



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

CÓSMICA, ESCRIBIR PARA ADOLESCENTES

OBRA ARTÍSTICA

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

GABRIELA ROMÁN FUENTES

ASESORA: MTRA. BÁRBARA LORENA COLIO AGUILAR



Ciudad Universitaria, Cd. Mx, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Por donde se empieza sin quedar en deuda con tantos...

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que es una rica nebulosa donde nacen miles de estrellas cuyo brillo trasciende fronteras y abarca todos los campos de conocimiento.

A la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio de Literatura Dramática y Teatro quienes nutrieron nuestros cerebros y espíritus con conocimientos, experiencias y emociones. A todos los maestros, administrativos y compañeros que me ayudaron a aprender y crecer.

A Bárbara Colio, Maricarmen Torroaella, Miguel del Castillo, Tania Mayrén y Javier Márquez, por aportar su valiosa y crítica lectura a este trabajo.

A mamá y papá, por serlo todo y más. Es especial a ti, papá, aunque ya no me esperaste para ver terminado esto.

A Delfino y Luis Miguel, por su tiempo y paciencia para leer y comentar todo lo que escribo, pero sobre todo, por creer desde siempre en mi escritura.

A cada creador que me antecedió y con quien camino. A cada espectador que ha asistido a mis obras y sin los cuales nada de esto tendría sentido.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. UNIVERSOS QUE ANTECEDEN	7
1.1 Antecedentes teatrales y dramáticos de <i>Cósmica</i>	7
1.1.1 Introducción general al teatro para niños y adolescentes en México	8
1.1.2 Dramaturgia para adolescentes en el siglo XXI en México	12
1.2 Obras precedentes y relacionadas temáticamente con <i>Cósmica</i>	14
1.2.1 Temas tabú en el teatro para adolescentes en el siglo XXI en México	14
1.2.2 <i>Inmolación</i> de Enrique Olmos de Ita	19
CAPÍTULO II ¿CÓMO SE FORMA UNA ESTRELLA?	22
2.1 Contexto social y temático de <i>Cósmica</i>	22
2.1.1 Detonantes de escritura	22
2.1.2 Materia estelar de <i>Cósmica</i>	23
2.1.2.1 Temas	24
2.1.2.2 Entorno	27
2.2 Criterios y procedimientos artísticos para la escritura	29
2.2.1 Género dramático	29
2.2.2 Universo poético	31
2.2.3 Líneas argumentales	34
2.2.4 Líneas temporales	35
2.2.5 Construcción de personajes	37
2.2.6 Dialogación conversacional y dialogación narrativa	43
CAPÍTULO III UNA OBRA CON ESTRELLA	45
3.1 Vida de <i>Cósmica</i>	45
3.2 Premio y publicaciones	45
3.2.1 XVIII Premio Internacional ASSITEJ-España de teatro para la infancia y la juventud	45
3.2.2 NoPassport Press	47
3.3 <i>Cósmica</i> en escena	47
3.3.1 Puestas en escena	47

3.3.1.1	Teatro profesional independiente	47
3.3.1.2	Programa Nacional de Teatro Escolar	48
3.3.1.3	Teatro escolar: de alumnos para alumnos	51
3.3.2	Lecturas dramatizadas	51
3.4	Traducción	52
3.4.1	Lark Play Development Center	52
3.4.1.1	Selección	53
3.4.1.2	Proceso de trabajo	53
CONCLUSIONES		55
REFERENCIAS		59
ANEXOS		61
1.	Texto dramático de <i>Cósmica</i>	61
2.	Carteles de puestas en escena	90

PRESENTACIÓN

Mirarse al espejo, escuchar la voz propia grabada o verse en un video siempre me han parecido actividades extrañas, desconcertantes, a veces incluso hasta terroríficas. No tanto por enfrentarse a una versión “disminuida” de lo que nuestra vanidad nos pueda hacer creer que somos. Sino porque la observación de sí mismo, mediante un dispositivo (espejo, grabadora, cámara), es un ejercicio conmovedor, en el sentido de que nos descoloca de aquello que reconocemos como nuestro, como ese ser nosotros.

“Je est un autre”, Yo es otro, decía Arthur Rimbaud.¹

Hablar de la obra propia, con rigor analítico, me parece un ejercicio en la misma línea, aunque expresado hasta sus últimas consecuencias. Este obliga a un proceso de escisión entre el artista y el teórico, el creador y analista; sin dejar de ser, no obstante, los dos al mismo tiempo. Ser uno y otro, sin que ningún elemento sea anulado; sino que por el contrario se enriquezca la reflexión y creación. Analizar la propia escritura con ojos ajenos –en la medida de lo posible–, es una actividad que los psicólogos podrían tildar de algún trastorno de identidad disociativa (quizás lo sea), pero puede ser también una camino a la cordura, en su sentido etimológico de cuerda: el camino para hallar la cuerda, el hilo de mi escritura.

Es por esto que decidí optar por esta vía de titulación, por obra artística, porque me pareció uno de los ejercicios más enriquecedores para la ejecución de mi oficio, ya que me obligaría a generar una distancia crítica que aportara luz sobre mi escritura. Es poner bajo la lupa, desde una mirada distanciada, los errores y aciertos de mi dramaturgia; así como sus posibilidades y alcances para habitar la escena.

¹ Arthur Rimbaud (1854-1891). Poeta francés quien, a pesar de su corta irrupción en las letras, fue uno de los máximos exponentes del Simbolismo, una de las tendencias que marcó el inicio de la lírica contemporánea. La frase se encuentra en dos cartas que Rimbaud mandó, una a George Izambard, antiguo profesor del poeta; otra al poeta Paul Demeny, ambas enviadas en mayo de 1871. (Rimbaud, 2010, p.2)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda en su primer capítulo los antecedentes teatrales que precedieron la escritura de *Cósmica*; así como el contexto dramaturgico de las primeras dos décadas del presente siglo en lo que respecta al teatro para niños y adolescentes en México. Se hace hincapié en algunas de las nuevas formas de escritura para jóvenes audiencias y se estudia una obra dramática para adolescentes que tiene en común con *Cósmica* la temática de suicidio.

El segundo capítulo sirve de espacio de reflexión y argumentación sobre la creación de la obra, desde una perspectiva teórica, estética y social. En éste, doy cuenta del procedimiento de construcción de la obra, que incluye las dificultades y soluciones que encontré para su desarrollo. Se analizan elementos estructurales, de lenguaje y creación de personajes; así como los temas y formas de dialogación que plantea la obra. Es decir, se desmenuza todo el proceso de escritura en sus principales elementos constitutivos.

Dado que me parece muy importante el camino de vida de un texto dramático, que no termina en su escritura, decidí hablar sobre las diversas formas que *Cósmica* ha adquirido para entrar en contacto con lectores, creadores y espectadores. Por lo tanto, en el tercer capítulo detallo las lecturas, puestas en escena, traducción y publicaciones que ha tenido el texto. Con este capítulo también exploro el aprendizaje que me ha dejado cada etapa. Se reflexiona sobre el proceso mismo de escritura y puesta en escena en otros contextos culturales, así como dentro del marco de programas para jóvenes audiencias de alcance nacional.

CAPÍTULO I

UNIVERSOS QUE ANTECEDEN

1.1 Antecedentes teatrales y dramáticos de *Cósmica*

El teatro para niños² y adolescentes³ en México se había mantenido hasta hace algunos años en la periferia de la creación escénica, sin importar que su historia se remonte al inicio mismo del teatro. Ha vivido marginado de los grandes recuentos históricos de teatralidad, en gran medida por ser considerado un género menor, debido a una supuesta factura inferior en términos artísticos. La inferioridad se atribuye principalmente a su carácter utilitario: este teatro ha sido usado como una herramienta didáctica, lo que subordinó por muchos años tanto su contenido como su estética a fines meramente educativos.

Esta subordinación a planes de estudios ha tenido sus costos tanto para la creación, como para el desarrollo mismo de los infantes, cuya imaginación se ve igual de limitada que el teatro. Es decir, un teatro cuyo objetivo ha sido transmitir datos o reglas, no el despertar su imaginación y conmoverlos en todos los sentidos. Resuenan las palabras del poeta y filósofo Rabindranath Tagore⁴: “robamos a los niños de su tierra para enseñarles geografía, de su lenguaje para enseñarles gramática. Su hambre es lo épico, pero les suministramos crónicas de hechos y fechas” (como se cita en Broster, 2012, p.231).

Sin embargo, el teatro evoluciona con sus sociedades, y si bien es cierto que subsisten formas utilitarias del teatro, también lo es que desde finales del siglo XX es cada vez más frecuente encontrar obras de alta factura estética, sin subordinación a contenidos escolares, comprometidas con su entorno y público, y que además han conquistando cada vez más espacios en las carteleras nacionales.

Antes de comenzar sería importante señalar que la figura política de la niñez; es decir una identidad reconocible dentro de las sociedades occidentales ha ido cambiando con el paso

² Niñez se refiere a: “Período de la vida humana, que se extiende desde el nacimiento a la pubertad”. (Real Academia Española, s.f. definición 1).

³ Por adolescentes entendemos a individuos entre 10 y 19 años, según términos de la UNICEF, que la subdivide a su vez con fines de análisis “en tres etapas: adolescencia temprana (de 10 a 13 años de edad), mediana (14-16), y tardía (17-19).” “Adolescencia y Juventud: Panorama general”. Recuperado el 1 de febrero de 2020, de https://www.unicef.org/spanish/adolescence/index_bigpicture.html

⁴ Rabindranath Tagore (1861-1942). Poeta, dramaturgo, cuentista, filósofo y músico bengalí, galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1913.

de los años. De hecho, se podría decir que como tal, no es hasta el siglo XX que los niños y jóvenes adquieren una figura más definida, y de interés político, social y económico. Es hasta entonces que se les reconoce como individuos de una sociedad. Dicho esto, se entenderá que hasta fines del siglo XIX el teatro no estaba estrictamente dirigido a un público infantil. Los ejemplos y momentos que señalaré a continuación son aquellos en los cuales los jóvenes tuvieron cierta importancia, aunque no forzosamente el protagonismo ni constituyeron el público objetivo.⁵

1.1.1 *Introducción general al teatro para niños y adolescentes en México*

La siguiente introducción general del teatro para públicos jóvenes⁶ aborda algunos de los hitos de la historia teatral mexicana. Gran parte de este recorrido está basado en la amplia investigación que realizó Josefina Brun⁷: *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*. Este extenso trabajo –parte de la celebración de 200 años de Independencia– es un estudio único en la bibliografía mexicana, pues dedica sus páginas, como pocos, al teatro para jóvenes audiencias.

El teatro, al menos la educación teatral para niños y jóvenes, tiene una larga trayectoria en el país, que se remonta a la época de los mexicas quienes tenían las *Cuicacalli* o Casas del Canto donde se enseñaba música y danza. La educación artística de los jóvenes, que estaba íntimamente ligada a la ritualidad, era parte fundamental de varias culturas originarias precolombinas (Brun, 2011, pp.21-22). Dado que el teatro náhuatl también estaba ligado a los ritos del ciclo agrícola, la acción dramática no tenía las fronteras del teatro actual, sino que era una fusión de música, danza y canto; de ahí la importancia de formar a los jóvenes en todas estas disciplinas (Sten, 1974, p.24).

Durante el periodo de la Colonia, las hoy llamadas artes escénicas tuvieron también un papel fundamental en la educación y vida de los jóvenes. Ya fuera en las escuelas construidas junto a las iglesias –con reminiscencias del modelo mexicana de las *Cuicacalli*– o las escuelas jesuitas para criollos, los niños y adolescentes estuvieron en contacto habitual con la música y

⁵ Para más información sobre la figura política de la niñez, y su concepción en el campo ficcional, puede consultarse el libro de Jaime Cuenca (2013) *Peter Pan disecado, Mutaciones políticas de la edad*.

⁶ En el habla cotidiana de artistas e instituciones, suele englobarse bajo el término “público joven” tanto a espectadores niños como adolescentes. Aunque el término “joven” califique propiamente a mayores de 19 años, en algunas partes de este trabajo he decidido apelar, por economía de lenguaje, a “jóvenes audiencias” o “público joven” para hablar de niños y adolescentes.

⁷ Josefina Brun (1944-2012). Pedagoga, escenógrafa, directora de escena e investigadora teatral mexicana.

la literatura. El teatro religioso constituyó parte fundamental de la formación de la juventud novohispana, pues resultó ser una de las estrategias de evangelización más efectivas. En especial en manos de los franciscanos, que hicieron del teatro un vehículo de transmisión del dogma cristiano (Viveros, 2014, p.50). Desde entonces, el teatro mostró su capacidad y potencial para educar y formar ideológica y religiosamente.

El teatro formó parte medular de la vida jesuita, tanto en las escuelas como en la calle. Los jesuitas fueron entusiastas hacedores de teatro escolar y religioso, así como de pastorelas, donde participaban niños y adolescentes. La representación de estas pastorelas era muy extendida, incluso “se representaban en la principales lenguas de uso corriente en Nueva España y otras villas: como el náhuatl, el otomí o el purépecha” (Brun, 2011, p.29). También era habitual incluir a niños cantores en las comedias del siglo XVI en la capital novohispana (Viveros, 2014, p.30).

Los años convulsos que siguieron a la Guerra de Independencia, y hasta el Porfiriato, dejaron poco espacio para el desarrollo del teatro dirigido a públicos jóvenes. No obstante, es importante señalar que alrededor de 1850, nace en Tlaxcala la compañía de títeres Rosete Aranda⁸ que moldearía la imaginación y el arte de hacer títeres por muchas décadas (Brun, 2011, p.38).

Durante el gobierno de Porfirio Díaz se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, encabezado por Justo Sierra⁹. Su principal aporte fue introducir el concepto de “educación integral”, que hermanaba ciencias y humanidades, así como introdujo actividades deportivas y culturales. También fue Sierra quien patrocinó personalmente “las primeras representaciones de teatro escolar; laicas, ya no religiosas que se hicieron en México” (Brun, 2011, p.48).

Después de la Revolución, durante los años veinte, existieron también las Misiones Culturales¹⁰ encabezadas por José Vasconcelos¹¹, que permitieron llevar a todos los rincones del país experiencias escénicas a los niños. Las Misiones, orquestadas desde la Secretaría de Educación Pública que Vasconcelos dirigía, fueron una estrategia para luchar contra la

⁸ La Compañía Rosete Aranda fue una agrupación de marionetistas, mantenida por una familia de titiriteros mexicanos, los Rosete Aranda, activos hasta 1958. Se erigieron como una de las compañías más representativas y longevas de teatro de títeres.

⁹ Justo Sierra (1849-1912). Escritor, político y filósofo mexicano. Fue uno de los principales promotores de la fundación de la Universidad Nacional de México, hoy UNAM.

¹⁰ Creadas en 1923 y siguiendo el modelo de las evangelizadoras, estas misiones establecieron escuelas en áreas rurales. Los maestros misioneros ambulantes buscaban pueblos, de preferencia indígenas, donde establecían las misiones e impartían clases a los maestros locales, se les instruía sobre los contenidos que debían dar, en un afán por instruir y homogeneizar los contenidos educativos en todo el país (Gamboa, s.f., p.2).

¹¹ José Vasconcelos (1892-1959). Político, escritor, educador y filósofo mexicano. Fue el primer Secretario de Educación Pública del país y rector de la Universidad Nacional.

ignorancia y buscaban involucrar a indígenas y campesinos cuyas poblaciones tenían los mayores índices de analfabetismo del país. El teatro y los títeres fueron un excelente recurso de formación (Vaughan, 2000, p.40).

La primera mitad del siglo XX estuvo también marcada por la relación educación- artes escénicas, de nuevo con un matiz ideológico que dejó esta vez de lado la religión para introducir el uso de la teatralidad con fines políticos. El Teatro de las Masas¹², una fusión de música, baile y monumentales escenificaciones al aire libre, fue usado como un camino para la difusión de una ideología política y nacionalista. A partir del Teatro de las Masas se moldeó el imaginario y la identidad de aquello que debía ser llamado “mexicano” (Adame, 2017. p.6).

En septiembre de 1941, nace el Teatro Infantil de Bellas Artes, proyecto elaborado por Concepción Sada¹³ quien pugnaba desde hacía años porque los dramaturgos mexicanos tuvieran más presencia en los escenarios, ya que en los teatros solían representarse mayoritariamente autores extranjeros. Sada consideró que el acercamiento a la dramaturgia nacional desde los primeros años sería una forma de ganar adeptos. Acompañada de Clementina Otero¹⁴, fueron las impulsoras del primer repertorio de dramaturgia para niños de autores mexicanos que tuvo gran éxito. Por ejemplo, en 1944 se dieron 18 funciones en el Palacio de Bellas Artes del proyecto Teatro Infantil, lo que permitió llegar a 36,000 niños de las escuelas de la Ciudad de México (Brun, 2011, pp.90,92).

En los años posteriores, el teatro para jóvenes audiencias siguió con una vida fértil en todo el país. Muchas veces esta dramaturgia se basaba en adaptaciones de cuentos de la literatura universal; sin embargo, la dramaturgia nacional original o no derivada fue desarrollándose cada vez más, a veces creada por las propias compañías y colectivos. Durante las décadas de los sesenta a los ochenta, surgieron gran número de compañías dedicadas al teatro para niños y adolescentes que trabajaron con el circo, pantomima, títeres y hasta la comedia musical; esta última especialmente dirigida a jóvenes.

¹² El Teatro de las Masas fue una experiencia teatral de gran formato que orquestó a varias disciplinas e instituciones, como la Dirección de Educación Física y la Escuela Popular de Música, para hacer escenificaciones al aire libre de obras encaminadas a construir una identidad mexicana, y a difundir la ideología revolucionaria, encabezada por el entonces presidente Plutarco Elías Calles. La primera presentación se llevó a cabo en el teatro al aire libre de Teotihuacán en marzo de 1925, y se representó la obra *Tlahuicole* frente al presidente Calles, su gabinete y cientos de espectadores (Brun, 2011, pp.62-63).

¹³ Concepción Sada (1899-1981). Dramaturga y narradora cuya producción dramática estaba destinada principalmente a niños. Comandó varios proyectos teatrales para niños, bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública.

¹⁴ Clementina Otero (1909-1996). Actriz mexicana, pionera en el teatro de vanguardia. Fue directora de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Los ochenta marcaron una efervescencia de dramaturgos interesados en el teatro para niños. Por nombrar algunos: Perla Szuchmacher (Argentina, 1946- CDMX, 2010), Berta Hiriart (CDMX, 1950), Willebaldo López (Queréndaro, 1944), Otto Minera (Monterrey, 1948), Norma Román Calvo (CDMX, 1924-2013), Miguel Ángel Tenorio (CDMX, 1954), Tomás Urtusástegui (CDMX, 1933), Óscar Liera (Navolato, 1946- Sinaloa, 1990), Leonor Azcárate (CDMX, 1955), Sabina Berman (CDMX, 1955), Tere Valenzuela (Irapuato, 1951), Juan José Gurrola (CDMX, 1935-2007), Alejandro Licona (CDMX, 1953), Carmen Boulosa (CDMX, 1954) y Maribel Carrasco (Cuautla, 1964). (Brun, 2011, p.183)

También por estos años, comenzaron a circular antologías de teatro para niños con gran recepción. “En enero de 1984, [Editores Mexicanos Unidos] publicó la séptima edición de la Antología de Teatro Joven de México, compilada por Emilio Carballido¹⁵. Entre 1971 y 1983 se habían vendido 50,000 ejemplares de la obra” (Brun, 2011, p.188).

También en este periodo nace el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE), que se encuentra activo desde 1995. Este programa se realiza de manera conjunta por la Secretaría de Cultura Federal, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por conducto de la Coordinación Nacional de Teatro, las Instancias Estatales de Cultura y las autoridades educativas locales. Es decir, se trata de un ejercicio conjunto que incluye instancias educativas, lo que ha ampliado sus alcances. El PNTE replicó en varios estados el modelo de Teatro Escolar que existía desde los cuarenta en la capital mexicana, aquel implementado por Concepción Sada. En 2002 se fortalecería al extenderse a 25 estados de la república. (Brun, 2010, p.208,233). El ciclo 2016-2017 fue el primero en incluir las 32 entidades federativas, y así se había mantenido hasta la actualidad (2020), pues su futuro aún es incierto. Como se verá en el capítulo III, considero que ha sido uno de los programas que más han impulsado la dramaturgia y las puestas en escena dirigida a niños y adolescentes a nivel nacional.

A inicios del siglo XXI, se agregaron a las filas de la dramaturgia para niños autores como Hugo Hiriart (CDMX, 1942), Mónica Hoth (CDMX, 1958), Jaime Chabaud (CDMX, 1966), Antonio Zúñiga (Parral, 1965), Javier Malpica (CDMX, 1965), Amaranta Leyva (Cuernavaca, 1973), Alberto Lomnitz (Santiago de Chile, 1955) y Carlos Corona (CDMX, 1971); estos dos últimos muchas veces han fungido también como directores de sus textos.

Otro cambio en el ámbito institucional fue que el Centro de Teatro Infantil se transformó en 2008 en el Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, el cual sigue funcionando hasta nuestros días como parte de la Coordinación Nacional de Teatro (Brun, 2011, p.255).

¹⁵ Emilio Carballido (1925-2008). Dramaturgo y escritor mexicano, con una amplia producción literaria, tanto propia como ajena, pues fue un gran antologador de dramaturgia mexicana.

Desde este Programa se producen y coproducen varias puestas en escena para niños y adolescentes que se presentan en los teatros del Centro Cultural del Bosque.

En 2020, es posible señalar una nutrida y nueva camada de jóvenes autores que han especializado su escritura para adolescentes, y alimentan las carteleras y programas institucionales a nivel nacional. Además, éstos laboran desde varios estados de la república, lo que podría ser una muestra de que la dramaturgia dirigida a adolescentes se está descentralizando. Ellos son: Saúl Enríquez (Cardel, 1971) trabaja en Quintana Roo; Rafael Pérez de la Cruz (Puebla, 1986) labora en Puebla; Verónica Villicaña (Querétaro, 1986), en Michoacán; Josué Almanza (Puebla, 1988) en Puebla; y Chantal Torres (Ensenada, 1985) en Baja California.

1.1.1 *Dramaturgia para adolescentes en el siglo XXI*

Como podrá observarse en este recorrido, la mayoría de los textos y producciones estaban encaminados a niños. Los adolescentes como público objetivo han sido, me atrevería a decir, un descubrimiento del siglo XXI, porque casi no había obras para ellos, salvo comedias musicales en los años setenta que tuvieron gran éxito. La música había sido la principal, por no decir la única proveedora de experiencias artísticas escénicas para jóvenes.

Poco antes de terminar el siglo XX, surge un texto que, si bien no fue concebido específicamente para adolescentes, los jóvenes terminaron siendo la mayoría de su audiencia. Se trata de *Carta al artista adolescente* de Luis Mario Moncada¹⁶ y Martín Acosta¹⁷, dirigido por el segundo, que fue una adaptación o recreación escénica del texto de James Joyce¹⁸ *Retrato de un artista adolescente*. Estrenada en 1994, se centraba en las vivencias de Stephen Dédalus, joven protagonista de la novela. Moncada y Acosta llevaron a escena un montaje jovial y bello, según se lee en la crítica de Bruno Bert¹⁹:

está impregnado de un espíritu juvenil que le permite jugar desenfadadamente con el bagaje tradicional de recursos expresivos, reírse de ellos y reinventarlos. Justamente como un adolescente puede hacerlo con las palabras en el momento que por vez

¹⁶ Luis Mario Moncada (1963). Dramaturgo y actor mexicano, ha sido director del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

¹⁷ Martín Acosta (1964). Director de escena mexicano, cuyos montajes han pisado escenarios en varios países de América, España y Portugal.

¹⁸ James Joyce (1882-1941). Escritor irlandés, uno de los más importantes del siglo XX. Aclamado por su novela *Ulises*, considerada una de las más influyentes de la literatura internacional.

¹⁹ Bruno Bert es un periodista, crítico teatral y director de escena argentino, con residencia en México desde hace varios años.

primera advierte la posibilidad de servirse, entre asombrado y gozoso, de sus potencialidades malabares para poetizar con ellas. (Bert, 1994)

Sin proponérselo, *Carta...* habló a la juventud de su tiempo, a partir de este juego adolescente y jocoso sobre las inquietudes de los personajes, también jóvenes, cuyas dudas existenciales hacían eco con las dudas de los espectadores. El montaje garantizó su éxito entre el público joven al estar, en palabras de otra crítica teatral aparecida en el periódico *Proceso*, “lleno de humor, antisolemne, evocador” (“Carta al artista adolescente”, 1994).

Hacia la primera década del siglo se comienzan a montar con mayor constancia obras pensadas específicamente para adolescentes. La irrupción de Gerardo Mancebo del Castillo²⁰ en la escena constituye un hito en el teatro para jóvenes. Sus textos recurrían a seres mitológicos y fantásticos, universos paralelos; en resumen, una gran imaginación que conectó con las jóvenes audiencias. *Las aventuras de la Capitana Gazpacho* fue y sigue siendo una obra constantemente escenificada para público joven.

También fue importante la creación de otra obra ejemplar de la escena contemporánea: *El cielo en la piel* de Édgar Chías²¹. Escrita en 2003 y estrenada en 2004, bajo la dirección de Mahalat Sánchez²², la obra fue concebida específicamente para jóvenes. Aborda, desde la corralidad, la violencia y acoso a las que se ven sometidas dos mujeres en épocas distintas. Este texto también destacó por echar mano de la narración escénica, a partir de un relato a varias voces que se entrecruzan.

Por estos mismos años otros dramaturgos empiezan a ver en el público adolescente un área de oportunidad creativa. Así lo expresa el dramaturgo Enrique Olmos de Ita²³:

Hubo un concurso de dramaturgia en el 2005 para jóvenes, creo que lo convocó la SOGEM. Solamente hubo una emisión y todos comenzamos a ver ese público como algo tangible. [...] Yo escribí una obra decididamente para adolescentes a la par de *El cielo en la piel* (seguramente influenciado por Chías) que es anterior a *Inmolación, La voz oval* (que es un palíndromo). Y sí, la idea era llevar a la gente de mi generación (yo tenía 19 años) al teatro. (E. Olmos, comunicación personal, 12-02-20)

Es hasta la segunda década del siglo que corre cuando es posible rastrear mucho más puestas en escena dirigidas exclusivamente a adolescentes. La incursión en la dramaturgia de los

²⁰ Gerardo Mancebo del Castillo (1970-2000). Dramaturgo y actor mexicano que en 1998 obtuvo el Premio Óscar Liera a la Mejor Dramaturgia actual por *Las aventuras de la Capitana Gazpacho*.

²¹ Édgar Chías (1973). Dramaturgo mexicano que ha obtenido, entre otros reconocimientos, el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2016.

²² Mahalat Sánchez es una actriz mexicana. Estudió en el Centro Universitario de Teatro y también ha fungido como directora de escena.

²³ Enrique Olmos de Ita (1984). Dramaturgo mexicano, que ha obtenido el Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz en 2013, entre otros galardones.

autores arriba mencionados, así como programas institucionales que dieron más financiamiento y cabida en sus teatros a obras dedicadas a adolescentes –entre otros motivos– han permitido el auge de una nueva dramaturgia.

1.2 Obras precedentes y relacionadas con *Cósmica*

1.2.1 *Temas tabú²⁴ en el teatro para adolescentes en el siglo XXI en México*

Como se observó en la introducción, las obras, dada su adscripción religiosa, educativa o política, parecían siempre mostrar el lado más ético y positivo de la sociedad; es decir, formaban desde lo espiritual o cívico a los niños y adolescentes de una sociedad optimista y sana, casi utópica. Por lo que aquellos temas o sucesos “duros” de la vida real no pasaban comúnmente ante los ojos de los niños. Violencia, sexualidad, muerte, política, guerra, y un largo etcétera, eran temas tabú, fuera del alcance de los niños; ya fuera por una prejuiciosa presunción de creerlos incapaces de hablar de contenidos “complejos”, ya por quererlos lejos del dolor y crudeza que éstos pueden implicar. De tal manera que muchas veces se concebía a los niños y adolescentes como seres disminuidos en sus capacidades de comprensión, tanto intelectual como emotiva.

Incluso en la actualidad es frecuente encontrar obras “asépticas” que evitan temas complejos y se centran en lo positivo de la vida, como lo único autorizado a ser dicho. Como lo señala el filósofo Iva Gruic²⁵: “Hoy en día para la mayoría de los géneros dramáticos, primordialmente de entretenimiento (en el teatro, y especialmente en el cine), es esencial ser cálidos, positivos y optimistas. [...] ¿Podría querer decir que, cuando se trata de los niños, se inclina a considerar todo lo “emocional y positivo” no “solo” entretenimiento, sino educativamente valioso?” (Gruic, 2012, pp.247-248).

¿Qué temas deben escuchar los niños y adolescentes en escena? La respuesta, si la hay, tomaría muchas páginas. Considero que el teatro tiene cabida para muchas temáticas, y todas son igual de importantes. Lo que intento dilucidar en esta parte son los tratamientos de temas tabú en las más recientes dramaturgias porque son los temas que me han interesado tratar, como en el caso de *Cósmica*.

²⁴ tabú. ‘Prohibición de tocar, mencionar o hacer algo por motivos religiosos, supersticiosos o sociales’ (Real Academia Española, s.f., definición 1).

²⁵ Iva Gruic es un doctor en filosofía croata que ha realizado varios estudios sobre el teatro dirigido a jóvenes audiencias.

Jesús González Dávila²⁶ fue uno de los primeros dramaturgos en escribir sobre la difícil realidad de algunos jóvenes. Si bien sus textos no fueron concebidos propiamente para adolescentes, quienes tampoco asistían a las presentaciones, sus obras sí fueron un primer acercamiento a temas usualmente excluidos de los escenarios, donde niños y adolescentes eran los protagonistas. Cuando en septiembre de 1983 Willebaldo López²⁷ dirigió su obra *Polo, pelota amarilla*, fue promocionada como "otro acercamiento al teatro infantil desde una óptica más cercana a nuestra problemática social" (Brun, 2011, p.185).

Willebaldo López también escribió una de las obras más representativas para adolescentes de la época: *Cosas de muchachos*. Esta obra aborda la historia de una pareja de jóvenes de secundaria que inician su vida sexual con malas consecuencias. *Cosas...* continúa siendo una obra con vigencia, pues es común verla representada hoy en día por grupos escolares y profesionales de teatro.

Hubo otros autores que por la misma época abordaron temáticas sociales, teniendo en mente a niños como sus espectadores. "En 1987 se estrenaron dos de ellos: *Se Busca una familia feliz*, de Alicia Urreta, con música de la autora, en la que seis niños abandonan sus hogares pero a través del juego descubren los beneficios de vivir en familia; y *Todo sucede en una noche*, de Juan José Barreiro [...], en la que se narran las aventuras de los niños marginados en una ciudad como el Distrito Federal" (Brun, 2011, p.185).

Un hito en la historia de la dramaturgia para niños podría colocarse a finales de los noventa, con la visita de Suzanne Lebeau²⁸, cuyos textos se comenzaron a montar en México iniciando el siglo XXI. A partir de 1990, Lebeau impartió varios talleres de dramaturgia en el país, donde dio a conocer su metodología de creación para públicos jóvenes. Ahí se formaron varios dramaturgos que posteriormente escribirían para niños. Además de sus enseñanzas, sus talleres aportaron a la consolidación del oficio dirigido a niños. Así lo apunta Amaranta Leyva, alumna de esos talleres²⁹:

Por primera vez en México se habló de la existencia del oficio del escritor de teatro para niños y de sus conceptos artísticos. [...] En 1974 comenzó a desarrollar su método de trabajo: acercarse a los niños en el teatro y en el salón de clases para "oírlos hablar en sus propias palabras, de sus preocupaciones y su vida. (Leyva, 2014)

²⁶ Jesús González Dávila (1940-2000). Dramaturgo mexicano merecedor de la Medalla Nezahualcóyotl de la Sociedad General de escritores por su obra *Polo, pelota amarilla*, entre otros reconocimientos.

²⁷ Willebaldo López (1944). Dramaturgo, guionista, director y actor mexicano. Becario del Centro Mexicano de escritores, con una amplia producción enfocada en problemáticas sociales, violencia y grupos marginados.

²⁸ Suzanne Lebeau es una dramaturga canadiense, fundadora de la compañía de teatro Le Carrousel, cuya producción dramática está principalmente dirigida a niños, y sus textos se han presentado en varios países.

²⁹ Amaranta Leyva (1973). Dramaturga mexicana para jóvenes audiencias, miembro de la compañía de títeres para niños Marionetas de la Esquina.

En 2003 se montó la primera obra de la autora, *El ogrito*, bajo la dirección de Martín Acosta. Trata sobre un niño confrontado con su “naturaleza” que se alimenta de sangre, pero sobre todo es un relato inteligente y reflexivo sobre las diferencias. Así como la libertad y la potencia de elegir y construir nuestro propio camino, incluso si se es hijo de un ogro.

La puesta en escena también resultó relevante porque incluía a grandes personalidades del teatro “para adultos”. Y aunque pueda parecer algo mínimo, el hecho de contar en la dirección y reparto con creadores de larga trayectoria sirvió de voto de confianza; es decir, una forma de asegurar que el teatro para jóvenes audiencias era tan valioso como cualquiera – en términos estéticos– que merecía la atención de los grandes.

Sin embargo, Lebeau no fue la única canadiense que marcó la escena de teatro infantil y adolescente, también lo hicieron los montajes de textos de otros autores canadienses que emprendió la compañía Los Endebles, bajo la dirección de Boris Schoemann³⁰. Estas obras, traducidas por Schoemann, que ha fungido como embajador de estos textos, abordan temas poco tratados en la escena nacional hasta ese entonces. Por ejemplo, *La historia de la oca* de Michel Marc Bouchard³¹ fue montada por Schoemann en 2003. Sobre la obra, la periodista Mariana Morandi escribió:

la puesta profundiza en el tema de la violencia, pero sin escenas agresivas. Penetra en una problemática grave y dramática, pero con un tono lúdico y poético. Llena de humor y ternura, es una obra para niños (y adultos) que proyecta un gran respeto por los niños, tratándolos como seres inteligentes capaces de comprender perfectamente aquellos temas considerados ‘de adultos’. (Morandi, 2003)

Morandi también cita al director, Schoemann, quien expresa:

Me encanta el teatro para niños que se hace en Canadá y en especial en Quebec, porque confronta al niño con temas fuertes, pues ellos también viven situaciones graves. En México muchos autores que escriben teatro para niños hacen puros jueguitos, presentan un mundo color de rosa y buscan hacer volar la imaginación del niño. Los tratan como tontos y creen que el teatro para niños es un género chiquito. Cuando no es así, es mucho más difícil escribir buen teatro para niños que para adultos, porque requiere un mayor nivel de exigencia y compromiso. (Morandi, 2003)

Estas declaraciones evidencian la búsqueda, tanto de autores como directores, por crear obras mucho más comprometidas con la capacidad crítica de los niños para disfrutar, entender y reflexionar sobre temas antes considerados para adultos. Además de que se empieza a

³⁰ Boris Schoemann (1964). Director, actor y traductor de origen francés, director de la compañía teatral Los Endebles y de la Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea

³¹ Michel Marc Bouchard (1958). Dramaturgo canadiense ha ganado varios premios por sus obras escritas en francés y es uno de los más reconocidos dentro y fuera de su país.

subrayar la complejidad estética que implica hacer teatro para jóvenes audiencias. En otras palabras, que no se trata de ningún género menor sino que, por el contrario, requiere de un compromiso estético y ético, incluso mayor que cualquier otro teatro.

También en 2003, se estrenó la obra *Niñas de la guerra* de Berta Hiriart³² la cual nació en un intento por generar conciencia entre los niños sobre la guerra. Con motivo del estreno del montaje que ella misma dirigió, Hiriart explica la razón para escribir esta obra: “Los niños están muy asustados, por lo que han visto en los medios informativos; sin embargo, nadie les habla de la guerra, como si ellos vivieran en otro mundo, y esa situación, aparentemente tan simple, les duplica los miedos” (“Bertha Hiriart lleva al teatro sus Niñas de la Guerra”, 2003).

Niñas de la guerra habla también de la intolerancia y la xenofobia. Así lo deja ver uno de los personajes adultos ante la llegada del personaje de Vera, la niña refugiada proveniente de un país en guerra: “RAMONA: Es cierto, ha de hablar otra lengua. ¡Qué horror! Aquí no se puede quedar. Quién sabe qué costumbres tenga. Además debe de estar llena de piojos. Vean nada más: Qué asco” (Hiriart, 2003, p.12).

El siglo XXI parece haber ampliado la gama temática de los autores que comenzarán a tratar contenidos nunca antes o poco tratados como: la adopción (*Malas palabras* de Perla Szuchmacher³³); migración (*Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth³⁴) y los niños que quedan atrás, como huérfanos (*Papá está en la Atlántida* de Javier Malpica³⁵); la explotación infantil y la ambición adulta (*Lágrimas de agua dulce* de Jaime Chabaud³⁶); el abuso sexual (*No tocar* de Enrique Olmos de Ita); y enfermedades terminales en niños (*Niño de octubre* de Maribel Carrasco³⁷), por señalar algunos.

Príncipe y Príncipe de Perla Szuchmacher es un vivo ejemplo de temas tabú abordados por primera vez en escena, que también han causado revuelo en los sectores más conservadores de la sociedad mexicana. Es una adaptación de un cuento de los autores holandeses Linda de Haam y Sternniijland, dirigida por Aracelia Guerrero³⁸, que habla sobre

³² Berta Hiriart (1950). Narradora y dramaturga mexicana, fundadora de la Compañía de Teatro Infantil de la UV. Sus textos y talleres de narración y teatro se dirigen a niños.

³³ Perla Szuchmacher (1946-2010). Dramaturga, actriz y directora de teatro de origen argentino. Fue una de las precursoras del teatro infantil en América Latina.

³⁴ Mónica Hoth (1950). Dramaturga mexicana, fundadora del grupo La Salamandra, dedicado a la investigación, realización y animación de títeres.

³⁵ Javier Malpica (1965). Narrador y dramaturgo mexicano cuya vasta obra literaria se dirige a niños y jóvenes. Ha obtenido varios galardones tanto en dramaturgia como narrativa.

³⁶ Jaime Chabaud (1966). Dramaturgo, guionista y maestro, ha obtenido varios premios, como el de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón 2013.

³⁷ Maribel Carrasco (1964). Dramaturga mexicana, se ha especializado en la creación y enseñanza de dramaturgia para niños y jóvenes, siendo una de las autoras más representadas de teatro para niños en el país.

³⁸ Aracelia Guerrero es una directora de escena mexicana especializada en montajes para jóvenes audiencias. Estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM.

un príncipe que, en plena búsqueda de esposa, se enamora del hermano de una princesa. La obra se postula en contra de la homofobia y de acuerdo a los nuevos tiempos. Así lo asentaba en sus promocionales del estreno en 2010: “obra alternativa para niños, acorde a los tiempos de apertura que se viven en la capital del país” (Brun, 2011, p.262).

La respuesta conservadora a la obra la ha acompañado hasta nuestros días, pues sigue habiendo sectores de la sociedad que condenan este tipo de temáticas sobre los escenarios. La más reciente, apenas en octubre de 2018, fue la queja pública que hizo Citizengo³⁹ en contra de un montaje de esta obra, que en una petición al gobernador de Querétaro expresaba:

lamentablemente un gobierno que dijo defender a la familia, está dando espacio a obras de teatro que promueven una visión distorsionada de la familia y fomentan la homosexualidad en la juventud. [...] Exijimos [*sic*] la cancelación de dicha obra y que se abran y busquen espacios para otros espectáculos que fomenten verdaderos valores sociales. (“Cancelan en Querétaro obra acusada de ‘promover la homosexualidad’”, 2018)

La obra estaba programada para participar en el Festival de Artes Escénicas Querétaro 2018, pero finalmente fue cancelada, argumentando problemas de logística, versión apoyada por la propia compañía. Es posible apreciar que, aunque los temas espinosos han ido ganando terreno en la escena de teatro para jóvenes audiencias, ciertos sectores de la población siguen abogando por un teatro aleccionador y moralizante.

En 2013, se estrena la obra *¿En qué estabas pensando?*, escrita y dirigida por Saúl Enríquez⁴⁰ en Cancún, Quintana Roo. Enríquez ejercía la docencia cuando creó el texto y cuenta que lo hizo a petición de sus alumnos que querían que escribiera una obra donde ellos fueran los héroes (Saúl Enríquez, comunicación personal, 13-02-20). Lo que apunta hacia uno de los principales caminos que han seguido los dramaturgos para escribir para determinados grupos: estar en contacto directo con ellos, ya sea a través de la docencia (como Enríquez), o mediante diálogos con los espectadores en el teatro (como Lebeau).

Los personajes principales son tres adolescentes: Toto de 13 años, Laika de 15 y Albert de 17. Aunque hay personajes adultos, no tienen nombre y aparecen en escena

³⁹ Citizengo es, según su sitio web, “una comunidad de ciudadanos que se reúne con la finalidad de facultar e impulsar su participación en la vida pública de sus países y en el ámbito internacional. Queremos defender y promover de una forma útil y efectiva la vida, la familia y la libertad a través de peticiones y acciones online. Trabajamos para que los poderosos respeten la dignidad de la persona y sus derechos”. <https://citizengo.org/es-mx/conocenos> (Consulta 12-02-20) Poseen una plataforma digital desde donde lanzan peticiones a gobiernos locales, nacionales y mundiales, relacionadas con sus objetivos.

⁴⁰ Saúl Enríquez (1979). Dramaturgo mexicano, ha destacado por sus obras para adolescentes. Colaboró con el Royal Court Theatre de Londres.

interpretados por los actores que hacen a los adolescentes. El texto se vale tanto de diálogos como diálogos narrativos y didascálicos⁴¹.

Resulta muy interesante el personaje de Albert, pues se trata de un adolescente cínico, que deja de lado la infantilización con la que a veces se construye los personajes juveniles. Es decir, su disminución en términos de complejidad emocional o moral, ya que los adolescentes a veces se retratan carentes de emociones o actitudes negativas. Albert tiene pleno conocimiento del entorno adulto y lo manipula a su antojo, según lo expresa el siguiente parlamento: “ALBERT: ¿Viste su cara?... No está acostumbrada a que un joven le debata con argumentos... Me encanta este juego. Cuando discutas, utiliza conceptos moralmente positivos” (Enríquez, 2013, p.14).

Albert, un personaje que tiene poca consideración por otros seres vivos con tal de alcanzar sus objetivos, enseña al personaje de Toto las posibilidades de una mentira. La obra también hace uso del humor, desde el cinismo de Albert, hasta el patetismo asumido por Toto ante su condición de perdedor, que lo orilla a lanzarse de la azotea en un afán por conseguir la atención y reconocimiento de los otros.

1.2.2 Inmolación de Enrique Olmos de Ita

Escrita en 2007 y estrenada en 2009 bajo la dirección de Alberto Lomnitz⁴², *Inmolación* constituye uno de los primeros textos concebidos para adolescentes.⁴³ Se estrenó como parte del Programa de Teatro Escolar de la Ciudad de México, para posteriormente tener representaciones en el Centro Cultural del Bosque, lo que la convirtió en la primera obra para adolescentes en pasar de Teatro Escolar a la cartelera institucional (Olmos, comunicación personal, 12-02-20).

La obra aborda el suicidio y sus personajes centrales son adolescentes entre 13 y 14 años y se desarrolla en Monterrey y Madrid. Propone textos fragmentados, con lo que “se intenta localizar el funcionamiento de la red de redes en la cotidianidad de la fábula”, afirma el autor al inicio de la obra (Olmos, 2007, p.2). Esto da cuenta del universo adolescente: redes

⁴¹ Por diálogo narrativo y didascálicos nos referimos a “diálogos contaminados por el relato o la descripción (incluso la didascalia), de diálogos ‘mutantes’, hibridaciones complejas de diálogo tradicional, monólogo interior”(Danan, 2013, p. 48). Sobre este asunto, se hablará a profundidad en el capítulo II.

⁴² Alberto Lomnitz (1959). Director de teatro y actor, fundador de la compañía teatral Señal y Verbo. Asimismo, ha sido director artístico de la Compañía Nacional de Teatro y la Compañía Titular de la UV.

⁴³ Así lo consigna el autor al inicio de la obra, al proponer una edad para los espectadores: de 11 años en adelante.(Olmos, 2007, p.2)

sociales, miles de ventanas abiertas simultáneamente en la computadora y el estar en mil cosas a la vez, segmentados y, no obstante, presentes.

Olmos puntualiza su intención de alejarse de lo didáctico que suele atribuirse al teatro para adolescentes. Para lograrlo, dice “los sucesos se reproducen desde varios puntos de vista para evitar la moralina, las máximas edificantes o el simple relato, se busca que los personajes crezcan a través de varias voces que pueden ser para uno o varios actores” (Olmos, 2007, p. 2). Estas líneas, además de dar pautas prácticas sobre la puesta en escena, sirven también de postulados del autor sobre una dramaturgia que se opone a fines moralizantes o educativos.

La obra plantea una puesta en página que evoca los medios donde estaría escrito lo que leemos: un correo electrónico, un resumen toxicológico, SMS, foros de internet con ideas para suicidarse, etcétera. Incluso de nuevas formas de comunicación, como el lenguaje de los emoticones. Es importante señalar que casi no hay interacción directa entre los personajes, todo se comunica mediante relatos de lo acontecido o diálogos narrativos. El único intercambio de diálogos es justamente a través de un sitio de chat en línea.

El mundo cibernético y multimedia tienen un papel importante tanto en la fábula como en la propuesta para montaje, pues sugiere el uso de proyecciones y/o circuito cerrado. Por ejemplo, el uso de la cámara web en una escena donde se narra las acciones que hace delante de la cámara uno de los personajes.

En este sentido, resulta atractiva la aproximación que se hace del suicidio como una escenificación. El personaje de Nora, la adolescente que intenta suicidarse, en realidad está haciendo una puesta en escena frente a la cámara. Vemos así el suicidio como un acontecimiento emparentado con la teatralidad, pero también como una estrategia de venganza. Así sucede tanto con Nora como con el personaje de Jorge Luis, el otro suicida, quienes buscan en su muerte una suerte de vindicta contra sus acosadores.

Se aprecia cómo tanto *Cósmica* como *Inmolación* tienen el acoso escolar como una de las causas del suicidio entre los adolescentes. En *¿En qué estabas pensando*, si bien no es propiamente un suicidio, ocurre una muerte tras el acoso que obliga al personaje a querer sobresalir. También las tres coinciden en la representación del entorno escolar como hostil y acosador.

Asimismo, es sugestiva la casi completa ausencia de los adultos en las tres obras que, aunque están presentes en la trama, son interpretados por los actores que hacen a los protagonistas adolescentes. Los adultos son así mediados por otros, son extranjeros de alguna manera en las historias, su injerencia es mínima.

Inmolación plantea un peculiar final, pues se desconoce a ciencia cierta si ambos personajes cometen suicidio. En el caso de José Luis, intuimos el desenlace a través de un tercero; es decir, desde los mensajes que la secretaria de la escuela le envía y él no contesta:

55 44575421. Y UNA LLAMADA PERDIDA [...]

MENSAJE 4: ¿Estás ahí? ¿Por qué no respondes? ¿Te has quedado dormido otra vez?... Sussy.

Llamando 55 44575421 (Sussy): Responder/desactivar llamada/cancelar

¡Atención! Batería baja. Debe conectarse a la red eléctrica para tener recarga.

¡Adiós! (Olmos, 2007, p.45)

CAPÍTULO II

¿CÓMO SE FORMA UNA ESTRELLA?

2.1 Contexto social y temático de *Cósmica*

2.1.1 *Detonantes de escritura*

A mediados de 2014, leí una serie de artículos que hablaban sobre el incremento de suicidios de jóvenes en Norteamérica. México estaba dentro de la lista de países con los mayores índices de suicidio entre adolescentes.

Reportes de la OMS mencionan al suicidio como la segunda causa de muerte en los adolescentes y adultos jóvenes de 10 a 24 años de edad. [...] Actualmente, en la República Mexicana se ha observado el aumento del suicidio consumado en adolescentes, de 10 a 19 años y adultos jóvenes de 20 a 24 años de edad de acuerdo a las Estadísticas de Mortalidad del año 2000 al 2009, del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. (Martín del Campo A., González C., Bustamante, J., 2013)

Lo que cautivó mi atención en esas notas fue que se señalaba como principal causa al acoso escolar. Un problema nada nuevo, incluso visto por muchos como algo intrínseco a la vida escolar “normal”. Los artículos hacían referencia a una ola de acosos cibernéticos de las que habían sido objeto varias mujeres adolescentes. Se entiende por acoso o *bullying*⁴⁴:

la violencia intencional, frecuente y prolongada, donde el atacante (*bully*) abusa del poder, excluye e intimida a la víctima (*bullied*), para ejercer dominio sobre ésta. El cyberbullying o acoso cibernético se efectúa a través de los teléfonos celulares y las computadoras, los adolescentes por medio del correo electrónico y las redes sociales, intimidan, denigran y violentan a sus amigos y/o compañeros publicando rumores y fotos acerca de su sexualidad, religión, y condición racial y étnica. (Martín del Campo *et al.*, 2013)

Según un estudio realizado por la UNICEF:

⁴⁴ Si bien *bullying* y *ciberbullying* son anglicismos con equivalencias en español (acoso y ciberacoso, respectivamente), es común encontrarlos tanto en artículos académicos y científicos, como en el habla cotidiana. No obstante, para el presente trabajo me inclino por el uso de los términos en español.

Es un problema en crecimiento que afecta hasta a 1 de cada 10 niños. Datos de siete países en Europa demostraron que la proporción de jóvenes entre 11 y 16 años que experimentaron este tipo de acoso creció en casi el doble entre 2010 y 2014. Además, las niñas son más propensas que los niños a sufrirlo, especialmente a través de fotografías. (“Internet, un sitio sin bondad para los jóvenes”, 2019)

En México parece seguirse la misma tendencia a la alza. Según datos del INEGI, un 16.8% de la población usuaria de internet ha sufrido acoso, siendo los jóvenes y adolescentes lo más expuestos, pues “1 de cada 5 usuarios de 12 a 29 años señalaron haber vivido algún tipo de acoso” (INEGI, 2019, p.1).

Honestamente, en ese entonces sabía poco sobre el tema y nunca me había puesto a pensar lo que realmente implicaba que el acoso rebasara los límites de la escuela e inundara medios que parecen ser o son infinitos. El acoso cibernético del que fueron víctimas esas adolescentes me conmovió. Lo digo en el sentido de que me descolocó, me sacó de mi eje de lo conocido e imaginable. Me confrontó con la eternidad. No en un sentido religioso o filosófico, sino a ese bucle infinito, omnipresente, que representa una imagen en internet. Me atrapó –con miedo y morbo– las posibilidades de permanencia y constante reactualización de esos vestigios de la memoria. Esa secuencia casi imborrable y perenne de la información en la Red también me enfrentó a las difíciles preguntas: ¿Cómo se escapa de eso? ¿Se puede?

Estas preguntas impulsaron la escritura de *Cósmica*. El texto se creó así, más que como una respuesta a mis inquietudes y la problemática, como una puesta en página de más preguntas. La obra no es otra cosa que la “democratización” de cuestionamientos para una posterior reflexión, y acaso –muy acaso– vislumbrar soluciones. Considero que el teatro es un espacio de encuentro que facilita la reflexión colectiva sobre asuntos sociales, potenciada por la experiencia estética y sensitiva. Por lo que hablar de jóvenes y con jóvenes me pareció un camino probable para, de menos, poner en escena una problemática que nos está afectando.

2.1.2 *Materia estelar de Cósmica*

Cósmica es una historia de amor y de hormonas. También de acoso y suicidio. Meisa es una adolescente que sufre un cambio de apariencia radical que la vuelve atractiva para sus compañeros, y por lo tanto el centro de atención. Juan, un joven fascinado por la astronomía, se enamora perdidamente de ella. Meisa le corresponde. Empieza su historia de amor desenfrenado, como muchos de nuestros amores adolescentes. Pero interviene la presión exterior: nadie puede creer que Meisa, tan bella, ande con un niño como Juan. Por lo que él

decide compartir las “pruebas” de ese amor, que son las fotos íntimas que Meisa le había dado. Las comparte con sus amigos que las harán virales en internet. El acoso comienza para Meisa: la humillan, la aíslan, hasta el borde de un puente, donde la muerte parece la única salida para ese infierno.

Paralela a esta historia corre la de Josael Barrientos, un adolescente con problemas de acné, enamorado de una de sus maestras y acosado por otra. Como siempre, va retrasado a la escuela, porque se despierta tarde, soñando tanto con su amada como su acosadora. Camino a la escuela, se encuentra con Meisa en el barandal del puente, lista para saltar.

2.1.2.1 *Temas*

Decidí escribir esta obra porque me interesaba abordar, además del suicidio y el acoso, varios temas, con sus respectivas particularidades, los cuales desarrolló a continuación.

SUICIDIO

El suicidio entre adolescentes de etapa mediana y tardía (14 a 19 años) me interesaba como problemática social, pero también porque me intriga su carácter político. Es decir, considero que el suicidio es una declaración política, en el sentido de que está ligada con la *polis*, su sociedad, y establece algo respecto a esta: es un señalamiento, un castigo, una venganza, etcétera. Es una línea de fuga, y a la vez, un señalamiento por parte del suicida sobre esa sociedad de la que huye. Señala un daño en el entramado social, ahí por donde los jóvenes se escapan. Me interesaba señalar que el suicidio es un problema estructural, pues atañe a todo el entramado social. No es un problema sólo de jóvenes tristes, sino que varios estratos sociales están involucrados: padres, maestros, escuelas, gobiernos, quienes ignoran o minimizan problemáticas adolescentes. El suicidio, entonces, se vuelve a veces el único momento en el que los jóvenes son visibles.

MEISA: ¿Cuánto tiempo crees que pase antes de que,
allá en la Tierra,
se den cuenta de mi muerte? (Román, p.88).⁴⁵

⁴⁵ Todas los extractos puestos en este capítulo, corresponden a la obra *Cósmica*, cuyo texto se encuentra en el Anexo de este trabajo. De aquí en adelante, sólo se señalará la página.

Meisa ve en el suicidio una puerta de escape de su situación insostenible, y al mismo tiempo su fuga establece de manera más evidente el problema. Su muerte subraya la situación de la que huye, de los pocos caminos que le quedan a una joven sola, obligada a ver su cuerpo desplegado en la Red infinitamente.

Por eso me pareció lógico establecer el puente como el lugar de suicidio de Meisa: es un espacio público, lo que fuerza a su entorno a ser testigo. No lo realiza en la intimidad de su cuarto, lo “expone”, interpela al exterior, porque es quien le ha negado el diálogo, la palabra. También por eso, aunque no está establecido en las didascalias, para mí el puente está cerca del plantel escolar para que fuera los de escuela quienes la vieran. Apenas sugiero el emplazamiento con el hecho de que es el puente por el que Josael siempre va a clases.

JOSAEL: En el puente
la chica de las fotos
tan linda
Ahora
es un trapo exprimido
se agarra de los barandales
como a lo único sólido en su vidas (p.86).

PRESIONES DE GRUPOS SOCIALES

Las presiones que determinados grupos ejercen sobre los adolescentes, sobre todo aquellas que están encaminadas a medir la “hombría” de los jóvenes, cuantificada según las conquistas sexuales, por poner un ejemplo.

JUAN: Nadie lo cree
Un tipo sin chiste
Un ñoño
No puede con una chica como ella
– Pruebas
¿Qué más pruebas que ella quedándose sin aliento cuando la beso?
– Pruebas (p.80).

También encontrados las presiones ejercidas para pertenecer a las corrientes imperantes, aunque vayan en contra de la individualidad y los deseos personales:

– Todas las de la prepa lo hacen.
– Cosa de grandes.
MEISA: Dicen. Me da pena.
– Ese es el chiste.
– A menos que te sientas fea. (p.79)

Estas presiones sociales, me parecieron particularmente interesantes por el doble discurso que despliega. Las jóvenes presionan a Meisa para hacerla entrar en el *mainstream*, la corriente principal de lo actual, participando de conductas sexuales más liberales (compartir las fotos). Una vez que las fotos se difunden, muy probablemente esas mismas adolescentes son las que reprueban su conducta y la llamarán “puta”. Aunque no hagan otra cosa, que replicar el doble discurso (moralino/liberal) de muchos adultos.

- Le enseñé las fotos a mis papás. Con ellos aprendí casi todas las palabrotas que sé.
- Es increíble la cantidad de sinónimos que puede tener una palabrota.
- Ey, Whisper, Meisa es una puta.
- El maestro de español dice que los diccionarios guardan la memoria de lo que somos.
- Entonces, somos los muchos sinónimos de una palabrota. (p.83)

LA BELLEZA Y LO FEMENINO

La belleza y lo femenino en constante exposición al juicio y el escarnio. También como lo único valioso y encomiable en las jóvenes, valoradas a partir de la apariencia física, juzgadas por sus pares, educadas en la competencia.

- ¿Ya viste su estúpido corte de pelo?
- Está buena.
- He visto mejores (p.65).

También el poder que se adquiere por la belleza, al fin moneda de cambio de las mujeres:

MEISA: De golpe, comprender
una sonrisa, una caricia
pueden lograr cosas. (p.71)

REDES SOCIALES

El papel de las redes sociales en la vida cotidiana de los adolescentes y cómo éstas se han vuelto herramientas de sociabilización y de propagación del acoso. El bucle perenne del que hablé al inicio del capítulo, del que no se puede escapar:

- Pegarle las fotos de...
- Puta
- ...en la espalda.
- Se las quita, las hace bolita y las tira a la basura.
- Qué tonta. Están en internet. (p.84)

Como podrá observarse, mi interés era abordar “grandes temas” o “temas tabú” como los señalados en el capítulo I, porque me interesaba volver partícipes a los adolescentes del contexto social que habitan. También abordar problemáticas que les atañen, vistas desde una perspectiva social; es decir, como un problema estructural que no se circunscribe a la experiencia de unos cuantos individuos sino, como decía líneas atrás, atañe a varios estratos de la sociedad. Una de mis principales influencias para abordar estos temas fueron mis primeros acercamientos con la dramaturgia para niños, a través de los textos tratados en el inciso de “Tabú” del presente trabajo.

2.1.4 *Entorno*

El entorno es determinante en las relaciones humanas, por lo tanto de los personajes. Somos en gran medida a partir del espacio que habitamos, así que dedico este inciso a analizar el entorno donde se desenvuelve la trama. Como Luz Aurora Pimentel⁴⁶ lo señala, el entorno “es el lugar de convergencia de valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. [...] tiene un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi una *explicación* del personaje” (Pimentel, 2012, p.79).

Lo que pude detectar en mi investigación periodística sobre el acoso, con resonancias en *Inmolación* y *¿En qué estabas pensando?*, fue la constante de un entorno escolar hostil, poco cuidadoso –ya no decir nada resolutivo– con las problemáticas desatadas y potenciadas en su interior. En muchos casos, las escuelas son espacios difíciles de habitar. Gilles Lipovetsky⁴⁷ señala al respecto: “el colegio se parece más a un desierto que a un cuartel [...] donde los jóvenes vegetan sin grandes motivaciones ni intereses. [...] el colegio es un cuerpo momificado y los enseñantes un cuerpo fatigado, incapaz de revitalizarlo” (Lipovetsky, 2009, p.39).

En muchas ocasiones, es un espacio que no les pertenece a los jóvenes, donde no se sienten acogidos, por lo que quieren escapar de él lo antes posible:

– Querido mundo del carajo, hoy comienza mi último año en este infierno.

⁴⁶ Luz Aurora Pimentel (1946). Investigadora, teórica literaria y profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

⁴⁷ Gilles Lipovetsky (1944). Sociólogo y filósofo francés, profesor de la Universidad de Grenoble. Ha analizado en sus libros a la sociedad posmoderna.

- Esto del uniforme es una tontería.
- Es el último año, el último año (p.62).

Muchas escuelas replican relaciones de poder opresivas, violentan a sus miembros como forma de vida natural. En éstas, el salón de clase no es, ni de lejos, un remanso para la destrucción exterior; al contrario, la perpetúa. Los alumnos son, en el mejor de los casos, solo clientes que consumen información. Una vez terminado el horario escolar, son dejados a su suerte a las puertas cerradas del colegio.

- O esas caras de pánico cuando la Hiena empieza a cerrar el portón, viejo como ella. Cierra despacio. La madera cruje y la Hiena goza con las caras de los retrasados. (p. 64)

Desgraciadamente, la violencia no se ciñe al ámbito escolar. Es constante en la calle y casa, por lo que el hogar tampoco representa ningún remanso. Muchos jóvenes viven en soledad sus conflictos, sin o con poco apoyo de los adultos. Una situación que no es fruto del desinterés, sino de un sistema económico con largas jornadas laborales, salarios precarizados que obligan a todos los miembros a trabajar para apenas subsistir, entre otros factores. Es por este motivo que los únicos espacios de intimidad que salen en la obra son los cuartos de Juan y Meisa. Aunque no estén explicitados en las acotaciones, se plantean como únicos referentes al hogar o familia, donde ellos buscan refugio.

JUAN: Mi cuarto
el único espacio habitable
con sus propias leyes
casi
al menos sin preguntas (p.87).

Por lo anterior, también me pareció vital que no apareciera casi ningún personaje adulto. Además de querer darle voz a los adolescentes, deseaba evidenciar la ausencia de adultos, su falta de protagonismo o guía en situaciones de conflicto. También para poner en escena cómo las relaciones entre adolescentes y adultos muchas veces sólo se establecen a través de la punición.

- Me voy a mi casa.
- Te quedas o te repruebo.
- No se atrevería.
- Me atrevo y lo haré. (p.74).

Por eso me pareció particularmente interesante que tanto *Inmolación* como *¿En qué estabas pensando?* tuvieran esta suerte de “transparencia” adulta. Las únicas voces adultas, señaladas o intuitas, son mediadas nunca directas. En *Cósmica*, esta solución escénica no se expresa tal cual en las didascalias; sin embargo, es interesante constatar que de todos los montajes que he visto hasta ahora (de 2015 a 2020), ninguno haya optado por tener un(a) actor(a) para interpretar específicamente a las voces adultas.

2.2 Criterios y procedimientos artísticos para la escritura

Mi formación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro fue en el área de dirección de escena, por lo que no tomé clases de dramaturgia dentro del Colegio. Lo que en un principio de mi carrera como dramaturga fue una deficiencia, con el paso del tiempo me obligó a sacar provecho de la formación integral que la Universidad me ofreció.

Las clases de actuación me dieron herramientas para probar las posibilidades orales de mis textos. Me han servido para cuidar la sintaxis, no con fines gramaticales solamente, sino a favor de una pronunciación fluida, rítmica, que pudiera ser dicha con todo lo deseable (en términos emotivos, por ejemplo). Las clases de dirección me dotaron de la conciencia espacial de mis textos, tanto en cómo podrían escenificarse como en pensar en la construcción de los personajes, sus relaciones y la acción misma, a partir del espacio que habitan (incluidos la iluminación, el vestuario, etcétera). Las clases de historia del teatro me ofrecieron una de las mejores escuelas del escritor: la lectura analítica de textos imprescindibles de la literatura dramática internacional. Otras clases teóricas me formaron en un espíritu reflexivo, encaminado a un pensamiento crítico, capaz de desmenuzar los textos. En esta línea analítica, las siguientes páginas buscan analizar desde distintos ángulos la creación de mi obra; es decir, es un abordaje crítico sobre mis criterios y procedimientos de escritura.

2.2.1 Género dramático

Escribí *Cósmica* sin tener en mente ningún género dramático. Para mí, es un híbrido, como muchos otros textos contemporáneos. Dentro de la tradición clásica, encuentro similitudes con el intercalado de dos líneas de acción dentro de una misma trama, como lo hacía

Terencio⁴⁸ en sus obras, donde alternaba dos personajes de importancias similares, lo que se conoce como *duplex action*. Emparentó con la tragicomedia, en especial con las obras de Plauto⁴⁹ y lo que aportarían al género, según las siguientes características: “otorga un carácter virtuoso a personajes comunes y escenifica un tema inspirado en la cotidianidad de la vida humana” (Gómez, 2007, p.107).

Si comparo con las comedias medievales, identifico mi texto con la escritura de la monja Rosvita de Sajonia⁵⁰ quien incorporó cierta comicidad en el sufrimiento humano (Gómez, 2007, p.109). Aunque no conocía este caso antes de la elaboración del presente trabajo, me resultó interesante ver que mi intención con la línea de acción de Josael estaba emparentada con la búsqueda de Rosvita por ver el sufrimiento humano desde una perspectiva cómica, mucho más relajada que en la línea Meisa-Juan, como veremos más adelante.

Aunque más estrictamente, identifico a la obra como un drama realista por la visión que tenían del mundo. Sobre todo porque si pensaba en una determinada identidad genérica, recurría a los modelos de Henri Ibsen⁵¹ y particularmente de Anton Chéjov⁵² quienes han influido mi escritura y lo que he esperado de mis obras, pues ellos “lograron posicionar el teatro, más que como un entretenimiento, como un espacio relevante para la discusión de la vida social, en la que se representaban patologías individuales y problemas comunitarios desde una óptica crítica y hasta corrosiva” (Gómez, 2007, p.126). Encontré similitudes entre los intereses arriba señalados y los míos, pues desde siempre, y más particularmente al escribir *Cósmica*, me interesaba abordar esos problemas comunitarios⁵³ desde una visión crítica que llevara a la reflexión.

Escribir la obra me pareció lo mejor –y única opción a mis manos,– dada la situación desesperante de suicidios y violencia que presenciaba. Eric Bentley⁵⁴ resume mejor mi sentir y motivaciones con estas palabras: “Todo arte es un desafío a la desesperación, y el tipo de tragicomedias que he descrito ha tratado de afrontar las desgarrantes, desoladoras desesperaciones de nuestro tiempo. [...] El humor que la convierte en tragicomedia solo hace más profundo el horror y vuelve lo sublime hacia lo grotesco” (Bentley, 2004, p.322).

⁴⁸ Terencio fue un autor de comedias latino, el segundo más grande de la Antigüedad después de Plauto.

⁴⁹ Plauto (254 a.C.-184 a.C.). Dramaturgo latino cuya producción dramática se centró en la comedia.

⁵⁰ Rosvita de Gandersheim (ca. 935-ca. 1002) fue una escritora alemana que compuso varias obras teatrales en latín, con gran influencia de Terencio.

⁵¹ Henri Ibsen (1828-1906). Dramaturgo y poeta noruego, considerado el padre del drama realista moderno.

⁵² Anton Chéjov (1860-1904). Dramaturgo y cuentista ruso, su trabajo se inscribe en el realismo y naturalismo.

⁵³ Relacionados con los temas abordados en el inciso “¿De qué va *Cósmica*?”

⁵⁴ Eric Bentley (1916). Crítico, dramaturgo y teórico teatral que ha escrito varios libros sobre crítica de teatro, destacando *La vida del drama*.

2.2.2 *Universo poético*

Escribí la obra entre el 25 y el 31 de diciembre de 2014. Entre fiestas familiares y desvelos. Con remordimientos por no estar con mi familia, pero estaba entregada a la escritura de una obra que me bullía por dentro. La idea me rondaba hacía meses, tras las lecturas de las notas periodísticas sobre los suicidios; sin embargo, no sabía cómo entrarle, como se dice llanamente. Sabía que si no encontraba el cuerpo donde contar esto, la historia me saldría panfletaria, moralina, y estoy segura de que los adolescentes lo que menos quieren y sobre todo necesitan son clases de moral en el teatro. Es decir, de una sola moral, como si ellos no fueran sujetos pensantes y autónomos, capaces de tomar decisiones y moldear su propia moral.

El dramaturgo Mauricio Kartun⁵⁵ dice: “Una pieza teatral no es otra cosa que la concepción de un organismo. Un ente vivo, y autónomo. Un microcosmos en equilibrio. Una biósfera que contiene desde su génesis todos y cada uno de los elementos para su propio ciclo ecológico. [...El dramaturgo es] un diosito vulgar, digamos, que repite un pequeño ciclo natural de todo organismo” (Kartun, 2012, pp.6-7).

Tenía el tema, una idea, pero una idea sin su biósfera única o que es incapaz de transmutar en un organismo vivo –como lo señala Kartun– es muerte, propaganda, palabrería de merolico. Necesitaba encontrar la metáfora para contar esa idea. La metáfora con el sentido y fines que Friedrich Nietzsche⁵⁶ le daba, según lo cita el dramaturgo argentino: “La metáfora no es, para el verdadero poeta, una figura retórica, sino más bien una imagen realmente vista, que sustituye una idea” (Kartun, 2012, p.24).

En esas vacaciones navideñas, comencé a ver una nueva versión de un programa que veía de niña: *Cosmos*, conducido entonces por Carl Sagan⁵⁷, ahora por Neil de Grasse Tyson⁵⁸. De niña soñaba con ser astronauta, así que volver a adentrarme en el Universo reavivó mi amor por la astronomía. Mejor aún, me ofreció una salida posible, una metáfora para hablar de esa idea que me rondaba. Escuchaba los episodios y anotaba como obsesa las imágenes que llegaban a mi mente: la joven sintiéndose una enana blanca a punto de explotar

⁵⁵ Mauricio Kartun (1946). Dramaturgo y director teatral argentino, ha ganado varios premios tanto por su obra dramática como por sus puestas en escena. Uno de los más reconocidos de la escena argentina.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche (1844-1900). Filósofo, poeta y filólogo alemán, considerado una de las mayores figuras de la filosofía occidental.

⁵⁷ Carl Sagan (1934-1996). Astrofísico, cosmólogo y escritor estadounidense, realizó una importante actividad de divulgación científica.

⁵⁸ Neil de Grasse Tyson (1958). Astrofísico, escritor y divulgador científico estadounidense.

sin que nadie se entere de su muerte hasta miles de años después. Un joven consumiéndose por su propia fuerza destructora, devoradora de luz. Pensé que la fuerza destructora/creadora del universo sería la metáfora adecuada para plantear el mundo adolescente, pues encontré en las fuerzas y cuerpos del Cosmos una relación estrecha con los sucesos de los jóvenes: supernovas, explosiones estelares.

Lo que me resultó fascinante –y favorecedor– fue descubrir que hablar del Cosmos es hablar en lenguaje poético. O al menos así me lo parecía: todo sonaba, se sentía a poesía. Quizás porque la única puerta de entrada a lo desconocido sea la poesía; una suerte de lengua franca para comunicarse con lo insondable. Como el niño que hace poesía porque apenas comienza a usar el lenguaje, lo experimenta, distendiéndolo hasta límites insospechados. O mejor dicho: hasta los inexistentes límites del lenguaje. Claro que estoy lejos de poseer las habilidades poéticas del niño o del astrofísico – solo nos hermana la extranjería y la curiosidad–, pero sentí la necesidad de aventurarme en las posibilidades poéticas del lenguaje de los personajes.

Se me ha cuestionado sobre los aires “líricos” de *Cósmica*, así como en gran parte de mi escritura. Incluso, hay algunos que han afirmado que el texto completo es un poema. Honestamente, nunca pensé estar escribiendo un poema, menos poesía. Sin embargo, sí que tenía un interés por trabajar con el lenguaje. Me identifico con esa corriente de autores contemporáneos que “terminaron por inclinarse hacia el teatro de la palabra, sustituyeron los funcionamientos teleológicos del diálogo absoluto por la exploración poética de la enunciación” (Sermon, 2013, p.35).

Dice Octavio Paz⁵⁹ que “la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer” (Paz, 2012, p.38). Estas palabras podrían describir mi proceso de escritura: arranqué vocablos del mundo astrofísico y los trasladé al mundo adolescente. La comparación puede parecer muy reduccionista (claro que hubo un trabajo con el ritmo, las formas retóricas, etc.), pero sin modestia digo que la traslación ayudó en mucho a sentir la poesía –no mía– del Cosmos y la adolescencia.

También esta inclinación poética obedece en mucho a mis lecturas de autores que han explorado el lenguaje, como Lebeau y otros autores francófonos como Michel Marc

⁵⁹ Octavio Paz (1914-1998). Poeta, ensayista y diplomático mexicano, Premio Nobel de Literatura 1990.

Bouchard⁶⁰, Bernard Marie Koltès⁶¹; y en textos para adolescentes, los de Luc Tartar⁶², en especial *Abrasados*. Resulta curioso el hecho de que no pensé –hasta que escribía estas líneas– que los textos que más marcaron la construcción poética de *Cósmica* hayan sido obras en francés. Como si el hecho de leer una lengua extranjera, me hubiera acercado a la escritura con ojos forasteros y curiosos del lenguaje. Otra vez como el niño que descubre el idioma y lo reinventa.

Incluso trabajé una traducción de la obra *La Nuit just avant les forêts* (La Noche justo antes de los bosques) de Koltès, en una residencia de traducción en el Centro Internacional de Traducción Literaria de Banff, en Canadá. Ésta la realicé en el mismo año de escritura de *Cósmica*, en el 2014, lo que apunta a otra de las grandes formaciones que he tenido para la escritura: la traducción literaria. Cursé una especialización en Traducción Literaria en el Centro de Lenguas Extranjeras de la UNAM, donde reaprendí mi idioma y me vi forzada a “destripar” los textos para encontrar la mejor forma de trasladarlos al español, que no es otra cosa, al fin y al cabo, que una re escritura.

Me pareció que lo más natural era que Juan fuera un ñoño de la astrofísica, para introducir el Universo y agregarle particularidad al personaje. También decidí que existirían dos niveles de lenguaje. Uno coloquial expresado en los diálogos conversacionales:

MEISA: Mis papás me matan.

JUAN: O te avergüenzo.

MEISA: No me dejarían verte nunca.

JUAN: Te avergüenza mi ñoñez, mis gustos estúpidos.

MEISA: Te quiero (p.78-79).

Otro nivel con ciertas figuras retóricas para momentos específicos, como monólogos internos o flujos de conciencia.

JUAN: ¿Cómo explicarle la vergüenza,
el miedo
esta región finita de espacio
que es mi centro?
En el ombligo
tengo un agujero negro.
Una gravedad que devora todo.
Ni siquiera la luz se le puede escapar. (p.87)

⁶⁰ Michel Marc Bouchard (1958). Dramaturgo canadiense, ha ganado varios premios por sus obras escritas en francés.

⁶¹ Bernard Marie Koltès (1948-1989). Dramaturgo y director teatral francés considerado uno de los grandes autores franceses del siglo XX.

⁶² Luc Tartar es un dramaturgo y novelista francés, becario del Centro Nacional del Libro. *Abrasados* se encuentra publicado bajo el sello editorial Los Textos de La Capilla. (Dramaturgia Internacional No. 18, 2012).

La “versificación” del texto obedeció a una necesidad de ritmo y musicalidad. Por supuesto está ligado también al sentido y al efecto dramático que quería causar, pero fue la mejor manera que encontré para marcar las pausas, incluso los encabalgamientos. Es decir, cómo sentía que debía ser dicho el texto, porque el ritmo era parte vital del universo que intenté crear.⁶³ Acepto que esto suena muy místico y poco académico, pero el corte del texto (que a veces va tras una palabra, otras después de una frase corta), obedeció a cómo sentía en el cuerpo que debía ser dicho el texto. No me refiero al hecho de detener el flujo después de cada línea, sino a darle peso a cada palabra. Intenté plantear una “partitura” rítmica, que pudiera ser habitada por la creación de cada actor. Considero que ha sido efectiva, pues en casi todos los montajes presenciados, se percibe el ritmo que yo establecí.

2.2.3 Líneas argumentales

La obra plantea dos líneas argumentales; es decir, dos relatos o historias distintos que se entrecruzan al final. La primera da cuenta de la historia de Juan y Meisa, desde su enamoramiento hasta el suicidio. La segunda línea es sobre Josael Barrientos, una mañana casi cotidiana en su vida. Como podrá observarse, eché mano de una doble acción o *duplex action* de la que hablaba líneas atrás, a propósito de Terencio. Decidí escribir la obra a partir de dos líneas por los siguientes motivos:

- Porque me pareció lo mejor darle su espacio a cada personaje; y así incrementar su potencia dramática, sin entorpecer los temas que plantea cada línea.
- Me permitiría abordar el acoso desde distintas perspectivas. La línea de Meisa, lo haría desde lo cibernético, atravesado por el concepto de amor romántico. Mientras que la de Josael se centraría en el acoso hacia un hombre de parte de una mujer adulta, el cual nunca he visto tratado en la dramaturgia mexicana para adolescentes. Me era necesario hablar de este tipo de acoso, pues generalmente es silenciado por la presión social que pretende y quiere incólumes, todopoderosos a los hombres. Aunado a la

⁶³ Octavio Paz dice: “El ritmo no es medida: es visión del mundo” (Paz, 2012, p. 59).

inseguridad masculina sobre la imagen propia en la adolescencia cuando no cumplen esos preceptos de fuerza total.

BARRIENTOS: y entonces, me descubro
desnudo
caminando entre los salones
la Hiena observando
mirándome el trasero
Vaya que has crecido, muchacho
Quiere tocar
mi cosita (p.69).

- La línea Josael me permitiría incluir otro tono a la obra, pues la relación de él con el conflicto es mucho más relajada que los otros personajes.

Dado que quería evitar que Josael fuera visto como una especie de *deus ex machina* que resolviera la situación con facilidad y sin verosimilitud, entrelacé las historias desde el inicio para que el espectador estuviera al tanto de Josael y no fuera una sorpresa gratuita su intervención. Además, hermané las historias de acoso de Meisa y Josael, en un afán por volverlos de alguna manera cómplices, para que la solidaridad subyaciera entre ellos y fuera así posible la camaradería al momento del conflicto final.

2.2.4 Líneas temporales

La obra plantea dos líneas temporales que dan cuenta de dos líneas de acción. Antes de continuar, es pertinente explicar los diferentes niveles temporales habituales en el drama, según lo aborda Jose Luis García Barrientos⁶⁴: tiempo diegético (de la historia o de la fábula), tiempo escénico y tiempo de dramático.

Para García (2017), el tiempo diégetico “o argumental es el plano temporal que abarca todo la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como los diferidos por cualquier medio” (p.82). El tiempo escénico se refiere al tiempo realmente vivido por actores y espectadores durante la representación, por lo que es “abierto, intersubjetivo, “en construcción”, resultante del intercambio comunicativo entre actores y espectadores” (p.83). Por último, el tiempo dramático se refiere a “los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental

⁶⁴ Investigador español, doctor en Filología Hispánica, ha escrito varios libros sobre dramaturgia.

en el tiempo del microcosmos escénico” (p.83). En otras palabras, es aquel en donde se conjuntan la fábula y la escenificación.

Es en este tiempo diegético que se manejan las dos temporalidades de la obra; es decir, a nivel historia, son dos líneas distintas: la de Meisa-Juan sigue el transcurso de varios meses, casi un año escolar. Mientras que la línea Josael, transcurre en una sola mañana. Recalco: esto en términos diegéticos; o sea, dentro de la fábula. Ambas historias siguen un orden cronológico, entendiendo la cronología como la “relación de concordancia entre el orden de la historia y el orden del discurso” (Pimentel, 2012, p.57). Dicho de otro modo, las historias se cuentan en el discurso en el mismo orden en el que sucedieron.

Para dar completo desarrollo al conflicto, decidí que la línea Meisa-Juan sucediera por varios meses. Aunque la historia parece pasar rápido, en realidad es casi todo un ciclo escolar. Esta percepción de tiempo acelerado se debe en gran medida a la fragmentación del texto y a los saltos en el tiempo (hacia delante) o elipsis.⁶⁵ Esta fábula ocupa poco tiempo diegético, y por lo tanto, también en la escenificación, comparado con todo el tiempo que le toma a la historia desarrollarse realmente. Muchos momentos de la diégesis de esa línea pertenecen a lo que García (2017) denomina tiempo latente, pues es aquel que “se escamotea a la vivencia del público o que es vivido por los personajes a espaldas del espectador”.

Pimentel (2012) señala: “la duración narrativa solo es medible en términos de una cuantificación espacial –cuánto más texto se destina a cuánto tiempo– desembocando así el concepto alternativo de *velocidad narrativa*” (p.48). De ahí que la línea Josael sea percibida como si durara más: se le dedica más escenas a algo que duró menos en la historia (tiempo diegético). En otras palabras, el tiempo patente de la diégesis de Josael es mayor, si entendemos éste tiempo como “el tiempo efectivamente escenificado” (García, 2017, p.84). En la línea de Barrientos, aunque vemos sucesos que sueña o recuerda del pasado, dentro del tiempo de la ficción todo acontece en un día. Es por este motivo que opté por titular sus escenas con la hora en la que están pasando los hechos dentro de la ficción para darle un poco más de claridad temporal a la sucesión de acontecimientos. Hasta ahora, ninguna de las puestas en escenas ha dudado sobre estas diferencias temporales, lo que apunta a la efectividad o claridad de las diferencias de tiempos diegéticos.

Me interesaba plantear las historias desde dos tiempos diegéticos distintos porque quería que se desarrollaran cada una en su espacio, para que hacia el final pudiera insertar, sin la sensación de un *deus ex machina*, la presencia “salvadora” de Josael. Juzgué que si

⁶⁵ “Movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. Una duración diegética dada, no tiene “lugar” alguno en el discurso narrativo” (Pimentel, 2012, p. 49).

integraba a Josael a la par de los otros, la sensación del *deus*, o solución externa fácil, se mitigaría o anularía. También consideré que el hecho de que su historia vaya corriendo en otro tiempo diegético permite al espectador de alguna manera alejarse de la diégesis Meisa-Juan, por lo que sospecha menos hacia dónde va esa historia en general. Así, al no anticipar el final, éste resulta consecuente, lógico y hasta sorprendente.

Por último, me gustaría hacer algunos apuntes sobre otro tipo de tiempo que, aunque no sea constitutivo del drama, lo traigo a cuenta debido al uso de parlamentos narrativos en *Cósmica*.⁶⁶ Se trata del tiempo gramatical, que se refiere al tiempo verbal con el que se narra. Normalmente en dramaturgia este tiempo no suele tomar mucha relevancia, ya que la mayoría de los diálogos están en tiempo presente, por tratarse del momento del habla. En los casos no dialogados, hago uso de diálogos narrados, en los cuales los personajes suelen hacer uso del tipo de narración *simultánea*, según lo explica Pimentel, “el narrador da cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro)” (Pimentel, 2012, pp.157-158).

JUAN: Meto las manos entre sus cabellos.

Son de polvo cósmico.

MEISA: Puedo reflejar la luz de sus dedos.

Se abren camino entre el plisado de la falda. (p.75)

Opté por la narración en tiempo presente pues éste dota de agilidad al diálogo, pues se equipara con el tiempo de la acción misma, lo que lo vuelve más mimético.

2.2.5 *Construcción de personajes*

Para la creación de los personajes, procedí a enlistar aquellas características o elementos que consideré vitales para delinearlos, que iban desde características físicas hasta el carácter del personaje determinado, según algunos autores, como las huellas o cicatrices que tienen. Sobre la idea de cicatriz, Verónica Maldonado, una de las dramaturgas con obras para niños más representada del país, dice que es algo “que le pasó [al personaje], luminoso u oscuro, generalmente en su infancia o en su juventud y que lo hace ser de determinada manera y hacer ciertas cosas, nobles o despreciables” (Maldonado, 2016, p.32).

⁶⁶ Más detalles en el inciso “Dialogación conversativa y dialogación narrativa”.

En otras palabras, comencé la delineación de los personajes en lo que Lajos Egri⁶⁷ llama las tres dimensiones: fisiológica, sociológica y psicológica. (Egri, 2017, p.64). Si bien suelo construir mis personajes tomando en cuenta todas las dimensiones, en el caso de *Cósmica*, la dimensión fisiológica fue especialmente importante, puesto que los personajes estaban determinados en gran medida por su imagen. Por lo tanto, la acción avanza por la concepción que tienen de sí mismos y lo que los otros esperan, incluso exigen de ellos.

En los siguientes párrafos abordaré ciertas cuestiones particulares de los personajes que me interesa resaltar. Mi intención fue escribir personajes complejos, tratando de escapar de estereotipos, al menos para los tres principales. Aquellos que denomino “voces” merecieron otro tratamiento. Admito otra influencia artística de los textos de Lebeau, que se nota en la intención por construcción personajes “con capas de emociones y con un nivel de tragedia fincada en el universo de la infancia” (Leyva, 2014), como busca hacerlo la dramaturga canadiense.

Me interesa tratar los problemas que atraviesa cada etapa de la vida. En el caso particular de *Cósmica* quise dar espacio a las tragedias juveniles, tratando de no restarles importancia y verlas en la dimensión que mi yo adolescente le hubiera dado. Dicho de otro modo, no quería minimizar las travesías de los jóvenes quienes recorren con igual dolor y pasión que los adultos. A veces se nos olvida cómo fue y tendemos a minimizar, a medir el dolor según la estatura o la edad. Pretendía ir en contra de la idea de que la corta edad es igual a conflicto reducido. Sólo así podría dar cuenta cabal de los motivos que orillarían a una joven a suicidarse o a otro a compartir las fotos de su amada.

MEISA

La apariencia física es de vital importancia para Meisa, ya que pasa de ser una chica “cualquiera” a ser una joven hermosa. Lo que resultaba interesante era resaltar la atención que recibe a partir de la belleza, y como eso la hace sentirse ajena, irreconocible. Así lo expresa en la escena “Cuestión de “look”.

MEISA: Todos somos imperfectos
Algunas pecas se resisten
Es cosa de maquillarlas
dice mi tía entre tijeretazos y mechones negros
Con su voz puntiaguda
Quiero llorar

⁶⁷ Lajos Egri (1888-1967). Escritor de origen húngaro, fue un maestro de escritura creativa y su libro *El arte de la escritura dramática* es un importante referente en la dramaturgia y el guionismo.

¿Ahora, dónde me voy a esconder?
En el espejo me mira una chica
Guapísima
No la reconozco
Lo que le sigue de guapa
Debe de serlo. Muy guapa,
porque no soy yo. (p.66)

En este espacio de no reconocerse es donde Meisa cede con mayor facilidad a la presión de tomarse fotos y enviárselas a Juan. Ni siquiera está tan enamorada de Juan, más bien le gusta la sensación de reconocerse en el amor que el joven le profesa. El valor que tiene de sí misma va en función de cómo la perciben otros. Esto es un reflejo de mi experiencia personal y lo que he observado con conocidos adolescentes: se nos exige y mide tanto a partir de la apariencia, que ésta termina tomando un lugar preponderante en nuestra vida.

Era de mi interés poner en escena cómo, por más avances políticos y sociales que ha logrado el feminismo, las mujeres seguimos siendo sometidas bajo la impronta de la belleza. Así lo expresa Naomi Wolf (1991)⁶⁸ en su texto sobre el mito de la belleza:

Estamos en medio de un violento contragolpe en contra del feminismo que usa imágenes de belleza femenina como arma política contra el avance de las mujeres [...] Al mismo tiempo que las mujeres se libraban de la mística femenina de la domesticidad, el mito de la belleza ocupaba el terreno perdido y ocupaba el relevo en esa función de control social. [...] Se ha fortalecido para apoderarse de la función de sometimiento social que los mitos sobre la maternidad, la domesticidad, la castidad y la pasividad ya no pueden ejercer. (p.215)

Me interesaba poner en escena la transición del personaje que pasa de ser una “invisible” a la visibilidad sólo por su apariencia. En este tránsito ubico la razón por la cual el conflicto de verse expuesta es todavía más difícil de sobrellevar. Meisa pasa de la oscuridad al centro de la atención, primero por su belleza, luego para su escarnio público por las fotos.

MEISA: No me reconocen. Yo tampoco me conozco.
Pero si soy yo, Meisa, el error de siempre.
– Pero si es Meisa, la cara de luna.
– Iiiiú, de asco.
– ¿Dónde dejaste los cráteres? (p.65)

⁶⁸ Naomi Wolf (1962). Escritora y consultora política estadounidense, su libro *El mito de la belleza* la convirtió en un referente de la tercera ola del feminismo.

JUAN

Para la construcción de Juan, además de las mencionadas dimensiones, tuve un objetivo muy claro desde el principio: crear un personaje que tuviera la profundidad suficiente para evitar el calificativo inmediato de “es el malo”. Me parecía vital subrayar el hecho de que, si bien es quien difunde las fotografías en un acto egoísta de probarse frente a otros, también es resultado de las presiones sociales. Es decir, no es un sujeto aislado que malvadamente actúa, sino que se trata de un individuo, como muchos, fruto de sus circunstancias y sociedad.

Por supuesto que esto no le resta responsabilidad, sólo quería diseñar un personaje que dibujara la complejidad detrás de las conductas violentas dentro de las relaciones. Conductas muchas veces normalizadas, incluso instigadas. Busco apuntar justo hacia la necesidad de reflexionar sobre este tipo de conductas, analizando desde sus orígenes para encontrar caminos alternos. En especial, relacionados con otras formas de llevar la masculinidad que no impliquen seguir replicando formas violentas y opresivas al interior de las relaciones, como la violencia sexual –común y minimizada– de la exposición de imágenes íntimas.

Este fue uno de los mayores retos del texto: evitar a toda costa una lectura maniqueísta del problema; es decir, una lucha entre buenos y malos. Se trata de un problema social que tendría que atenderse a nivel estructural, incluyendo hombres y mujeres de todas las edades, de todos los niveles. Insisto, no se trata de un hombre malo, sino de un joven que obedece a los patrones de conducta violentos que la sociedad –violenta como la nuestra– ha hecho cotidianos.

De igual manera, era importante resaltar que verdaderamente está enamorado, tanto que comparte sus fotos. Sí, una estúpida contradicción, que se pensaría no es amor. (Pero, ¿no somos acaso paradojas andantes?). Está tan estúpidamente enamorado que se le nubla el pensamiento. Sobre todo ante una sociedad que prima la individualidad sobre el otro. Embebido en su amor –y la satisfacción que le da el poder sobre la que lo ama– pasará por encima del bienestar de su amada. Aunque no concuerdo con esta forma de amor destructivo y descuidado, que cede ante las presiones sociales, me parecía necesario ponerlo en escena, pues es muy recurrente en muchas relaciones amorosas en nuestra sociedad. Después se da cuenta de su error, de que la destrucción y amor no deberían cohabitar en su relación, pero es demasiado tarde. Fue importante resaltar esta paradoja destructiva en la que nos sumen la idealización del amor y la muestra de “hombría”.

También porque esta paradoja fue el origen de la obra y catalizadora de la acción. La primera imagen generadora que tuve fue un joven que ama tan estúpidamente que destruye lo

que ama. Fue uno de los principales catalizadores de la trama. Ese es el poder de las paradojas, como escribe Kartun (2012):

La paradoja es el apareamiento fantástico perfecto: no sólo une dos términos en uno mismo, sino que esos términos son antitéticos entre sí. [...] tiene esa rara condición de motor creador, en tanto permite el chisporroteo poético de los propios polos dialécticos de la cosa, y *dentro mismo* de la cosa. La paradoja es el *non plus ultra* de lo binario. (p.25)

JOSAEL

Decidí que fuera impuntual porque, además de que muchos adolescentes están somnolientos todo el tiempo (yo era una de ellas), me facilitaba el hecho de que llegara justo a tiempo al puente y fuera el único cerca para ayudar a Meisa. Para mí era muy importante que el público sintiera simpatía por Josael, logrado gracias al tono cómico que aporta. Asimismo, me interesaba retratarlo en su fragilidad por el acoso que sufre, para tener así un personaje cualquiera, igual de vulnerable que Meisa y Juan; y no obstante, capaz de actos heroicos. Lo que también resalta la paradoja: un personaje “gris” es el héroe. El individuo común que muestra virtudes elevadas y nobles, como en las primeras hibridaciones genéricas de Eurípides⁶⁹, donde los humanos mostraban más virtudes que los dioses que se comportaban terrenales (Gómez, 2007, p.105). Por esto pensé que sus referentes literarios y culturales tendrían que estar ligados al mundo épico, como los personajes de los orcos, de *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien⁷⁰, de donde toma los valores del héroe que vence las adversidades y salva a una casi desconocida.

BARRIENTOS: Se acerca a la meta
Brincó bardas
Esquivó charcos
Falta el último obstáculo
El puente de los orcos (p.85)

VOCES

Denomino “voces” a aquellas intervenciones que sin tener un personaje bien definido participan en la obra y están señalados con un guión (–), al inicio de cada intervención. Salvo los tres personajes principales, no era mi intención generar ningún tipo de psicología concreta

⁶⁹ Eurípides (ca. 488- ca. 480). Uno de los grandes poetas trágicos griegos de la Antigüedad, autor de *Medea* y *Las Bacantes*, entre otras obras.

⁷⁰ John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). Escritor, filólogo y lingüista británico conocido por sus novelas de fantasía heroica.

ni construcción de personajes específicos para estas voces. Aunque es cierto que mientras escribía tenía en mente lo que diría un alumno o una maestra o una tía cualesquiera, no tenía la intención de construir con las dimensiones de los otros principales; es decir, fisiológicas, sociales y psicológicas. Sí quería que fueran identificados como un alumno o una maestra, por lo que van diciendo, pero apenas referenciados, no perfectamente personificados. Este tipo de construcción de voces y no de personajes va en resonancia con formas de escritura de algunos de mis coetáneos, las cuales, según lo que la investigadora Julie Sermon,⁷¹ establecen como una caída “logontológica” en ciertas dramaturgias contemporáneas, que sería: “los enunciadores no se afirman sino en el curso de aquello que dicen, en tanto que lo dicen” (Sermon, 2013, p.37).

Sermon aborda la figura de los enunciadores inciertos, con el que denomina a aquellos personajes despojados de “anclaje referencial, consciencia estable e intencional, comportamiento interpretable en términos de racionalidad psicológica” (Sermon, 2013, p.35). Si bien mis voces no se emparentan en su totalidad con los enunciadores inciertos, sí guardan relación con ciertos elementos, como el despojo de un anclaje referencial determinado y único. Dicho de otro modo, estas voces no tienen un referente fijo que les permita generar la identificación con determinado personaje dotado de consciencia o personalidad propia y única, como lo hace el drama realista o psicologista. Tal como sí lo intento hacer con Meisa, Juan y Barrientos.

Mi intención con esta impersonalidad era establecer que podría ser cualquier alumno o cualquier maestro. Los nombres propios no importan, al contrario, los evité a toda costa⁷². Lo que importaba eran ellos como sujetos cualesquiera de una sociedad cualquiera. Mi tesis era que al despersonalizarlos se evitaría la lectura maniqueísta y acusadora de “X personaje es el malo”, que devendría en un falso silogismo de: x es malo, yo no soy x, yo no soy el malo.

Deseaba traspasar ese falso silogismo –también reduccionista y moralista– para reflexionar sobre la idea de que, insisto, no se trata de buenos contra malos, sino de conductas sociales repetidas en todos los niveles, en mayor o menor frecuencia por todos los individuos, incluidos nosotros. En palabras más llanas: quitarles el nombre, una identidad definida, era como decir “a todo nos puede quedar el saco”. De igual manera, buscaba implicar al espectador de maneras distintas con relación a estos personajes, tanto para evitar los silogismos maniqueístas como para abrir “un espacio dialógico que implica al espectador en

⁷¹ Julie Sermon es una profesora en Historia y Estética del teatro contemporáneo francesa.

⁷² Porque los nombres son “punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo de un relato [...] es el centro de imantación semántica de todos los atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlos a través de todas sus transformaciones” (Pimentel, 2012, p. 63).

la constitución de otros círculos de referencias, y le recuerda que la persona, lejos de ser algo adquirido, es una situación en potencia” (Sermon, 2013, p.38).

La utilización de estas voces también obedece a otra intención mucho más formal. Deseaba trabajar con una suerte de coralidad que privilegiara el ritmo (al tener réplicas más “activas”) y una sensación de comunidad espontánea que, no obstante, es discordante y se une solo para el escarnio.

entendemos por coralidad esta disposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo; al requerir una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios de dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos, y/o todos los efectos de la polifonía). (Mégevand, 2013, p.40)

Para mí, la escena que ejemplifica estas intenciones es “Explosiones” (p.87). Concebida para ser enunciada por más de dos actores, evité el diálogo para favorecer, como el título señala, una explosión de injurias, la fragmentación de palabras que se superponen y se hacen eco entre sí, se contradicen y apoyan. Esta escena tenía que ser dicha por un monstruo de mil cabezas que atacaba por todos los frentes, con la musicalidad de metrallas estrellándose sobre Meisa.

2.2.6 *Dialogación conversacional y dialogación narrativa*

Quise dedicar un inciso especial a este tema porque me pareció interesante y necesario hablar de una de las constantes que he notado en mucha dramaturgia contemporánea que tiene que ver con el manejo de la dialogación habitual del drama, y la exploración de nuevas formas (o no tan nuevas) de contar las historias.

El diálogo que todos conocemos es aquel que se establece entre dos personajes que conversan y que a su vez implican a un tercero que es el espectador. A esto se conoce como doble enunciación. Es por esto que del diálogo tradicional, históricamente hablando, se espera que “sirva para explicitar el sentido de la palabra y nos informe también sobre el resto (acción, intenciones, personajes)” (Ryngaert, 2013, p.24). En otras palabras, nos informan de toda la trama, mientras los personajes conversan.

Me centro en aquello que Joseph Danan⁷³ llama diálogo narrativo y diálogo didascálico. Éstos aparecen cuando la narración y las didascalias se expanden al diálogo, que deja de ser sólo conversación y comienza a describir o narrar la escena, las intenciones o emociones de los personajes, en esto que se llama monólogos internos. (Danan, 2013, pp.45,48)

–Sus caras de fastidio. O esas caras de pánico cuando la Hiena empieza a cerrar el portón, viejo como ella. Cierra despacio. La madera cruje y la Hiena goza con las caras de los retrasados (p.64).

También permite ciertos “deslizamientos” entre los personajes que se vuelven narradores de sí mismos:

JUAN: Vamos, Juan, acerca discretamente la mano. Tocarla con el dedo meñique. Apenas rozarla. Absorber su calor. Me toma de la mano. Suda. Tiembla. Gira la cabeza. Pone mi mano en su cara (p.74).

Es así como el diálogo conversacional (habitual al drama), y la narración y descripción cohabitan en la dramaturgia contemporánea. En por este uso descriptivo de los parlamentos que no tuve la necesidad de incluir ninguna didascalia, más que aquella de “se besan” (p. 79). Me interesaba que la posibilidad de escenificación estuviera también lo más abierta posible.

Usé estas distintas formas de enunciación porque me daban la posibilidad de abordar la trama desde distintas maneras y perspectivas, que podrían enriquecer la historia y su recepción. Por ejemplo, para las situaciones donde es necesario que los personajes interactúen y nos compartan información a los espectadores, recurrí a la conversación por ser esta la forma habitual para transmitir lo que acontece en la trama. Para los momentos donde los personajes piensan, externan sus emociones y describen ciertas acciones que los están afectando, y por lo tanto transformando, recurrí a la narración. Esta pluralidad de enunciación ofrece una mirada kaleidoscópica de la obra, no sólo a nivel del entramado de acciones, sino también en el acontecer emotivo de los personajes.

⁷³ Joseph Danan (1951). Profesor francés del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad Sorbonne Nouvelle- París III y director adjunto del Instituto de Investigación en Estudios de Teatro en Francia.

CAPÍTULO 3

UNA OBRA CON ESTRELLA

3.1 Vida de *Cósmica*

Dicen que hay personas que nacen con estrella. Con ese dicho suele establecerse una suerte innata: desde el nacimiento mismo, las estrellas ya le tenían un futuro asegurado a esa persona. Creo que sucede algo parecido con las obras dramáticas. Más allá de su buena (o mala) factura, hay obras que están hechas para habitar muchos escenarios e idiomas. *Cósmica* se inscribe en esta lista de buen augurio de obras cuya fortuna las ha hecho llegar más allá de lo que se hubiera esperado.

Dado que el campo semántico de la obra descansa en el mundo astronómico, siempre me ha parecido una hermosa coincidencia decir que *Cósmica* nació con estrella. Nació de las estrellas al fin. Además de la vida en escenarios y páginas, la obra también me ha abierto las puertas, entre otras cosas, a una de las residencias más longevas y prestigiosas del mundo: la residencia de otoño del Programa Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa en Estados Unidos; puesto que fui seleccionada para esta residencia gracias a la muestra de mi trabajo que fue el texto de *Cósmica*.

En este capítulo expongo las salidas que la obra ha tenido al público y lectores, en un afán por compartir y reflexionar los aprendizajes que ha representado cada experiencia. Ya que cada montaje, traducción o edición ha sido una forma de enfrentar la realidad del teatro, lo que ha enriquecido en gran manera mi labor como escritora. Aquí los detalles de la vida de una obra, hasta ahora.

3.2 Premio y publicaciones

3.2.1 *XVIII Premio Internacional ASSITEJ-España de teatro para la infancia y la juventud*

En febrero de 2015, recibí un correo electrónico donde se me notificaba que se había realizado el falló del XVIII Premio ASSITEJ-España de Teatro para la Infancia y la Juventud donde, si bien mi obra *Cósmica* no había resultado ganadora, el jurado había propuesto su publicación dentro de la colección de la Asociación en calidad de finalista del premio.

Honestamente, había postulado *Cósmica* con pocas esperanzas, puesto que se trata de un concurso internacional de larga trayectoria y prestigio en el ámbito de la dramaturgia en español para jóvenes audiencias. Por lo tanto, la noticia me tomó por sorpresa. ASSITEJ-ESPAÑA es una asociación cultural que desde 1964 promueve el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud en España. Como lo señala su sitio en internet:

Es miembro fundador y de pleno derecho de la organización internacional **ASSITEJ** (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), fundada en París en 1965 por el Instituto Internacional de Teatro de la **UNESCO** como una alianza global de teatro profesional para la infancia y la juventud. Hoy es una red mundial que une a miles de teatros, organizaciones e individuos a través de los Centros Nacionales en más de **80** países.

Y dentro de sus principales objetivos se encuentran el:

- Facilitar y promover el desarrollo del teatro para la infancia y la juventud de alto valor artístico.
- Estimular a escritores para la creación de obras de teatro para la infancia y la juventud.
- Favorecer la publicación y divulgación de libros, revistas, textos de teatro y demás obras artísticas dedicadas a la infancia y la juventud, que estén relacionadas con el teatro. (ASSITEJ España, 2020)

Cósmica apareció dentro de la Colección de Teatro ASSITEJ España, junto con *Misterios* de Paula Carballeira, ambas finalistas del Premio en su edición 2014, lo que la convirtió en mi primera publicación fuera de México. Actualmente, el libro también se encuentra disponible en su versión digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.⁷⁴

Más allá de mi primera edición de ultramar, la publicación en España hizo patente la pertenencia cultural del texto a la sociedad mexicana, pues el libro incluyó un glosario de términos mexicanos. Antes de esta experiencia, nunca había sido consciente de mi pertenencia a un contexto léxico-cultural tan específico como el de México. En especial esta obra que recupera el lenguaje coloquial adolescente, por lo que se encuentra plagado de mexicanismos. Si bien es cierto que la publicación fue un gran aprendizaje sobre la especificidad lingüística y cultural de la obra –al ver qué conceptos y situaciones era necesario explicar para un lector español–, también me permitió constatar que la obra era capaz de habitar otras geografías.

⁷⁴ En : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/misterios-paula-carballeira-cosmica-gabriela-roman-847592/>
Consultado el 6 de septiembre de 2020.

3.2.2 *NoPassport Press*

NoPassport Press es una editorial con base en Nueva York, que publica obras desafiantes, traducciones y crítica. Fue fundada por la dramaturga Caridad Svich⁷⁵ en 2003, y es un proyecto patrocinado por Fractured Atlas, una organización de servicios de arte sin fines de lucro. Una de sus particularidades editoriales radica en ser una editorial sobre pedido; es decir, los libros se imprimen sobre demanda. De igual manera, la versión digital se puede adquirir en las principales plataformas digitales de libros (“Publications” en NoPassport, 2020).

En mayo de 2019, Georgina Escobar⁷⁶, la traductora de *Cósmica* al inglés, y yo recibimos la invitación de Caridad Svich para formar parte de la colección de la editorial. Desde entonces, la versión al inglés de la obra ha estado a disposición de los lectores de todo el mundo y constituye mi primera publicación en otro idioma. Esta traducción fue producto de una residencia artística entre el FONCA y el Lark Play Development Center, de la que hablaré más adelante.

3.3 *Cósmica* en escena

3.3.1 *Puestas en escena*

La buena recepción de la obra también ha sido palpable en los escenarios, lo que ha hecho hasta el momento (2020) un total de cuatro montajes y siete lecturas dramatizadas en México, España y Estados Unidos. A continuación se brindan los datos más relevantes de estos montajes y lecturas.

3.3.1.1 *Teatro profesional independiente*

El primer montaje de la obra fue en la Ciudad de México, en la escena profesional independiente. Dirigida por Alan Uribe Villarruel y protagonizada por Estela Meneses, Ulises

⁷⁵ Caridad Svich (1963). Dramaturga, compositora, traductora y editora estadounidense, miembro del New York’s New Dramatist (Nuevos Dramaturgos de Nueva York). Artista invitada del Royal Court Theatre de Londres y del Teatro Traverse de Edimburgo.

⁷⁶ Georgina Escobar es una dramaturga, directora y traductora mexicana, con base en Nueva York, cuyas obras exploran la fantasía y el feminismo. Ganadora del Premio de Dramaturgia para Jóvenes Audiencias 2010 del Centro Kennedy

Galván, Valeria Fabbri y Ricardo Cortés. Se estrenó el 15 de octubre de 2016, en Casa Actum, foro independiente ya desaparecido. El montaje tuvo dos temporadas en ese teatro con 20 funciones y buena recepción. Todavía siguen dando algunas funciones esporádicas en preparatorias y universidades.

La acogida del público fue muy positiva. Desgraciadamente, la mayoría de las funciones se llenaban con adultos. A la producción le costó mucho trabajo llegar a los jóvenes, en gran parte porque era la primera vez que se presentaba teatro para adolescentes en ese foro. Sería hasta la segunda temporada que esto cambiaría. No obstante, la experiencia fue edificante: constatar que la obra apelaba tanto a adolescentes como a adultos, incluso a algunos niños que asistieron.

3.3.1.2 *Programa Nacional de Teatro Escolar*

Decidí darle un apartado especial a este Programa pues, además de haber facilitado la producción de dos montajes de *Cósmica*, también me parece que lo amerita por ser uno de los programas más interesantes y de mayor alcance para la producción escénica en el país en general, no sólo aquellos dirigidos a jóvenes audiencias, como señalé en el capítulo I. El PNTE busca impulsar el fomento a la educación artística e inclusión social, como una herramienta para contribuir al desarrollo y formación -ética y cultural- de las niñas, niños y adolescentes. Algunos de los objetivos del Programa:

- “Proveer una experiencia escénica de calidad para audiencias escolares
- Fomentar la generación de nuevos públicos
- Consolidar las agrupaciones teatrales en las entidades federativas
- Estimular la producción teatral en el país”

(Programa Nacional de Teatro Escolar, 2020).

Como se señaló, el PNTE se encuentra activo desde 1995, y desde el ciclo 2016-2017 funciona en los 32 estados del país. Aunque trastabillante, puesto que fue uno de los programas de alcance nacional que parecía que desaparecería en el 2019, tras los recortes presupuestales al sector cultural del país. Sin embargo, ante la presión de la comunidad teatral se mantuvo, hasta ahora.⁷⁷

⁷⁷ “Solicitud de información sobre el Programa de Teatro Escolar”. Consultado el 13 de febrero de 2020 en <http://teatromexicano.com.mx/8393/solicitud-de-informacion-sobre-el-programa-de-teatro-escolar/>

El Programa ha cumplido gran parte de sus objetivos, al ofrecer un monto considerable de producción, a la par de asesorías de especialistas. Si bien es cierto que el cumplimiento de sus objetivos pueda ser aún limitado, sí que ha permitido la profesionalización de compañías locales y, lo más importante, ha puesto al alcance de jóvenes audiencias montajes de calidad y cercanos a sus intereses e inquietudes. Es bajo el cobijo de este Programa que *Cósmica* ha pisado los escenarios de dos estados, con casi 30,000 espectadores, la mayoría adolescentes.

El primer montaje dentro del PNTE de *Cósmica* se llevó a cabo en Durango y se estrenó el 10 de enero de 2018 en el Teatro Victoria, en la capital del estado. Tuvo un total de 60 funciones dentro del marco del Programa, con las que atendió a 13,570 adolescentes de diversas escuelas.⁷⁸ Además, tuvo dos funciones extras: una para Festival Ricardo Castro y otra para la Muestra Estatal de Teatro Durango 2018, principales eventos culturales del estado, y se presentaron frente a un aproximado de 500 espectadores.

La dirección del montaje estuvo a cargo de Joshi Madrid, de la compañía LabaTeatro, y contó con la asesoría en multimedia de Alain Kerriou. El equipo de trabajo estuvo conformado por Karen Covarrubias, Erik Martínez, Brian Smythe, Fátima Gurrola, Jonás Quintanilla y Melissa Zaragoza, como elenco; con escenografía y mapping de Sergio A. Rivas.⁷⁹

Esta fue una gran experiencia tanto para mí, como para la compañía y el público duranguense, puesto que se trató del primer montaje dentro del Programa que atendía público adolescente en el estado. La mayoría de los montajes producidos por el PNTE en todo el país han sido dirigidos a niños de educación primaria, por lo que ser seleccionados para presentarse frente a jóvenes de secundarias y preparatorias fue una gran conquista.

Así lo considero porque, aunque trabajar con las instancias educativas de los estados ha permitido llegar a un público muy específico, también ha representado dificultades, pues no siempre las relaciones fluyen en completa armonía. Cuanto más si se toma en cuenta que las presentaciones están casi siempre bajo el arbitrio de las autoridades educativas estatales, que son los únicos capaces de garantizar la asistencia de los espectadores.

Por ejemplo, unas semanas antes del estreno de *Cósmica*, las autoridades educativas del estado solicitaron presenciar un ensayo de la obra, ya que les preocupaba que el tratamiento del suicidio sirviera como aliciente a los jóvenes para atentar contra su integridad.

⁷⁸ Datos proporcionados por la compañía LabaTeatro, a partir de datos recabados por el Instituto de Cultura del Estado de Durango.

⁷⁹ El resto del equipo se consigna en el Anexo, donde se encuentran todo el material gráfico de los montajes.

Las autoridades asistieron y quedaron encantados con el tratamiento que se dio al tema y mandaron gustosos al alumnado a las funciones.

Si bien es encomiable el interés de las autoridades por conocer el contenido de la obra que se presentaría a sus alumnos (el cual en teoría tendrían que haber revisado antes de su selección), también es cierto que en otras experiencias las autoridades llegan a tomar decisiones basadas en prejuicios más que en el conocimiento del material presentado.

Esta fue una experiencia enriquecedora pues permitió a 13,570 adolescentes presenciar una obra creada para ellos, que los apelaba. Tan es así, que en varias funciones, sin siquiera esperarlo, varios jóvenes se levantaban a compartir sus experiencias con el suicidio y el acoso, en un acto espontáneo, conmovidos quizás con lo presenciado en escena.

Lo único que lamento es que no se hayan podido dar mejores condiciones para esos momentos de apertura, para que se generara un diálogo más profundo y acompañado sobre lo que viven los adolescentes en sus escuelas y vida diaria. Considero que es necesaria la incorporación de otras disciplinas, como la psicología, en este tipo de Programas, en aras de conseguir resultados más amplios, bajo el acompañamiento de especialistas.

El segundo montaje de *Cósmica* dentro del PNTE fue en Puebla. Se estrenó el 5 de septiembre de 2018 en Puebla capital, bajo la dirección de Aline Lemus Bernal, y la producción de Tragaluz, Gestión de Experiencias Culturales A.C. Tuvo 60 funciones dentro del Programa y atendió a 31 secundarias y bachilleratos de la ciudad. Llegó a un total de 14,284 jóvenes.⁸⁰ El elenco estuvo conformado por Fernanda López, Christian Jiménez, Alejandra Ventura y Aldo Obregón. Con la gestión de Diana Hernández. Este montaje se presentó en las escuelas –una de las modalidades que tiene el Programa– con lo que se acerca el teatro a los estudiantes en su entorno. La experiencia de presenciar la obra al interior de las escuelas fue muy grata, pues se apreciaba a los jóvenes en total libertad. En los auditorios de sus escuelas daban rienda suelta a sus emociones, a veces bordeando el caos, pero las más de las veces, exponiendo libremente sus inquietudes y temores. Al finalizar las funciones, se abrió el espacio a una plática donde las jóvenes compartían sus experiencias con el acoso y el suicidio.

⁸⁰ Datos proporcionados por Tragaluz, Gestión de Experiencias Culturales A.C.

3.3.1.3 *Teatro escolar: de alumnos para alumnos*

En 2018, me contactó Héctor Castañeda, director colimense, quien tiene a su cargo el grupo de teatro del Bachillerato número 5 de la Universidad de Colima, en Tecomán. Tenía un proyecto para escenificar *Cósmica* con sus alumnos. Lo más interesante era que, no solo sería interpretada por adolescentes, sino que también sería presentada frente a jóvenes de varios bachilleratos.

La obra se representó entre septiembre de 2018 y junio de 2019, con gran aceptación de los 2900 espectadores de entre 13 y 17 años.⁸¹ Hubo incluso algunos que llegaron a presenciar la obra más de 7 veces, y presumían las pulseras que daban al inicio de la función como medallas, como marcas de batalla.

Este montaje ha sido el más conmovedor que he podido presenciar, no sólo de *Cósmica*, sino de todos mis textos porque era una puesta en escena franca, honesta, conmovedora en su sencillez. Sé que mi mirada es muy subjetiva, pero era tremendamente conmovedor ver a los jóvenes presentarse delante de sus compañeros, al principio temerosos, luego dueños de sí mismos. Frágiles, imperfectos, poderosos en su vulnerabilidad. El público también lo apreciaba: se entregaban enteros a la ficción. Considero que la experiencia de este proyecto dejó mella en ellos, no sólo por mi texto, también por la calidez y amor con el que se acercaron a él y lo desentrañaron, se desentrañaron, bajo la guía cuidadosa de Castañeda. La obra fue apenas un pretexto, como creo que debe ser toda obra. El germen de algo que termine de desplegarse en la mente y vida de creadores y espectadores.

3.3.2 *Lecturas dramatizadas*

La obra ha tenido algunas lecturas en México, España y Estados Unidos. Las experiencias más gratas: las de Estados Unidos, porque se leyó la versión al inglés, y porque se presentó con gran aceptación frente a un público completamente de adultos. Aquí las lecturas:

- III Ciclo de lecturas dramatizadas ASSITEJ-España, en Matadero, Madrid, España. Noviembre de 2015.
- Encuentro Nacional de Jóvenes Dramaturgos, dentro del Festival Escena Abierta en Morelia, Michoacán. Febrero de 2016.

⁸¹ Datos proporcionados por Héctor Castañeda. (Comunicación personal, 17/02/20).

- Lectura parcial del texto, en el evento Global Exchange, en el marco de la Residencia Internacional de Escritura de la Universidad de Iowa. 11 de Octubre de 2019. Ciudad de Iowa, Iowa, EUA.
- Lectura parcial del texto en el Portland Stage, dentro del Programa From Away, 21 de octubre de 2019. Portland, Maine, EUA.
- Programa de Intercambio México/EUA del Lark Play Development Center y el FONCA. En esta me extiendo un poco más:

Tras el proceso de ensayos que relataré líneas más adelante, se llevó a cabo la primera lectura de *Cósmica* en su versión al inglés, en las instalaciones del Lark Play Development Center en Nueva York, el 3 de marzo de 2019. La lectura se presentó frente a un grupo de adultos. Aunque me hubiera interesado presentarla delante de adolescentes, la recepción de los adultos fue estupenda. Se mostraron conmovidos, atentos, divertidos.

Alison Hassman, regidora de escena del Lark y bitacorista de las presentaciones, apunta en su reporte de la lectura: “it was a fantastic performance, with the audience braving the weather and providing emphatic responses – both laughter of joy and murmurs of concern in the more serious moments.” [Fue una representación fantástica, con la audiencia desafiando el clima y brindando respuestas enfáticas, tanto risas de alegría como murmullos de preocupación en los momentos más serios.] (Hassman, Reporte de la representación de *Cósmica*, 03-03-19).

Al siguiente día, se volvió a realizar una lectura pero de fragmentos de la obra en el teatro Playwrights Horizons en Broadway. Ahí se presentaron las cuatro obras que se trabajaron durante la Residencia, con gran aceptación del público.

3.4 Traducción

3.4.1 Lark Play Development Center

El Lark Play Development Center es un laboratorio internacional de teatro, con sede en la ciudad de Nueva York, dedicado a amplificar las voces de dramaturgos, proveyendo a los artistas con financiamiento, contactos profesionales, colaboradores y espacios físicos de creación y ensayo. Además del valioso apoyo de una comunidad global de artistas en varias

partes del mundo.⁸² Desde 2006, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes mantiene relaciones con el Lark para realizar una residencia artística específica que consiste en la selección de textos de dramaturgos mexicanos que serán traducidos en el Centro y presentados en forma de lectura dramatizada. Andrea Thome, dramaturga estadounidense, ha sido la directora del intercambio desde sus inicios.

Financiada por las dos partes, la Residencia permite la estancia de los dramaturgos mexicanos en Nueva York durante el proceso de traducción de su texto al inglés, así como la participación en los ensayos con actores y directores para las lecturas públicas de las traducciones. Además, ofrece la oportunidad de presenciar algunos montajes neoyorkinos y convivir con miembros de la comunidad teatral latina de la ciudad.

3.4.1.1 Selección

En septiembre de 2018, se publicó la convocatoria de la Residencia a la que decidí postular *Cósmica*, pues consideré que la obra podría ser seleccionada por su pertinencia temática, ya que Estados Unidos tiene uno de los mayores índices de suicidios de adolescentes en el mundo. Tras un proceso de pre-selección, el jurado bipartita eligió a ocho candidatos para participar en la residencia y nos citaron a una entrevista en persona, donde nos preguntaron más sobre la obra y el por qué considerábamos que debía ser traducida. El jurado estuvo integrado por: Andrea Thome, Daniel Jáquez y Mariana Carreño por el Lark Play Development center; y Cutberto López, Bárbara Colio y Alfonso Cárcamo, por parte del FONCA. Una vez hecha las entrevistas, se dio a conocer a los dramaturgos seleccionados que fueron: César Enríquez, Camila Villegas, Luis Santillán y yo.

3.4.1.2 Proceso de trabajo

Previo a nuestro arribo a Nueva York, tuvimos una serie de reuniones mediante videollamadas, donde pude conocer a mi traductora, Georgina Escobar. Es destacable el proceso de trabajo del Lark que brinda todas las facilidades para que el texto sea trabajado en las mejores condiciones. Por ejemplo, tuvimos un lectura de la versión original con actores hispanohablantes para que Escobar tuviera una noción de cómo se escuchaba el texto, antes

⁸² Más información en su página web <https://www.larktheatre.org/>

de emprender la traducción. Esta sesión también sirvió para ver cómo funcionaba con actores de otro país y contexto.

Otro aspecto sobresaliente de la experiencia fue la lectura profunda de la naturaleza y necesidades de cada proyecto. Entendieron que *Cósmica* plantea un universo muy femenino, por las problemáticas vinculadas con el ser mujer, por lo que me cuestionaron si deseaba trabajar con un equipo creativo conformado sólo por creadoras. Acepté la propuesta, ya que supuse que eso potenciaría el trabajo. También porque era la primera vez que tenía la oportunidad de trabajar con un equipo exclusivamente femenino.

Este “conocer a fondo” el proyecto aplicaba a todos los proyectos, puesto que buscaron equipos acordes a las naturalezas y poéticas de los textos. Por ejemplo, para la obra de César Enríquez, *Prietty guoman*, sobre una mujer transexual, todo su equipo pertenece a la comunidad LGBT y la protagonista fue interpretada por una actriz transexual.

El equipo creativo incluía a la traductora, la directora Melissa Crespo, y un elemento muy interesante para mí: el *Playwright advisor* o Dramaturgo consejero. Esta figura, encarnada por Anne Cecelia DeMelo, fungía como enlace entre el contexto mexicano y el estadounidense. Conectaba los dos universos en inglés y español, en términos estéticos y pragmáticos, para que la traducción pudiera habitar un escenario en Estados Unidos. En ese sentido, hacía sugerencias sobre los conceptos, o explicaba ciertas situaciones propias de cada sociedad, por citar unos casos. Resultó de provecho que cada miembro del equipo tuviera conocimientos de otras áreas. Por ejemplo, como Escobar también es directora y dramaturga, su traducción cuidó aspectos no sólo lingüísticos sino también escénicos.

Tuvimos ensayos con todo el equipo durante 10 días. Trabajar con la versión inglesa con actores y directora fue enriquecedor para el proceso, pues dio la oportunidad de escuchar y ver habitado el texto en sus cuerpos. Contar con actores jóvenes fue benéfico para la traslación de un contexto mexicano a uno estadounidense, puesto que todavía tienen muy presente su adolescencia y viven una relación estrecha con las redes sociales desde su nacimiento.

Aquí un ejemplo concreto de su aporte. En la escena “Explosiones” (p. 87), hay un diálogo que en la versión original dice: “Que todo mundo se entere”. En el primer borrador se propuso “Let the whole world to find out” [Dejemos que el mundo se entere], una traducción literal que no nos satisfacía pues perdía naturalidad. Se intentaron varios cambios que sonaran más propios del inglés, sin mucho éxito, hasta que uno de los actores propuso “Let’s go viral.” [Hagámoslo viral o que se vuelva viral]. Esta propuesta me pareció más que adecuada,

pues recuperaba el sentido de la frase original y era adecuada al cronolecto⁸³ de los personajes, en este caso adolescentes. En otras palabras, sonaba a adolescente, además de ser una expresión propia del argot de las redes.

Me resultó curioso el particular respeto que mostraban por el dramaturgo, como figura primigenia y generadora del hecho teatral. En los primeros ensayos, el respeto mostrado tanto a mi persona como al texto eran extremos, al grado que un actor me preguntó cómo debía decir algo, a lo que respondí: ¿cómo crees tú? A partir de entonces, los actores tuvieron la confianza de proponer libremente varias opciones de lectura, que fueron moldeadas por la directora y la intuición de los actores. Los actores terminaron apropiándose de tal manera del texto que eran capaces de proponer cambios sintácticos o léxicos a favor de la musicalidad o el sentido.

⁸³ Cronolecto: Es una variedad lingüística hablada por un determinado grupo de personas del mismo rango de edad.

CONCLUSIONES

Admito que no fue fácil elaborar este trabajo. Esa mirada escindida de la que hablé en la Introducción requiere mucha energía y atención; abrirse en canal para horadar el texto hasta las entrañas. Sin embargo, también fue un proceso enriquecedor: uno es otro, después de verse al espejo sin el artificio del maquillaje, después de quitar capas para llegar a la esencia (estructural, poética) de la escritura propia.

El más inesperado conocimiento que obtuve de este trabajo fue descubrir hasta qué punto soy fruto de una infinidad de lecturas, de un sinnúmero de dramaturgas y dramaturgos, maestros, compañeros que me han precedido y me acompañan en el camino. Como lo vimos en el Capítulo I, aunque el teatro para adolescentes como público objetivo es relativamente reciente, sigue una larga y fecunda tradición de teatro hecho para jóvenes audiencias. Este estudio me permitió también ubicarme como parte de una novel generación de dramaturgos que exploran nuevos derroteros con variedad de discursos.

Claro que siempre he sido conciente de que soy heredera de una tradición dramática extensa, pero el tratar de sistematizar mis referencias sobre las influencias del texto me permitió reconocer en qué medida los otros están tan incrustados en mi cuerpo. Si Arthur Rimbaud decía “Yo soy otro”, puedo agregar después de este proceso: “Yo soy todos”. Esa es la potencia del teatro y de la dramaturgia: contener en la escritura propia la fuerza de todos los han sido, son y serán.

Este trabajo también me ha abierto los ojos a la complejidad de la escritura dramática contemporánea que abreva tanto de otras disciplinas artísticas –incluso de otras áreas de conocimiento– como de creaciones de otras latitudes. Tal como se observó en el Capítulo II, ésto se vuelve patente en la construcción de personajes, la ausencia de acotaciones y la presencia de formas de dialogación variadas que tiene *Cósmica*, muy en consonancia con otras dramaturgias de mis coetáneos, de las últimas dos décadas. Más interesante aún fue constatar que esas experimentaciones y búsquedas poéticas también están permeando la escritura para adolescentes.

La dramaturgia es potencia. Es una bomba a punto de explotar y una bomba explotando dentro de las tapas del libro, simultáneamente. Explotando, implotando. Como la paradoja del gato de Schrödinger. Sin embargo, también considero que para que el ciclo de vida de un texto se vea completado necesita pisar un escenario. La puesta en escena termina por redondear el proceso. La dramaturgia explota con toda su potencia sólo en un escenario,

frente a los espectadores. En ese sentido, la comprobación de vida o eficacia de un texto será posible sólo hasta que la escena lo pruebe.

Si partimos de este supuesto, podría afirmar que las intenciones que tuve con el texto – a nivel estructural, de construcción de personajes y de intenciones poéticas–, llegaron a buen puerto. Considero que los temas que abordé se encuentran desplegados en el texto de manera eficaz, y lo demuestra el interés que ha generado la obra por llevarse a escena y al ser apoyada para su producción por instancias estatales. Lo prueban también las discusiones generadas al finalizar las funciones, que han surgido, no de la imposición de los adultos, sino a partir del deseo de los mismos espectadores adolescentes.

La construcción de los personajes también podría calificarse de efectiva, pues es a través de éstos que la audiencia –adolescentes y adultos– se ha comprometido con la historia hasta conmoverse. También es constatable en el interés por continuarlos, extender su vida ficcional más allá de los límites de mi texto. Por ejemplo, uno de los actores que interpretó a Barrientos ha emprendido la escritura de una suerte de secuela de Josael, la cual también es una obra para adolescentes.

En resumen, lo descrito en el capítulo III podría ser una muestra de que todos los objetivos que me propuse al iniciar la escritura de *Cósmica* se han comprobado en escena, con montajes independientes, financiadas por el Estado, o actuadas al interior de escuelas por un grupo amateur. Lo muestran sus más de 30,000 espectadores, y contando, en cuatro estados de la república y tres países. También hablan a favor las publicaciones en dos países y en dos idiomas.

Cósmica ha probado su pertinencia estética y parece ser que continuará. Si las circunstancias pandémicas actuales lo permiten, participaré el próximo año en una serie de talleres, ensayos y lecturas dramatizadas en inglés y español de la obra en la Universidad de Boston. Se trabajará alrededor de la obra, su traducción y en una re-escritura parcial para adecuarla aún más a un contexto estadounidense. Será trabajada y analizada por estudiantes de grado y posgrado en las áreas de dramaturgia, actuación y dirección de la Universidad, una de las más prestigiosas de Estados Unidos. También la obra será leída en el Festival Out of the Wings, un espacio que da cabida a textos latinoamericanos originalmente escritos en español y traducidos al inglés. Es una actividad organizada por el King's College de Londres, en colaboración con la Queen's University Belfast y la Universidad de Oxford, todas en Reino Unido.

Cósmica nació con estrella, fruto de mucho trabajo y de una infinidad de conocimientos y recursos que la Universidad Nacional Autónoma de México me aportó. Puedo decir con orgullo que este texto ha sido posible gracias a la esencia humanista, gratuita y plural de la Universidad. Me apropio de las palabras de su lema y digo a título personal: por mi raza hablará mi espíritu; siendo mi raza todo el conocimiento y apoyo que me ha brindado la UNAM, que ha permitido articular de forma coherente, efectiva y sensorial aquello que habita en mi espíritu.

Septiembre de 2020

REFERENCIAS

LIBROS

- Bentley, E. (2004). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Broster, D. (2012). “Desarrollo del TPJ en el Reino Unido”. En M. Van de Water (Ed.). *Teatro para públicos jóvenes: perspectivas internacionales*. O. Minera (trad.). México: INBA
- Brun, J. (2011). *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*. México: INBAL
- Egri, L. (2017). *El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: UNAM.
- Danan, J. (2013). “Diálogo narrativo, diálogo didascálico”. En J. P. Ryngaert (dir.) *Nuevos Territorios del diálogo*. México: Paso de gato.
- García Barrientos, José Luis (2017) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Gómez Barrios, A. (2007) “Presencia de la tragicomedia”. En N. Román Calvo (Coord.). *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Gruic, I. (2012). “Valores educativos en el TPJ y su relación con las actitudes de la comunidad educativa”. En M. Van de Water (Ed.). *Teatro para públicos jóvenes: perspectivas internacionales*. O. Minera (trad.). México: INBA
- Hiriart, B. (2003). *Niñas de la guerra*. México: Editorial Corunda, CONACULTA.
- Kartun, M. (2012). *Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo creador*. (2ª ed.). México: Paso de gato.
- Lipovetsky, G. (2009). *La era del vacío*. (7ª reimpr.). Anagrama: Barcelona.
- Maldonado, V. (2016). “El niño como dramaturgo”. En B. Hiriart (Comp.) *Cuaderno para la exploración teatral con niñas y niños*. México: Paso de gato.
- Pimentel, L. A. (2012) *Relato en perspectiva: Estudio de la teoría narrativa*. (5 reimpr.). México: Siglo XXI editores, Facultad de Filosofía y letras, UNAM.
- Rimbaud, Arthur. (2010). *Cartas al vidente*. Argentina: Editorial del Cardo. Recuperado el 27 de enero de 2020 en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>
- Ryngaert, J. P. (2013). “Diálogo y conversación”. En J. P. Ryngaert (dir.) *Nuevos Territorios del diálogo*. México: Paso de gato.
- Sermon, J. (2013). “El diálogo de los enunciadores inciertos”. En J. P. Ryngaert (dir.) *Nuevos Territorios del diálogo*. México: Paso de gato.

Stern, M. (1974). *Vida y muerte del teatro náhuatl: El Olimpo sin Prometeo*. México: SepSetentas.

Vaughan, M. K. (2000) *La política cultural en la revolución. Maestros, campesinos y escuelas, 1920-1940*. México: Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica.

Viveros, G. (2014). *Escenario Novohispano*. México: Academia Mexicana de la Lengua.

Libros, artículos académicos, de divulgación, obras y notas periodísticas en internet

Adame, D. (Febrero 2017). “Teatros y teatralidades en México en el siglo XX, un acercamiento desde la complejidad”. *Universidad Veracruzana*. Recuperado en: <https://www.uv.mx/teatro/files/2017/02/Teatros-y-teatralidades-en-Me%CC%81xico-en-el-siglo-XX.pdf>

Bert, B. Puente entre Joyce y el exilio exterior. (agosto 1994). Aparecido originalmente en: *Tiempo Libre*. No. 143. Consultado en *sistema de información de la crítica teatral*. Recuperado en http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7215

“Cancelan en Querétaro obra acusada de ‘promover la homosexualidad’” (10 de octubre de 2018). *Querétaro 24*. Recuperado en <https://queretaro24-7.com/cancelan-en-queretaro-obra-de-teatro-acusada-de-promover-la-homosexualidad/>

“Carta al artista adolescente” (26 de diciembre de 1994). *Proceso*. Recuperado en <https://www.proceso.com.mx/291269/carta-al-artista-adolescente>

Enríquez, S. (2013). *¿En qué estabas pensando?* México. Consultada en: <https://www.dramaturgiamexicana.com/obras/438>

Estrenarán ‘Inmolación’ en el Foro del tejedor. (16 de junio de 2012). *Informador.mx*. Recuperado en <https://www.informador.mx/Cultura/Estrenaran-Inmolacion-en-el-Foro-del-tejedor-20120616-0023.html>

Gamboa, J. (s.f) *Las misiones culturales entre 1922 y 1927*. XV Congreso Nacional de Investigación Educativa. Recuperada en: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/PRE1178909741.pdf>

INEGI, “De la población de 12 a 59 años usuaria de internet, 16.8% ha vivido alguna situación de acoso cibernético: Módulo sobre ciberacoso 2017. (10 de abril de 2019). Comunicado de prensa. Recuperado en

<https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/EstSociodemo/MO-CIBA-2017.pdf>

“Internet, un sitio sin bondad para los jóvenes”. (5 de febrero 2019). *Noticias ONU*.

Recuperado en <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450561>

Leyva, A. (15 de marzo de 2014). Los porqués de Suzanne Lebeau. *Confabulario*.

Recuperado en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-porques-de-suzanne-lebeau/>

Leyva, A. (5 de octubre de 2018). La infancia a escena. *Diario ContraRéplica*. Recuperado en: <https://www.contrareplica.mx/nota-la-infancia-es-escena>

Morandi, E. (9 de junio de 2003). En forma lúdica *La historia de la oca* trata el tema de la violencia. *La Jornada*. Recuperado de

<https://www.jornada.com.mx/2003/06/09/06an1esp.php?printver=1&fly=>

Martín del Campo A., González C., Bustamante, J. (Octubre, 2013). “El suicidio en adolescentes”. *Revista Médica del Hospital General de México*. Recuperado en:

<https://www.elsevier.es/es-revista-revista-medica-del-hospital-general-325-articulo-el-suicidio-adolescentes-X0185106313687322>

Olmos de Ita, E. (2007). *Inmolación: Obra dramática para niños grandes que juegan a quitarse la vida*. México: Recuperado en:

<https://www.enriqueolmos.com/descargarobras.html?fbclid=IwAR2A7yPR40rlp-S--2YFao4I5C1tRATOqpiFpcgcaC-w3eNjI-cCWlaGTj8>

Real Academia Española (s.f.). Niñez. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 1 de marzo de 2020, de: <https://dle.rae.es/ni%C3%B1ez>

Wolf, N. (1991). “El mito de la belleza”. En *The beauty myth*. C. Reynoso (trad.). Recuperado en http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_19.pdf

PÁGINAS WEB

ASSITEJ España: <https://www.assitej.net/que-es/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/misterios-paula-carballeira-cosmica-gabriela-roman-847592/>

Unicef: https://www.unicef.org/spanish/adolescence/index_bigpicture.html

NoPassport Press: <https://nopassport.org/Press>

Programa Nacional de Teatro Escolar: <http://programanacionaldeteatroescolar.blogspot.com/>

CÓSMICA

Personajes:

MEISA

BARRIENTOS

JUAN

Los diálogos señalados con un guión los dirán otros actores, cuantos se crean convenientes, y serán repartidos siguiendo la lógica de sentido que los puestistas encuentren.

Primer día

- Querido mundo del carajo, hoy comienza mi último año en este infierno.
- Volver a encontrarte con los amigos, la banda.
- Suena el timbre y todos gritan como imbéciles.
- Esto del uniforme es una tontería.
- Corren, se empujan, se besan, se abrazan.
- Como si fuéramos niños.
- Un lugar donde sentir que importas.
- Es el último año, el último año.
- Subo la falda hasta media pierna.
- Me escondo entre los pliegues del suéter.
- Todos te saludan y sabes que eres la ley.
- El último, el último.

- Me encantan mis piernas. Ellos las ven y se enamoran.
- Son como simios, golpeándose a ver quién es más fuerte.
- Que todos me obedezcan, me tengan miedo.

BARRIENTOS: Mierda. Primer día de clases y ya tengo un retardo.

- Aquí tú eres el grande.
- Este año me voy a enamorar.
- Aquí, sí importas.

MEISA: Soy un error. Un accidente. Siempre lo he sido.

6:15 am

BARRIENTOS

¡Qué pinches nervios!
 Estoy al frente
 Delante de ella
 Todos me miran burlones
 Ella
 Ella sonrío
 Sonrisota de oreja a oreja
 Esa no es sonrisa
 Es una hamaca
 Una hamaca de algodón blanco,
 Colgando en medio de la playa de su cara
 ¡Déjame acostarme en tu sonrisa!
 Empieza, dice
 Expongo
 Pura idiotez
 O tal vez no
 Todos se callan, escuchan atentos
 Ella asiente, sonrío

¡Déjame mecarme en tu sonrisa!
Me aplauden, me ovacionan
Maestrazo, eres un genio
Hazme un hijo
Ella viene hacia mí
Qué mujer
Nada más sexy que una mujer que sabe de motores
¡Me va a abrazar!
Casi la huelo: una mezcla de jazmín y diesel
Camina y ronronea
Entre gato y motor viejo
Venga a mis brazos, maestra
Un grito
La estúpida de Ana me apunta con el dedo
Dejan de aplaudir
Bajan la mirada
Desaparecen las sonrisas
Las chicas gritan
caras de asco
Los chicos, carcajadas
Abajo
En la entrepierna
Una carpa

Bienvenida

- No es que sea puntual por naturaleza, es por diversión. Me gusta ser el primero y ver llegar a todos, uno a uno. Incluidos los maestros. Sus caras de fastidio. O esas caras de pánico cuando la Hiena empieza a cerrar el portón, viejo como ella. Cierra despacio. La madera cruje y la Hiena goza con las caras de los retrasados.
- Las siete en punto.
- De entre las hojas del portón sale una chica.

- Hermosa.
- La veo y se me escapa un gritito.
- Casi la aplasta la Hiena.
- Todos voltean a verla.
- Unos se ríen de su cara de su susto.
- A mí, yo digo que flota.

JUAN: Una nebulosa...

- ¿Ya viste su estúpido corte de pelo?
- Está buena.
- He visto mejores.

JUAN: De su vientre deben nacer estrellas.

- La miran como si...

MEISA: No me reconocen. Yo tampoco me conozco.

- Esos silencios no son buenos. Si lo sabré yo. La gente que trae el silencio consigo, lleva la muerte pegada en la espalda.

MEISA: Pero si soy yo, Meisa, el error de siempre.

- Pero si es Meisa, la cara de luna.
- Iiiiú, de asco.
- ¿Dónde dejaste los cráteres?
- Qué tonto.
- Vuelven al ruido de siempre. Pero el silencio ya se hizo.
- Me encanta tu corte.
- A clases.

MEISA: Gracias.

- Seguro no te lo hiciste por aquí, ¿verdad?
- A clases, dije.

Cósmica

JUAN:

Por todas las fuerzas del universo
esa chica es
cósmica.
Meisa
¿Por qué te quitaste el estúpido fleco?
Ahora estoy perdido.
Tienes el cielo en la cara.
Y no sé si podré con eso.

Cuestión de “look”

MEISA:

Quemar la piel
Borrar la que eras
Las espinillas, los cráteres
 Todos somos imperfectos
Algunas pecas se resisten
 Es cosa de maquillarlas
Dice mi tía entre tijeretazos y mechones negros
Con su voz puntiaguda
Quiero llorar
¿Ahora, dónde me voy a esconder?
En el espejo me mira una chica
 Guapísima
No la reconozco
 Lo que le sigue de guapa
Debe de serlo. Muy guapa,
porque no soy yo.

Encuentro

MEISA: Es Meisa.

– Por eso: Melisa.

MEISA: Sin la ele.

– Qué ganas de complicarle la vida a uno.

MEISA: Soy una equivocación.

– Todos ríen.

– ¿Qué?

MEISA: Fue una equivocación. En el registro no pusieron la ele y...

– Otro día nos cuentas tu interesante historia.

– Yo sí quiero escucharla, profe.

– Uuuuuuu.

– Qué gracioso.

– Se ve tan bien sonrojada.

MEISA: Todos me miran como si pudiera darles respuestas. No, no sé quién es ésta.

– No sé qué le ven.

– Le queda bien el corte.

– Eso no le quita la cara de luna.

– Se le ven menos.

– Se le ven.

– ¡Silencio!

JUAN: A veces los errores son mejores que los aciertos.

MEISA: Lo dice el que nunca se equivoca.

JUAN: ¿Sabes cómo me llamo?

MEISA: ¿Ese milagro que me hablas, sabelotodo?

JUAN: Es la primera vez que te sientas cerca.

.....

- MEISA:** ¿Por qué lo decías?
- JUAN:** No fue un error, Meisa es nombre de estrella.
- MEISA:** ¿Estrella?
- JUAN:** Una muy hermosa.
- MEISA:** ¿Eso debería de alegrarme?
- JUAN:** Tienes Orión en la frente.

Orión

- MEISA:** ¿Orión en la frente?
- JUAN:** Los tres reyes magos.
- MEISA:** Los tres reyes magos. Con ganas de soltarle un puñetazo.
- JUAN:** Espera. Es en serio. Cuando te ríes, en la frente te brillan tres pecas igualitas a las estrellas de los reyes magos.
- MEISA:** Semejante idiotez.
- JUAN:** Tienes el cielo en la cara.
- MEISA:** Qué idiotez. Y me río como imbécil.
- JUAN:** Se inclina cuando ríe. Entre los botones de la blusa se le asoma un lunarcito. Redondito, perfecto. En el pecho debes tener una galaxia.
- MEISA:** Está mirando mis senos. Ahora sí me lo madreo.
- JUAN:** Meisa es una de las estrellas de la constelación de Orión. En realidad son dos estrellas separadas 4.4 segundos de arco. De los reyes magos, ha de ser Baltasar que se asoma en tu frente. Así que es un acierto que te llames así: como si te llevaras a ti misma en la frente, duplicada.
- MEISA:** ¿Cómo puedes decir tantas pendejadas juntas?
- JUAN:** Leo mucho.

BARRIENTOS:

Todos están callados

No debe ser nada bueno

Tanta azúcar te va a dejar pendejo

Grita siempre mi padre

Ahora le creo

Despiértate, Josael

Me observan

Vamos, despierta

Tanta azúcar te va a dejar pendejo

Me miran

El asombro en las caras

¡Cierra la boca, güey, se te va a meter una mosca!

De nuevo,

la maldita de Ana apuntándome con el dedo

Risas

Perros

les grito

y entonces, me descubro

desnudo

caminando entre los salones

la Hiena observando

mirándome el trasero

Vaya que ha crecido, muchacho

Quiere tocar

mi cosita

¿Cuándo vas a encender mi auto?

Úchale, perro

Los demás, partiéndose de la risa

Al fondo

Ella

mi ella

no ríe
su boca ya no es hamaca
mira decepcionada
maestra
es el frío
le juro que no lo tengo tan chiquito.

Deseada

MEISA

De golpe, comprender
a tu hermana, mamá, tía, abuela, vecina, amiga...
Las largas horas frente al espejo
pintándose, peinándose
observándose
para ser bellas, hermosas
sexys
deseadas
Ensayando sonrisas, pucheros
falsos enojos.
De golpe, comprender
ahora les gustas
te sonríen
te ceden el lugar, te regalan cosas
se sonrojan por ti
sueñan contigo
te respiran mientras caminas por los pasillos
cuando discretamente te pones delante de su ventana
sonríes
y ellos te aspiran
hasta el último gramo de tu olor
Ese olor que les dice que eres joven y hermosa
Quisieran tenerte toda de un suspiro.

De golpe, comprender
una sonrisa, una caricia
pueden lograr cosas.
De golpe, saber
ya no soy un accidente
el error de unos padres jóvenes que querían una vida,
no una hija.
De golpe, saber
la Meisa de antes
esa estrella enana de una galaxia olvidada
hoy es una luna sin cráteres.

Conectados

- JUAN:** Es mi amiga en Facebook
– Situación sentimental: complicada
- MEISA:** Hola, ñoño. Por el Whats.
– Tiene 85 mensajes no leídos.
- JUAN:** Hola, mi estrella favorita. Ay, qué ñoño.
– ¿No tienes twitter? Oso mil.
- MEISA:** No has visitado mis fotos en Instagram, ¿verdad?
– Mis primeros 100 likes.
- JUAN:** ¿Tú? ¿Fotos?
– Tiene un mensaje privado.
- MEISA:** Checa mis videos en Vine
– Ya te lo había dicho por el We. Carita triste.
- JUAN:** Están padrísimos.
– ¡Soy *trending topic*! A güevo.

JUAN: Estás hermosa. Celestial.

– ¿Face? Eso ya es de abuelos.

MEISA: Lo sé, pero sólo es por los filtros.

– Ya está en Whisper.

JUAN: ¿Cuándo te veo?

– Si está en Secret, no es tan secret.

MEISA: Búscame en Snap.

– Únete ahora. Abre tu cuenta.

JUAN: A ti, a ti. En persona.

MEISA: Me ves todos los días.

JUAN: No. Tú y yo. El cine...

MEISA: No me dejan.

JUAN: Pido permiso.

MEISA: Ya habrá oportunidad. Espera, ¿sí?

Ay, el amor

MEISA: Con esa cara de bobo dan ganas de golpearlo.

JUAN: Es parte de volverse grande: saber qué decir y qué no decir. Cuándo decir y cuándo no.

MEISA: Golpearlo una y otra vez.

JUAN: Por tu honor e integridad: nunca decirle a nadie que te encanta la astronomía. Que conoces todas las constelaciones, las galaxias, casi cada estrella que hay en el cielo.

MEISA: Inútil, mis intentos de golpes terminan siempre en confesiones.

JUAN: Lo sé, la astronomía es cosa de niños. A mí me encanta.

MEISA: Decirle lo que nadie más sabe.

- JUAN:** Nunca se lo había dicho a nadie.
- MEISA:** De niña creía que mis pecas eran caca de mosca.
- JUAN:** ¿Qué?
- MEISA:** Mi mamá me lo dijo. Le pareció divertido decirle a una niña de tres años que un día la había dejado sola y cuando había regresado un enjambre de moscas se había hecho popó en su cara.
- JUAN:** ¿Cómo pudiste creer eso?
- MEISA:** Intenté de todo para quitármelas: rayarlas con plumón, borrarlas con una goma hasta que unos puntitos de sangre comenzaron a salir.
- JUAN:** Son hermosas.
- MEISA:** Son caca de mosca.

Noche de estrellas

- JUAN:** Si hay algo que me gusta de la escuela, tal vez lo único, es la noche de estrellas. Lo sé, ñoñísimo, pero tenerla cerca, a oscuras, es la gloria.
- No entiendo a qué clase de adulto idiota se le ocurre juntar adolescentes en una azotea a las 3 de la mañana.
 - Es una tradición.
 - Una idiotez.
 - Hoy habrá lluvia de estrellas.
 - Lluvia de estrellas. Y a mí qué me importa.
 - Tengo sueño.
- MEISA:** Estamos sentados muy cerca. Puedo oler su respiración. Su corazón latiendo fuerte, perdiendo el ritmo. ¿O es el mío?
- Mentira. Hoy no va a haber lluvia de estrellas.
 - Claro que habrá.
 - Afirma el maestro. Pero no dice la verdad completa, como todos los adultos.
 - En internet dice que sólo se podrá ver en Asia.
 - ¿En serio?

- El lugar ideal es Asia...
- ¿No se verá nada?
- Norteamérica tiene un lugar poco privilegiado. Pero habrá un cielo oscuro. Tal vez...
- ¿Tal vez?
- Siempre es lo mismo. Supongo que ser joven es eso: siempre estar en el lugar y el momento incorrecto.
- Me voy a mi casa.
- Te quedas o te repruebo.
- No se atrevería.
- Me atrevo y lo haré.
- Odio ser demasiado joven para todo.
- Ahora, sentarse como idiotas viendo el cielo idiota, a ver, si de casualidad, una idiota estrella, aunque sea un idiota rayito de luz de alguna estrella idiota que esté pasando por el idiota cielo asiático, se le ocurre iluminar nuestra idiota noche.

Pausa.

- Ni siquiera está oscuro.
- Somos los hijos de una ciudad que nunca duerme.
- Cállate y observa.
- ¿Qué, si no veo nada?
- Hay un pantano de smog sobre nuestras cabezas.
- Una ciudad que ha dejado de mirar el cielo. Llena de luces que intentan competir con las estrellas.

JUAN: Ninguna es tan bella como tú.

MEISA: De nuevo las ganas de golpearlo.

JUAN: Yo no necesito estrellas fugaces.

MEISA: Quiero que me beses y tú hablando de estrellas.

JUAN: Me mira con sus ojos furiosos.

MEISA: Pienso: se supone que los chicos deben de tener la iniciativa, ¿no? ¡Y éste! Qué ganas de golpearlo.

JUAN: Vamos, Juan, acerca discretamente la mano. Tocarla con el dedo meñique. Apenas rozarla. Absorber su calor. Me toma de la mano. Suda. Tiembla. Gira la cabeza. Pone mi mano en su cara.

Se besan.

El beso

MEISA:

Soy una nebulosa.

JUAN:

Metó las manos entre sus cabellos.

Son de polvo cósmico.

MEISA:

Puedo reflejar la luz de sus dedos.

Se abren camino entre el plisado de la falda.

JUAN:

Aprieto sus muslos

Quiero condensarla

que quepa en mi bolsillo

MEISA:

Quiero preguntarle

¿Qué nebulosa soy?

JUAN:

No se deja

Es toda hidrógeno

MEISA:

¿Soy una de estrellas jóvenes

masivas y calientes?

JUAN:

Eres ligera

y me pierdo en la galaxia de su pecho.

MEISA: Espera que me quemo.

6:45

BARRIENTOS:

6:45

Abren la puerta

Mi mamá

José de tu madre, ya te hacía en la calle

No sonó la alarma

Mierda

Veinte retardos en el semestre

Ya valí

Habrá que hacerle otro favor a la Hiena

Revisar el motor de su auto

un Corvette 68

Permiso para encenderlo un minuto

Qué motor

tres helicópteros de guerra rodeándote

Olerlo, sentir que te quema la nariz

Inclinado sobre el motor

detrás la vieja hiena, mirándote el trasero

Has crecido, has crecido

A meterle prisa

Hoy hay clase con ella

Ella

Recordar

el maldito suspensorio

No, me niego, es ridículo

Úsalo, para evitar accidentes

Accidentes

La carpa

Ponerse el estúpido uniforme

Ahora, valor

Atreverse al espejo

Tu ridícula figura granienta

Barro sobre barro
En la bolsa izquierda de la camisa
tapando el corazón
tu apellido en mayúsculas
Una burla
BARRIENTOS
Josael Barrientos
Josa El Barrientos
Algo ya te sabían desde antes de nacer
6:55
mierda.

Intercambios

JUAN:

Eso de las mariposas es mentira.
Yo siento como un dragón en la panza
Echa fuego
Me deshace por dentro.

MEISA:

Besarlo es vibrar
Lo abrazo y todo tiene sentido
Aun mi música rara
La que nadie quiere escuchar conmigo
De grupos que apenas puedo pronunciar el nombre.

JUAN:

Los días parecen horas.

MEISA:

Las horas parece minutos.

JUAN:

Menos cuando no la veo.
Odio los días feriados que nos impiden vernos.

MEISA:

Detesto los fines de semana
Me obligan a visitar a la familia
Me aburren, los detesto
Sólo saben hablar de buenas calificaciones
Estás tan cambiada.

JUAN:

Quisiera condensarte
Hacerte chiquita
para llevarte en mi bolsillo.

MEISA: ¿A todas partes?

JUAN: Por siempre. Déjame llevarte siempre conmigo.

MEISA:

Le envió mis fotos.
Me apenan
Sigo siendo tan, tan yo
pero insiste.

JUAN: Quiero llevarte siempre conmigo.

MEISA:

Mi vestido favorito
Esa falda cortita.
Creo que es cierto.
Parezco hermosa.

JUAN:

Con la blusita de tirantes.
Esa que no esconde tu espalda
El universo.

MEISA:

Todas lo hacen, dicen.

JUAN: Vamos, no escondas nada.

MEISA: No, eso no. Me da pena.

JUAN: ¿No me quieres?

MEISA: Te adoro.

JUAN:

Dice

Pero no me deja contarle a nadie de lo nuestro.

MEISA: Mis papás me matan.

JUAN: O te avergüenzo.

MEISA: No me dejarían verte nunca.

JUAN: Te avergüenza mi ñoñez, mis gustos estúpidos.

MEISA: Te quiero.

JUAN: Entonces, déjame llevarte completa, condensada en mi bolsillo.

Todos lo hacen

– Yo lo he hecho.

– Son pruebas de amor.

MEISA: Dicen.

– Todas las de la prepa lo hacen.

– Cosa de grandes.

MEISA: Dicen. Me da pena.

– Ese es el chiste.

– A menos que te sientas fea.

MEISA: Sí. No. Soy hermosa.

– Si no lo haces, ellos dudan.

MEISA: Pero lo quiero.

– Entonces, hazlo.

– Es cosa de volverse grande.

MEISA: Dicen. Son amigas y lo saben todo.

– Entonces, hazlo.

MEISA:

Para: él

Adjuntar fotos

Asunto: Yo

Letras mayúsculas. Carita feliz.

Enviar.

Hasta no ver no creer

JUAN:

Nadie lo cree

Un tipo sin chiste

Un ñoño

No puede con una chica como ella

– Pruebas

¿Qué más pruebas que ella quedándose sin aliento cuando la beso?

– Pruebas

Tal vez

Revelar un secreto

Decirles de tus pecas

Contarles lo de tus padres

¿Cómo es que no me creen si conozco todos tus secretos?

– Pruebas

Tengo fotos.

– Pruebas

La de la faldita

– Más pruebas

El escote

– Más, más, pruebas

Tú

Completita en tu desnudez

Para: ellos

Adjuntar fotos

Asunto: Ella

Enviar.

BARRIENTOS:

Ventajas de vivir cerca de la escuela:

puedes llegar en cinco minutos

o lo que viene siendo

en chinga.

Desventajas:

confiarte y llegar todos los días

invariablemente

cinco minutos tarde.

Dejo la mochila preparada

junto a la puerta

Me conozco muy bien

Dejar el cuarto

tomar la mochila

y salir volando

Adoro el Corvette

pero detesto las miradas de la Hiena

vieja pasa arrugada

acosadora, chantajista

Se aprovecha de mi impuntualidad y belleza.

Bajar las escaleras

Cuatro escalones a la vez

Seis pisos

Correr antes de que llegue el de la basura

y obstruya el paso con su grandilocuencia

Cruzar el puente

y listo

6:57

Mierda, mierda

El silencio que precede la tormenta

MEISA:

Así debe ser el espacio
Silencio total
Hubo una fiesta
No me invitaron
Nadie me habla
Sólo miran
En silencio
En el patio
En los pasillos, salones, por todos lados
Se ríen
Tal vez los cráteres estén de vuelta
¿volvieron a aparecer las pecas?
Nada
Sigo siendo el error de siempre
pero se burlan
Así debe ser el espacio
Silencio total
Sólo un zumbido en los oídos
el zumbido de sus miradas
penetrante
Entra por la oreja y sale por el dedo meñique
Me recorre de principio a fin
de estrella a estrella
Me aturde
Hace que me pierda
Como esas ballenas
varadas en la playa
Así debe ser el espacio
Silencio total
Tú
¿por qué no contestas?

Explosiones

- Puta
- Ofrecida
- Zorra
- Mujerzuela
- Eso suena a abuelita
- Facilona
- Quiero lucirme. Cosas que no hayan dicho los demás.
- Las chicas tenemos más imaginación, creo. Ellos se limitan a:
- Prostituta
- Buscona
- Yo sé que tengo más imaginación.
- ¿No será que entre nosotras hay más confianza y podemos decirnos más cosas?
- O sabemos dónde nos duele.
- Yo creo que tenemos más imaginación.
- Compartir. *Like*
- Busco en Google otras opciones. Ninguna palabrota. Sólo: las mujeres no deben, no pueden, tienen que ...
- Que todo mundo se entere.
- Busca en el diccionario.
- Que lo sepan todos: los de primero, los de segundo, los de tercero.
- No sé qué palabra buscar.
- Se las mandas a todos tus contactos.
- Puta: Sustantivo femenino: prostituta.
- Adjuntar. *Send*.
- Artículo enmendado: puto, ta: adjetivo denigratorio.
- Enviar. Clic. Amo ese sonido. Puro placer. Sentirte / clic / poderoso / clic.
- Busca sinónimos.
- Le enseñé las fotos a mis papás. Con ellos aprendí casi todas las palabrotas que sé.
- Es increíble la cantidad de sinónimos que puede tener una palabrota.
- Ey, Whisper, Meisa es una puta.
- El maestro de español dice que los diccionarios guardan la memoria de lo que somos.

- Entonces, somos los muchos sinónimos de una palabrota.
- Una que la hace llorar.
- La hace pedir por su mami.
- Mientras la acorralamos en el baño para gritarle los sinónimos.
- Pegarle las fotos de...
- Puta
- ...en la espalda.
- Se las quita, las hace bolita y las tira a la basura.
- Qué tonta. Están en internet.
- En el baño están gritando. Como los monos aulladores en la copa de los árboles.
Malditos pubertos.
- Del baño sale la muchacha que lleva el silencio pegado en la espalda.
- En el patio, se encuentra con sus fotos...
- Desnuda
- Las que pegamos por todas partes.
- Por primera vez en tres años, los de tercero B nos unimos para algo.
- Coperacha para las impresiones de fotos
- Tamaño póster.
- Hasta le abrimos un canal especial.
- Meisa, la puta de tercero B.
- Meisa, sonríe a la cámara.
- Después, subirlo a Youtube.

Camarón pistola

MEISA:

El otro día vi un documental
 Te extrañaba
 “Los animales más escandalosos”
 El más interesante
 el camarón pistola
 5 cm de largo
 pero es toda una arma sónica

decían
con sus pinzas
crea una burbuja que modifica la presión
o algo así
y es capaz de matar
por la violenta onda de choque
a cualquier pez
a dos metros a la redonda
Algo así como
una explosión
más potente que un disparo
200 decibeles
Decían que nosotros sólo aguantamos 55.
¿Te lo puedes imaginar?
200 decibeles
como darte un disparo en la cabeza.
Yo sí me lo imagino.
Algo así como un zumbido
el de las palabras
Capaz de matar
a cualquier pez
a dos metros a la redonda.

6:58

BARRIENTOS:

El máximo corredor de los 100 metros
Josael Barrientos
Se acerca a la meta
Brincó bardas
Esquivó charcos
Falta el último obstáculo
El puente de los orcos

Olor de motor ahogado

¡Písale el clutch!

Detrás la reina de los orcos

mi madre

Josaito, tu lonch

Una bolsa de papel

escurriendo grasa

entre los dedos gordos de mi madre

Haz que no la oíste

Inútil

Corre más rápido que una leona hambrienta

Cinco minutos gritándote, Josaito

Beso de piquito en la boca

Mamá, ya estoy grande

Muy grande y olvida el lonch

se hace tarde

6:58

mierda, mierda

En el puente

la chica de las fotos

tan linda

Ahora

es un trapo exprimido

se agarra de los barandales

como a lo único sólido en su vida

Hablarle

No, demasiado tarde

6:59

triple mierda.

De enana blanca a agujero negro

JUAN:

Mi cuarto
el único espacio habitable
con sus propias leyes
casi
al menos sin preguntas
Mamá se cree lo de estar enfermo
Mejor
¿Cómo explicarle la vergüenza,
el miedo
esta región finita de espacio
que es mi centro?
En el ombligo
tengo un agujero negro
Una gravedad que devora todo.
Ni siquiera la luz se le puede escapar.
Quisiera explicar, pedir perdón
pero todos dicen: demasiado tarde
Así que
cobardemente
me encierro en mi cuarto
A esperar
esperar el momento
en que mi propia fuerza
quizás
termine por devorarme.

¿Qué sucede cuando muere una estrella?

MEISA:

El destino de una estrella depende de su masa.

Decías
Si su masa es limitada
se consume hasta colapsar
hasta ser una enana blanca
Con el tiempo se enfría
Después,
se apaga.
Aquí, en la orilla
por fin entiendo tus ñoñerías
de estrellas y gravedad.
Aquí,
en el filito del puente
siento la fuerza
el jalón
el llamado del suelo.
¿Cuánto tiempo crees que pase antes de que,
allá en la Tierra,
se den cuenta de mi muerte?

7:00

BARRIENTOS:

Corro a la solidez del barandal
La bolsa del *lonch* vuela por los aires
Tomo la mano crispada
Mi brazo alrededor de su cuello
Avienta el cuerpo hacia atrás, Josael
que no te jale
Sentir tu propio peso

luchando contra el jalón del universo
y vencerlo
Dos cuerpos delgados
diminutos
caen al suelo
de espaldas
sobre el puente de orcos
lejos de ellos y su olor a motor ahogado
No llores, Meisa
todavía alcanzamos a llegar
7:00 am
Mierda.

OSCURO

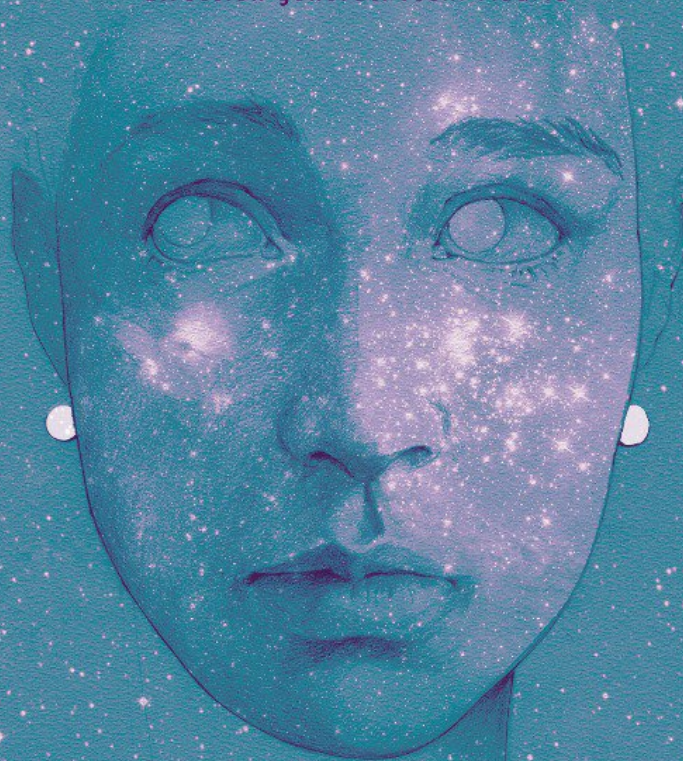


LA SECRETARÍA DE CULTURA, EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES,
EL INSTITUTO DE CULTURA DEL ESTADO DE DURANGO Y LABATEATRO, A TRAVÉS DEL
PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR 2017

PRESENTAN

CÓSMICA

de... Gabriela Román Fuentes
dirección general: Joshi Madrid



DEL **10** **ENE** 2018 **TEMPORADA** AL
LUNES A VIERNES
TEATRO VICTORIA **9** **FEB** 2018
9AM, 11AM & 3PM

LABATEATRO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

INBA

COORDINACIÓN
NACIONAL DE TEATRO



**CULTURA EN
TU ESCUELA**

DGO

**INSTITUTO DE
CULTURA DEL ESTADO DE
DURANGO**

clbo

Gabriela Ramos
LABATEATRO

Sayer
LABATEATRO

IRS

Programa Nacional de Teatro Escolar 2018

CÓSMICA

De **Gabriela Román Fuentes** • Dirección **Aline Lemus Bernal**

Temporada Teatro Escolar OTOÑO 2018

60 funciones
¡Visitaremos tu escuela!

Más información en:
www.cosmicateatro.com

"El **Programa Nacional de Teatro Escolar 2018** es una iniciativa impulsada por la **Secretaría de Cultura** a través de la **Dirección General de Vinculación Cultural**; el **Instituto Nacional de Bellas Artes** por conducto de la **Coordinación Nacional de Teatro** y la **Secretaría de Cultura y Turismo**".

*Este programa es público ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

