspa.** Al principio todo te sabe bien, pero hagas lo que hagas, no puedes evitarlo, todo termina hecho mierda.

**Parco.** Eso sí.

**Tosco.** Todo es como en los tacos.

*Tocan escandalosamente a la puerta.*

**Tosco.** Pues ahora sí se acabó. Todo el mundo sabe que nosotros tenemos algo que ver.

**Suave.** Todo el mundo se va a enterar que nosotros somos los de las erratas y que tenemos que ver con Martirio Lampeduza.

**Parco.** Bueno, no importa. A la celebridad millonaria siempre se la pelan todos. Podemos vender las acciones desde la cárcel.

**Tosco.** ¿La cárcel?

**Parco.** O desde el psiquiátrico. Hay cantidad de gente elegante que atienden sus negocios estando fuera de circulación, buenos negocios, ¿eh?

**Raspa.** Eso sí. Podíamos vender *Homónimus*.

**Suave.** Ay. Todo es como en los tacos.

**Tosco.** ¿Por qué?

*Tocan cada vez con más violencia.*

**Suave.** No les dije cuál era la noticia mala.

**Parco.** Pues no.

**Suave.** ¿Y la quieren oír?

**Raspa.** A ver, suelta.

**Suave.** Nada. Los de *Almena* registraron como suyo el dominio de *Homónimus*.

**Parco.** ¿Qué, qué?

**Raspa.** Se los dije. Se los dije.

**Suave.** Si alguien puede venderlo, son ellos.

**Parco.** Nos la ensartaron todita.

**Tosco.** Como en los tacos.

**Raspa.** Como en los tacos.

**Suave.** Ah, otra cosita. Ya versionaron por ahí a Martirio Lampeduza como un haitiano, negro, que usa botas y largas gabardinas negras. Quesque vive en Chetumal.

**Raspa.** Esto no se va a quedar así.

**Tosco.** Culeros.

**Raspa.** Pues yo propongo que en la primera oportunidad, levantemos *Sinónimus*; pero lo registramos antes y les repetimos el desmadre, multiplicado por cuatro. Al héroe le ponemos/

*Escándalo. La puerta se abre de un golpe. Primero un potente destello luminoso. Quedan quietos, en silencio unos segundos. Luego, un Apagón.*

\*\*\*

Epílogo sumado al texto original

**Tosco.** Y no. No fundamos Sinónimus. Nos faltó tiempo y energía. Al final simplemente nos sepultaron nueve meses en una prisión preventiva, mientras nos obligaron a ofrecer una disculpa pública por difamación. Alegamos nervios crispados y un brote psicótico colectivo inducido por sobre ingesta de café. Así escapamos de la cárcel, pero tuvimos que soplarnos cada uno varias terapias disuasivas: electrochoques y cocteles antiansiolíticos en el desayuno. A veces llenábamos pizarrones enteros con la frase: No debo difamar a los ángeles. Así apagaron nuestro entusiasmo. Momentáneamente.

Digo momentáneamente porque hace poco encontré, como una carcacha desastrada, como un cadáver de barco, como una máquina vieja e inservible en el cementerio cibernético, un blog.

*Disertaciones sobre un charco* existe, como blog, existe. O existió, antes de que nosotros lo reinventáramos. Eso parece indicar la fecha porque data de 1995. La última actualización registrada se hizo en 2009. Se puede buscar. A veces todavía se encuentra parcialmente, o puede llegar a seguirse su rastro en otros blogs. Yo copié mucha de la información que estuvo colgada hasta hace poco. Parece ser que la bajaron y que el material fotográfico y literario que contenía *Disertaciones sobre un charco* ahora está custodiada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Siguen discutiendo si se trata de una locura iluminada y genial o de un sofisticado atentado que buscaba desacreditar a las instituciones. Sigue en entredicho lo que representa: un golpe simbólico y desafiante a la realidad establecida.

Tratan de aislar y mantener oculta toda la información relativa a *Disertaciones sobre un charco* y estudian el pensamiento apocalíptico de Martirio Lampeduza. Martirio Lampeduza, poeta filósofo, existe, y sí, sí escribió una amplia obra en la que explica el proceso de deterioro y exterminio autoinducido de nuestra especie. Son muchos los síntomas que Lampeduza interpretó como la caída del mundo y se dio a la tarea de documentar, de explicar rigurosamente y con ejemplos la ruta de extinción del mexicano moderno.

Martirio Lampeduza no es un demente articulado, fue contemporáneo de artistas y filósofos visionarios, forma parte de una generación de mentes brillantes que cambiaron el mundo. Sabemos que sostuvo amplia correspondencia con gente como María Zambrano y Antonin Artaud. Con este último discutió intensamente la posibilidad de demoler la cultura occidental desde el teatro, lo que inspiró el libro *El teatro y su doble*. Fue Lampeduza quien le enseñó la quiromancia y a leer los pliegues del ano a Alejandro Jodorowsky, por citar unos ejemplos.

El charco que nos inunda inevitable y progresivamente es la metáfora con que Lampedusa intentó lanzar su campaña de información. La realidad sepultada bajo un charco que diluye al país ante la indiferencia sistemática de todos es una imagen poderosa que intentan desacreditar. Pero no van a lograrlo. De eso vamos a encargarnos nosotros, un día. Un buen día...



Fotografias







