

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LOROS:

***REVISIÓN CRÍTICA DE SU PROCESO CREATIVO Y SU
INCORPORACIÓN EN EL CONTEXTO DRAMATÚRGICO NACIONAL***

INFORME ACADÉMICO PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

STEFANIE ALMA ITZEL IZQUIERDO MARTÍNEZ

ASESOR:

MARICARMEN TORROELLA BRIBIESCA

CDMX

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.

Gracias, mamá, porque me viste llegar a esta facultad en tus últimos días y nada te daba más gusto que tu hija fuera una universitaria, y saltabas de emoción al saberme una alumna de la UNAM; porque sabías que al pertenecer yo aquí, tú también pertenecías, y veía tu hermosa carita cuando veíamos esta arquitectura imponente llena de sabiduría. Tú sólo llegaste hasta tercero de primaria y sabías que tener este título me haría una mujer menos oprimida, más libre.

Gracias, mamá, porque desde niña me llevabas a mis clases de teatro, a mis ensayos, a mis funciones y a mis giras.

Gracias por enseñarme a amar el escenario, gracias por creer en mis personajes y sobre todo por hacerme mis vestuarios; desde de mis clases de ballet hasta el último que logré presentar en mi primer semestre de esta carrera; y aunque nunca me viste actuar en estos escenarios, me viste actuar desde arriba.

Gracias por creerle a mis maestros que de niña me decían que yo era gente de teatro, y cuando dudé, tú me hiciste ver que el teatro era mi destino.

Gracias, Carlos Alberto Chávez Calvillo, por creer en nuestro amor desde que nos vimos por primera vez en esta facultad, por estar y verme crecer profesionalmente durante doce largos años, por ayudarme a descubrir mi amor por las letras y alentarme a ser dramaturga también. Gracias porque me dejaste pintar nuestra casa de negro para que diera funciones ahí. Gracias por ayudarme a corregir esta tesis, por darme tu opinión en muchos de mis primeros textos y gracias por tu visión de mundo que me ha transformado.

Gracias a mi papá, que a su manera siempre me ha apoyado. Gracias por presionarme a titularme y darme todo lo que has podido.

Gracias a Maricarmen Torroella, mi asesora, por tanta paciencia, por tanta pasión, por tantas pláticas que definitivamente me terminaron de formar académicamente.

Gracias a mis maestros de la facultad por todo lo que me enseñaron. Definitivamente, en cada momento profesional, demuestro que tengo una excelente formación.

Gracias a la UNAM por darme una educación gratuita y libre.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN GENERAL	4
CAPÍTULO 1: RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE <i>LOROS</i>	
INTRODUCCIÓN	8
1.1 TEMA	10
1.1.1 La mudez como mordaza del discurso vacío	10
1.2 BORRADORES Y VERSIONES	14
1.2.1 Borrador 1. “Teatro sin voz”	15
1.2.2 Borrador 2. El juego con el realismo	21
1.2.3 Versión 1. Era mi turno y no dije nada	24
1.2.4 Versión 2. Loros	28
1.3 EL PROCESO FINAL DE <i>LOROS</i>	
1.3.1 La propuesta de Javier Daulte: el “Procedimiento”	32
1.3.2 El “Procedimiento” en <i>Loros</i>	34
CONCLUSIÓN	36
CAPÍTULO 2: EJERCICIO CRÍTICO DEL PROCESO CREATIVO DE <i>LOROS</i>	
INTRODUCCIÓN	39
2.1 VALIDEZ TEMÁTICA Y FORMAL	39
2.1.1 Tema	40
2.1.2 Forma	43
2.2 PROBLEMÁTICAS DEL PROCESO	49
CONCLUSIÓN	51
CAPÍTULO 3: <i>LOROS</i> FRENTE A LA DRAMATURGIA MEXICANA CONTEMPORÁNEA	
INTRODUCCIÓN	53
3.1 LA DRAMATURGIA MEXICANA ACTUAL	54
3.2 TENDENCIAS	58
3.3 EL CASO DE <i>LOROS</i>	62
3.4 SER DRAMATURGO ACTUALMENTE	65
CONCLUSIÓN	69
CONCLUSIÓN GENERAL	72
BIBLIOGRAFÍA	75
ANEXOS	78
<i>LOROS</i>	79
<i>LAS MUCHAS RAZONES</i>	99

INTRODUCCIÓN GENERAL

Escribir un texto dramático fue la respuesta a mi búsqueda infructuosa de una dramaturgia que pudiera dirigir durante los cursos de especialización en Dirección de la carrera de Literatura dramática y teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Del inmenso corpus de piezas dramáticas, ninguna me satisfacía a plenitud, ya fuera por sus temas o su forma; principalmente porque ninguna apelaba al contexto concreto de mis experiencias, tanto teatrales como históricas y personales.

La obra *Loros* la escribí en el periodo 2013-2014 dentro de la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM)¹, con la tutoría de David Olguín² y los comentarios de mis compañeros dramaturgos de generación, integrados en una dinámica de taller. La pieza cristaliza mi inquietud por la falta de discursos sólidos y auténticos, debida ya a la imposibilidad de los mismos sujetos por comprometerse, ya a una especie de censura que relativiza cualquier declaración. Mi objetivo fue problematizar tal situación en esta dramaturgia, pues si bien considero como rasgo sintomático de mi generación la falta de postura, así también su contraparte: la facilidad con que se adopta alguna en cualquier ámbito (político, estético, personal).

La razón del presente informe sigue las concepciones contemporáneas de la labor teatral, las cuales, a pesar de su pluralidad, se caracterizan por suspender cualquier paradigma hegemónico y favorecer la apertura y el flujo de quehaceres y estructuras³. En esta línea, me

¹ La FLM, instituida desde el 2003, es una institución enfocada en fomentar, desarrollar y difundir la obra de jóvenes escritores mexicanos mediante becas económicas y asesorías anuales por parte de prestigiados autores en todos los géneros literarios.

² David Olguín (1963). Dramaturgo y director mexicano, cofundador del teatro El Milagro y de la editorial homónima especializada en esta disciplina. Es tutor en la FLM desde el 2005.

³ Esta convivencia transversal de las múltiples propuestas escénicas del teatro mexicano, no como fenómeno en la historia del teatro nacional, sino como condición de la expresión de los márgenes, ha sido propuesta por

valgo de las estrategias del teatro posdramático⁴, sin ceñirme completamente a todos sus rasgos conceptuales, para reconocer que el texto no se basta a sí mismo, sino que entra en un circuito de diálogos, comentarios y reescrituras⁵. La importancia por reconstruir mi proceso creativo —primera reescritura del texto— radica en que es la antesala para ejercer la autocrítica —segundo movimiento del texto—. Ésta me permitirá, además de señalar sus fallas y sus aciertos, circunscribirlo en la producción de la dramaturgia mexicana actual —tercer movimiento—.

Así como no basta conocer la tradición dramática, es necesario también percibir la tradición teatral, para identificar la teatralidad del texto y poder elaborar una crítica más justa. De allí que la dramaturgia mexicana goce de un impulso vigoroso con el diálogo texto-escena, texto-crítica, e implemente la dinámica del taller en el ejercicio profesional.

Por lo tanto, este informe académico busca dar cuenta del proceso creativo de la dramaturgia de *Loros*. Debe considerarse que dicha revisión no es un análisis literario; de hecho, se diferencia de un estudio académico ortodoxo en la medida en que el objeto de análisis se funde con el mismo sujeto que analiza: yo⁶.

Si este texto se suscribe como un informe es porque me permite reconstruir la historia del proceso creativo de dicha dramaturgia: criticarlo, criticarme y criticar la experiencia para tener más conciencia de los procedimientos dramáticos, así como afianzar e intentar definir

David Alejandro Martínez, *Dramaturgias desde el mestizaje*, “Cuadernos de ensayo teatral”, México, Paso de Gato, 2014.

⁴ De acuerdo con el ya clásico estudio de Hans-Thies Lehman, *Teatro posdramático*, México, Cendeac/Paso de Gato, 2013, el cual señala, entre los rasgos característicos del teatro posdramático, la distancia del acontecimiento teatral respecto al texto.

⁵ Como señala David Alejandro Martínez, las dramaturgias desde el mestizaje se conciben como “discursos discontinuos, heterológicos e inestables que generan espacios imposibles de prever y de aprehender en su totalidad”, *op. cit.*, p. 4.

⁶ Desde el pensamiento del mestizaje (cfr. David A. Martínez, *op. cit.*, pp. 4-6), el presente informe se revela como evidencia de los procesos de autocrítica y apropiación-desapropiación de instancias legitimadoras del logocentrismo (el informe académico, el texto cerrado, la dualidad objeto-sujeto de estudio), estrategias con las que se pretende abrir oblicuamente el camino a lo que carece de forma.

la poética con la que quiero continuar. En realidad nada está dicho, sino el cambio, la única constante a la que felizmente me he ajustado. De hecho, el proyecto propuesto a la FLM distó mucho del resultado final de *Loros*. No tanto temática, sino formalmente. En un principio pretendía:

[...] un juego en el que los espectadores señalen a quien hable de entre ellos, para que sea utilizada la voz cautelosamente. Por medio de la alternancia entre poner y quitar la cuarta pared busco el diálogo frontal con el espectador para que intente abrir sus oídos en un intercambio humano, sólo en el teatro, cara a cara, oído con boca.⁷

Finalmente opté por un conjunto de fragmentos insertados en una trama policiaca de estilo realista.

A continuación se expondrá la historia de este proceso, seguida de una crítica a la obra resultante para, finalmente, proponer una manera en que puede llegar a dialogar con las dramaturgias que conforman el mapa del teatro joven mexicano.

En el capítulo primero se discurre acerca del tema principal de *Loros*. Se desarrollan sus implicaciones teóricas y sociales para orientar lo que en un principio fue una desazón subjetiva surgida de vivencias cotidianas. Posteriormente se da seguimiento al proceso de escritura a partir de dos borradores (versiones de escenas que no forman una obra completa) y dos versiones (obras acabadas con cambios significativos entre ellas).

En el capítulo segundo analizo los contenidos temáticos de *Loros*, exploro las razones de sus cambios y la validez actual de sus propuestas. Asimismo, desmenuzo la estructura formal de la obra para dar cuenta de sus mecanismos. Esto me permite no sólo valorar de manera inmanente *Loros*, sino contar con los instrumentos necesarios para compararla con otras obras de mi generación.

⁷ “Las muchas razones”, carta motivos para ingresar a la Fundación para las Letras Mexicanas. Ver Anexos.

Éste es el tema del último capítulo. Mediante el esbozo de un mapa de la dramaturgia mexicana joven, abro un espacio para poder dialogar con otras obras. Refiero las simpatías y diferencias, tanto temáticas como formales, de mi obra con otras propuestas dramáticas. Por último, concluyo con un panorama sumario de los problemas y alternativas a los que nos enfrenamos los jóvenes dramaturgos dentro del sistema teatral mexicano, seguido de reflexiones propias sobre este quehacer actualmente.

CAPÍTULO 1: RECONSTRUCCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE *LOROS*

INTRODUCCIÓN

A mediados del 2011 escribí mi primera obra dramática, *Puntos de fuga*, donde se muestra el periplo de un adolescente ciego en una ciudad trazada por los orificios de las armas de fuego. Mi preocupación dramática inicial era comprender la narrativa emocional del país que había surgido con la política de Estado del presidente Felipe Calderón, llamada “Guerra contra el narco”. Para lograrlo, sabía que debía eludir las formas y los temas que la dramaturgia mexicana había empleado hasta entonces para expresar dicho escenario, pues, acelerada por la gravedad de los hechos y ante la urgencia por expresar estos padecimientos, la producción dramática se había desbocado para ser un afluente importante, junto con otros discursos, del mito nacional del narcotráfico;⁸ de modo que los, alguna vez, aciertos lingüísticos, temáticos y estructurales se percibían ahora como estereotipos superficiales. Por ello opté por utilizar a figuras de la población civil, señaladas por los discursos políticos y noticiosos como actores “periféricos” al conflicto, participantes pasivos que sólo sufrían las consecuencias de una dinámica de fuerzas con epicentros muy distantes de ellos; sin embargo, fuera de abstracciones, en la vida diaria éramos nosotros actores principales tanto como cualquier otro. Así me lo parecía en mi contexto inmediato, si bien alejado de los focos de conflicto, no por ello menos golpeado por las masacres que asolaban al país.

Cuando viví en San Luis Potosí, sucedió una balacera no muy lejos de donde radicaba. Aunque no hubo muertos, el miedo, el ultraje, la sensación de impotencia y el coraje me hicieron evidente que no existe otro que el cuerpo lacerado, el cuerpo acribillado; la violencia

⁸ Como en *La misa del gallo* de Alejandro Román (Cuernavaca, Morelos, 1975. Becario de la FLM en 2004-2005), obra que mereció el Premio Nacional de Dramaturgia 2007 Fernando Sánchez Mayans.

agresiva que nos sacude ha hecho víctima al cuerpo. Tales acontecimientos forjaron mi vínculo con esos temas. Fotos de los cuerpos mutilados, violados, desgajados, mostraban otro lado de la violencia. Las circunstancias de la barbarie actual deben analizarse y explorarse desde todas las facetas posibles. Yo he preferido abordarlas como el contorno donde habitan cuerpos violentados, los cuales retroalimentan su contexto y viceversa. Así, la mutilación es efecto tanto de la violencia objetiva como de la renuencia interna. No escuchamos los cuerpos al caer y preferimos engeguercer para evitar el estremecimiento de la catástrofe actual; creemos que a nadie le pasa nada.

Fue así que a partir de *Puntos de fuga*, noté la importancia de la relación entre el cuerpo, los sentidos y la violencia, más aun en mi contexto nacional. Por lo demás, esta triada tiene mucha tradición. De acuerdo con Isahia Berlin⁹, la modernidad se distingue por una producción discursiva de análisis binomial; esto es, que el discurso moderno parte siempre por distinguir dos elementos en lo que tradicionalmente se consideraba una unidad. La lógica bipartita moderna ha establecido dicotomías fundamentales: mente-cuerpo, civilización-barbarie, ocio-trabajo, y con ello ha implementado el control sobre todas sus instancias, progresivamente más exacto y férreo.¹⁰ De esta forma, el polo de la unidad ser humano llamado cuerpo se descompone según clasificaciones biopolíticas para controlarlo, sujetarlo mediante la violencia y vigilancia: disponer de cada uno de los sentidos corporales con un dispositivo diseñado exclusivamente para generar un deseo específico. Esta dominación minuciosa y particular, en la práctica, afecta a unidades más grandes: individuos, comunidades, sociedades.

⁹ Isahia Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Santillana, 2000.

¹⁰ Michael Foucault, "El dispositivo de sexualidad. Dominio", en *Historia de la sexualidad I*, México, Siglo XXI, 1998.

De esta forma, transgredir la dominación del cuerpo para regresarle su sensibilidad no era sólo una necesidad personal, sino que implicaba una acción social. Consideré que el tema no se podía agotar con la ceguera, y que se podía expandir al resto de los sentidos.

Loros representó el intento por hablar de la sordera y la mudez, entendidas no como discapacidades debidas a impedimentos fisiológicos, sino discapacidades generalizadas en la sociedad contemporánea como mecanismos de control discursivo. Como se verá en el siguiente apartado, la importancia de estos aspectos ha sido revisada desde la filosofía, desde la cual es posible encontrar indicios de la barbarie actual en la manipulación del lenguaje. La articulación de las investigaciones de Michael Foucault y Roland Barthes, principalmente, con mi contexto inmediato me permitirá exponer cierta urgencia objetiva por desarrollar las temáticas de *Loros*.

Posteriormente daré cuenta del proceso creativo de la obra, de la retroalimentación entre forma y contenido, a través del análisis de dos borradores y dos versiones, textos de transición donde las inquietudes dramáticas modificaron la atención sobre ciertos temas, introdujeron nuevos motivos y propusieron desarrollos imprevistos.

1.1 TEMA

1.1.1 La mudez como mordaza del discurso vacío

En la lección inaugural “El orden del discurso”¹¹, Michael Foucault comenzó por establecer cómo el poder ha diseñado mecanismos para obstaculizar la transgresión que significa toda aparición del decir. De esta manera inició su indagación por los mecanismos productores de discurso, con el supuesto de que no era el individuo el autor primigenio de lo dicho. Esta noción había sido desarrollada previamente por Roland Barthes:

¹¹ Michael Foucault, *El orden del discurso* [1970], Buenos Aires, Tusquets, 1992.

[...] el poder es un parásito de un organismo transocial [...] Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje.

[Y más adelante:] Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo obliga a decir [...] Hablar [...] no es comunicar [...] sino sujetar.¹²

Al punto que ha desembocado en la obsesión por situar al lenguaje como un sujeto autónomo, concepto que Žižek llama ventrilocuismo.¹³ Esta tendencia a dotar de autonomía a los discursos, como si los individuos sólo fuéramos atravesados por ellos, le permite a Foucault establecer los órdenes que lo controlan, ya sea negativamente (censura) o positivamente (incitación): la prohibición, la exclusión, el ansia de verdad; el comentario y el autor; y la validez del hablante (su preparación o estatuto para decir lo dicho). Estas categorías son las manifestaciones del poder, es decir, la forma del idioma, según lo pensó Barthes.

Experimenté la forma en que el lenguaje y sus discursos nos envuelven en época electoral. Sin embargo, ya antes del 2012, durante casi todo el transcurso de mis estudios universitarios, había tenido la inquietud por distinguir un discurso auténtico de una mera repetición, específicamente en el ámbito teatral. De alguna manera, buena parte de las clases impartidas continuaban con una versión de la pedagogía como herramienta para amaestrarnos. Aun cuando el profesor simpatizara con corrientes que defendían la autonomía y el libre pensamiento del alumno, entre nosotros creábamos su propia imagen mítica que contradecía sus intenciones, pues terminábamos por ser las paredes de su eco. Quedé convencida de que la mayoría de nosotros no éramos más que versiones inmaduras de quienes admirábamos.

¹² Roland Barthes, “Lección inaugural”, en *El placer del texto y Lección inaugural* [1973], México, Siglo XXI, 1993, pp. 52-53.

¹³ Slavoj Žižek, “Un libro acerca de la voz como objeto”, en Mladen Dollar, *Una voz y nada más*, Argentina, Manantial, 2007.

Sin embargo, no fue hasta el periodo de campañas políticas del 2012 que el control discursivo se me figuró una bola creciente de palabras sin sentido que servía de mordaza y nos sumía en una mudez inhumana. Las movilizaciones contra la clase política —centradas casi todas en el PRI y el entonces candidato Enrique Peña Nieto—, principalmente el movimiento #Yosoy132, me mostraron la rapidez y facilidad con que se difundían los discursos y sus ideologías en contextos propicios. Contagiados del entusiasmo de la Primavera árabe,¹⁴ los rescoldos de la efusión política se avivaron entre los jóvenes universitarios, con el clima preelectoral; más aún en grupos caracterizados por su indiferencia política y social: ser militante político se hizo una moda.

Así como los regímenes totalitarios habían empleado la prohibición, la censura y la represión como medidas de control ideológico, en el régimen neoliberal se usa la incitación al discurso, la facilidad de decir, para sofocar el potencial subversivo de una idea en su superficialidad. La inmediatez con que se habla y la repetición de las posturas que se adoptan constituyen el “idioma”, la gramática desde donde legisla, una vez más, el poder. Por fortuna, para salir de él y liberarnos de su coerción, decía Barthes, existe la “literatura”¹⁵.

¿A qué se refería el semiótico francés? En un ensayo temprano¹⁶ había definido a la literatura como “la institución de la lengua”, en oposición al “estilo”, el uso personal, inherente y auténtico del lenguaje. Precisamente la dialéctica entre el estilo y la literatura (entre el uso personal y el uso institucional del lenguaje) hacen posible que exista una escritura artística, cuyo funcionamiento cuestiona y transgrede el poder. Así, cuando

¹⁴ Las movilizaciones de base social que iniciaron en Túnez, para después propagarse a Siria, Egipto, Libia, Yemen y demás países árabes, exigían la apertura democrática y liberal de sus regímenes; principalmente las libertades de expresión, asociación y pensamiento; es decir, exigían el reconocimiento de adoptar un discurso individual, cualquiera que fuera, lo cual tuvo eco en el uso extensivo de las redes sociales como herramienta de lucha.

¹⁵ “La grafía compleja de [...] la práctica de escribir”; es decir, el texto. Roland Barthes, op. cit.

¹⁶ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* [1953], México, Siglo XXI, 2011.

posteriormente llama a la literatura “magnífica engaño que permite escuchar a la lengua fuera del poder”,¹⁷ está pensando en ese movimiento paradójico de afirmar la literatura para socavarla. En un gesto similar, Vicente Huidobro atacaba el lenguaje para defender la poesía: “Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol haciéndola a aprender a hablar, a ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol”¹⁸. Entonces, ¿podría acercarme a la autenticidad del habla callando?, ¿podría ser la mudez la estrategia para alcanzar nuestras palabras?

Por otro lado, la locuacidad de la vida social, la propagación de mensajes por los medios de comunicación habían terminado por instaurar la mudez en nuestros cuerpos insensibles. Se trataba, pues, de darle la vuelta a la mudez locuaz mediante el acto voluntario de guardar silencio. A este grupo de mudos también pertenecían quienes no habían optado ni por el silencio ni por la repetición, quienes apoderados de un discurso auténtico habían sido sumidos en el silencio, de la muerte o la marginación, por el poder. Así, se distinguían dos tipos de figuras: los loros, parlanchines que callaban por su mismo discurso sin sentido; y los sin voz, mudos por decisión o callados a fuerza ante la amenaza de su discurso.

En los círculos artísticos que conocía, la mudez locuaz tenía varias facetas. La más incisiva era cuando asumíamos que nuestro trabajo era sincero y propositivo, incluso novedoso, arriesgado quizá; muchas veces esto sólo era muestra de nuestra ignorancia o fatuidad. Bastaba con ver nuestros resultados desde una postura crítica para darnos cuenta de que por más “auténtico” que se llegara a ser, nuestro discurso carecía de sentido.

El fenómeno era hasta cierto punto paradójico en los actores. Aprendemos desde muy temprano a reconocer el ventrilocuismo del lenguaje; precisamente nuestra disciplina

¹⁷ Roland Barthes, “Lección inaugural”, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸ Vicente Huidobro, “Prefacio”, *Altazor y Temblor del cielo*, México, Conaculta, 2009.

consiste en confrontar el flujo discursivo proveniente del texto, mismo que nos atraviesa para que le demos forma y, principalmente, sentido. Sin embargo, el flujo del discurso no era atajado, sino que pasaba sin perturbaciones, alineando al intérprete.

Entonces encontré la oportunidad para ubicar la mudez desde un punto angular, que sirviera de bisagra para reflexionar sobre el teatro (la metateatralidad¹⁹ ha sido una de las estrategias preferidas en mis gustos dramáticos y teatrales) y sobre el padecimiento social. Este punto era el actor; en particular, una actriz que no quería hablar.

1.2 BORRADORES Y VERSIONES

Antes del texto definitivo, escribí 14 variantes de la obra durante cerca de un año. Diez de éstas eran esbozos, es decir, algunas escenas con cierta continuidad que se insertaban en un plan general previamente pensado, a las cuales les llamo borradores. Si bien se reciclan algunas escenas, la diferencia entre cada borrador estriba en el plan general que las rige. Nunca es el mismo, aunque la mayoría sólo difiere en modificaciones mínimas. En dos de estos borradores se destacan divergencias significativas, motivo por el cual los he escogido como muestra de mis decisiones dramáticas.

Una vez hube establecido un plan definitivo, pude completar una obra de principio a fin, aunque posteriormente le modificaría algunos aspectos (personajes, tono, dispositivos

¹⁹ Entiendo la metateatralidad como las distintas estrategias, textuales o meramente escénicas, que tienen la intención de reflexionar sobre el fenómeno teatral a partir de la suspensión y exposición de algunos de sus rasgos, *ergo* no confundir con el metadrama de Jean-Pierre Sarrazac (Cfr. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2013). Si bien la metateatralidad está emparentada con el alejamiento del teatro épico de Brecht y la “ruptura de la ilusión” moderna, se trata más de un actitud por parte de los hacedores teatrales, transversal en la historia del teatro, que de un elemento de análisis para las teorías del teatro posmoderno y posdramático, véase Hans-Thies Lehmann, “Más allá de la ilusión”, *op. cit.* Aunque cabe mencionar que después de la crisis del drama moderno y ante la sobreabundancia de imágenes de nuestra época mediatizada, “el cuestionamiento de la representación debe estar implícito en todo acto de representación”, como sostiene Óscar Cornago al señalar el carácter autocrítico del arte moderno en “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, *Artea*, 2006.

escénicos, etcétera); éstas serían propiamente versiones alternativas de *Loros*, de las cuales resultaron cuatro. Para una mejor exposición, decidí analizar en este informe las dos versiones donde es más evidente el proceso de escritura final de *Loros*.

Muchas de las modificaciones se debieron a la lectura continua durante las tutorías de David Olgún en la FLM. Aunque me considero en deuda con mis compañeros, la mayoría de los borradores y versiones se debieron a mi proceso creativo, que considero no muy distinto del de escritores noveles o de quienes conservan la inquietud y la pasión de la aventura: me refiero a la experimentación, a jugar con estructuras y temas, y a explorar dispositivos insospechados con la frescura y el carácter lúdico de los primeros encuentros.

Mediante la comparación de estas variantes será posible trazar el desarrollo directo hacia la versión definitiva. Cabe advertir que la revisión que sigue no es un análisis pormenorizado ni mucho menos un estudio teórico. Tan sólo pretendo comentar someramente cuál era hasta ese momento el plan general de la obra, cuáles sus elementos formales, qué temas me interesaban y cómo pensaba abordarlos. Mi interés principal es rastrear las razones de las modificaciones que me condujeron a la última versión de *Loros*, por lo que me enfoco en los rasgos más problemáticos dentro de mi proceso creativo. Posteriormente, en el siguiente capítulo, analizaré la versión definitiva de *Loros* y apuntalaré una crítica objetiva.

1.2.1 Borrador 1. “Teatro sin voz”

Descripción general

El primer borrador llevó el título tentativo de “Teatro sin voz”. Lo escribí en el semestre de enero-junio del 2013. Estaba conformado por tres partes: un monólogo introductorio, un diálogo inconcluso que contaba un relato, y un epílogo. Este borrador inauguró un plan

original: en la línea del metadrama²⁰, una “actriz” renuncia a hablar, ante lo cual un grupo de colegas representa varias escenas de distinto estilo en torno al mismo tema: la relevancia del habla y la escucha en nuestros días.

Forma

Tenía previsto sólo incluir tres personajes —la “actriz” y otros dos “actores”—, más una banda de música balcánica que tocaría en vivo. Además se preveía el uso de un proyector y un pizarrón, con los cuales se le darían a leer textos al público.

El resto de la obra estaría conformada por las escenas teatrales que, en diferentes estilos (a manera de *sketches*), los actores mismos representarían, en un juego de teatro en el teatro. Mediante ellas pretendía llegar a cuestionar las certezas del resto de los personajes, escenificándolas. Respecto al desarrollo de la “actriz” con la máscara de loro, en realidad no me importaba que se convenciera de tal o cual cosa, sino que ahondara en su postura.

Los parlamentos no se atribuían a determinados personajes, tan sólo se indicaban con guiones para distinguirlos unos de otros, en una aproximación al diálogo narrativo de Legom²¹. En el Prólogo y el Epílogo se utilizó un lenguaje lírico. No había cuarta pared porque quería involucrar al público activamente, lo cual daría como resultado un texto abierto, nunca definitivo, que se complementaría con el hecho escénico.

²⁰ Drama que consiste en la representación de la búsqueda del conflicto, del drama mismo. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, *sub voce* “Metadrama”.

²¹ Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Legom, 1968), dramaturgo en la línea de la novelización dramática (cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, *sub voce* “Novelización”), caracterizado por despersonificar los parlamentos o, como él prefiere, ponerlos entre “guioncitos”.

Transición

La primera escena permaneció constante a lo largo de todo el proceso creativo, con ligeras variantes. Fue el primer texto que escribí para la obra, a principios del 2015. Si bien lo pensé desde su elaboración como un monólogo, fue resultado de un taller de poesía impartido por Raúl Renán²² en el Diplomado de Creación Literaria del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia (CCLXV). Adopté esta forma principalmente porque se ajustaba al tema: la destrucción del lenguaje, que considero también es la urgencia vital de la poesía, decir lo que no tiene nombre y el silencio entreverado de los nombres, y por la apertura íntima que implica la lírica; pero también porque quería comprobar cuán elásticas podían ser las formas en la nueva dramaturgia²³.

En esta línea, el tercer cuadro, “Epílogo. Monólogo de un loro”, estaba pensado como un discurso sobre el silencio, pero también como expresión de la muerte. Para ello utilicé frases inconexas que la actriz diría a medida que se iba quitando la máscara de loro para terminar en un oscuro. En la última versión de la obra dejaría sólo la segunda mitad de este primer cuadro como epílogo.

El principal dilema creativo que suscitó este primer borrador se debió a sus muchos huecos y ambigüedades. Algunos de ellos eran previsibles dada la fase de trabajo en que me encontraba, como personajes y trama. Otros eran deliberadamente polémicos, como el lenguaje poético y la apertura del texto a dejarse llevar por las contingencias de la escenificación.

²² Raúl Renán (1928-2017). Poeta y editor. Su aportación a las letras mexicanas se desarrolló fundamentalmente en el ámbito de la poesía experimental y en la creación de nuevos lectores y formación de escritores jóvenes. Fue tutor en el Diplomado en Creación Literaria del CCLXV.

²³ Gracias a las circunstancias y a la intuición, forma y contenido de este monólogo-poema sobre la imposibilidad de decir se plegaron para corresponderse: “En esta nueva configuración, el monólogo cambia de estado y se convierte en el espacio abierto de una palabra en busca de su interlocutor o en el universo cerrado de una comunicación imposible”, Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, *sub vocem* “Monólogo”.

En aquella época todavía tenía resabios de mi fascinación por el teatro liminal²⁴ de mis últimos años de estudiante en la licenciatura en Literatura dramática y teatro. El teatro liminal incitaba a abandonar convenciones que, desde su punto de vista, ya no apelaban a la realidad en que vivíamos, entre ellas, las categorías dramáticas. Asimismo, estaba muy influenciada por Ricardo Bartís²⁵, el trabajo de Daniel Veronese²⁶ en *Periférico de objetos*, García Wehbi²⁷, Luis Mario Moncada²⁸, Alberto Villarreal²⁹, autores interesados en desarrollar nuevos lenguajes dramáticos, quienes ponían su atención antes en la escena que en el texto. De hecho, ninguno de ellos había establecido reglas o un manual de cómo escribir teatro, seguramente porque un tratado impediría que sus estructuras cambiaran cada vez que se lanzaban a crear una nueva obra; en lugar de ello, habían vertido sus observaciones teóricas y prácticas en géneros textuales hasta entonces marginales: la entrevista, el ensayo, el manifiesto.

De todas formas, el asunto no tenía que ver con la ausencia o no de categorías dramáticas tradicionales —trama, personajes, argumento, conflicto—, mismas con las que intentaba romper, sino en lograr una consistencia interna que sostuviera la obra. Así, durante la redacción de *Loros* tuve como referente el teatro de Alberto Villarreal, que a pesar de su textualidad —o gracias a ella—, puede sostener una obra dinámica sin que haya ni conflicto

²⁴ Acojo el concepto con que Ileana Diéguez analiza las prácticas artísticas que se convierten, por su heterodoxia, en acontecimientos sociopolíticos, o acciones comunitarias que se manifiestan, por lo mismo, como fenómenos artísticos. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, *Artea* s. f. [digital].

²⁵ Ricardo Bartís (1949). Fundador del Sportivo Teatral. Espacio de formación y entrenamiento de actores y directores. Director argentino de teatro y cine, ha sabido consolidar un lenguaje escénico y cinematográfico particular.

²⁶ Daniel Veronese (1955). Director y dramaturgo. En su natal Argentina sus escenificaciones atraviesan de manera transversal el teatro convencional. Sus textos se caracterizan por la metareferencialidad y el gusto por lo siniestro.

²⁷ Emilio García Wehbi (1962). Artista argentino interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénico

²⁸ Luis Mario Moncada (1963). Actor, investigador, docente y dramaturgo mexicano.

²⁹ Alberto Villarreal (1977). Dramaturgo mexicano que ha experimentado con el texto y la escena mediante la deconstrucción de discursos aceptados.

ni argumento bien definidos; en su lugar, se manejan intensidades y discursos. Particularmente, *El lado B de la materia*, *Desierto bajo escenografía lunar* y *Desmontaje hecho en CU*, donde participé como actriz, me habían demostrado que el drama de una obra podía estar constituido bien por la propia tensión discursiva —como en las primeras dos—, bien por las acción y presencia actorales.

Aunque el dramaturgo Mario Cantú Toscano (1973) recién me había mencionado la necesidad de distinguir entre dramaturgia y teatro, para mí ambas prácticas eran indisociables, aun en el ámbito teórico; para mí, la dramaturgia era escena. No obstante, durante la corrección de este borrador en las tutorías grupales de la FLM se me instó a tomar decisiones dramáticas, exclusivamente, y a que lo escénico no influyera en el flujo dramático de la obra.

En alguna ocasión, Javier Márquez (1987) —joven dramaturgo, compañero en la FLM—, me señaló que el principal problema de *Loros* era que el conflicto dramático estaba muy desdibujado, se perdía, había que identificarlo mejor. Yo aduje que dicho conflicto debía gestarse en la escena, independientemente del texto. Sin embargo, Márquez argumentaba que, al concebirla en torno a una historia central, debía tener bien localizado el conflicto para que pudiera avanzar.

A pesar de este dilema, pude comprobar, en las lecturas dramatizadas del primer borrador, que los huecos del texto terminaban por dar densidad, en la escena, a la “hondura superficial” que se me reprochaba en las tutorías. Pero no era suficiente. Faltaba contundencia, la fuerza del impacto de la ficción.

Entonces cobró valor insospechado la conmoción que había sentido al asistir a las puestas en escena de *Mujeres soñaron caballos*, escrita y dirigida por Veronese, y *La omisión*

de la familia Coleman, de Claudio Tolcachir³⁰. Ambas desarrollan un drama familiar que pudiera llamarse “ortodoxo”, casi como nuestro teatro costumbrista, de no ser por un rasgo siniestro que crece progresivamente hasta encausar el clímax de sus interrelaciones personales en una situación absurda; de forma que al final la situación resulta extraña, completamente vuelta de cabeza. Gracias a ello, o a pesar de ello, me convencí de que una trama de este género podía sostener signos poéticos, rupturas narrativas, situaciones absurdas, diálogos despersonificados y fragmentos metateatrales .

Me convencí entonces de que todavía era posible y relevante contar una historia en el teatro; sobre todo, que era importante hacerlo ante la disyuntiva que a los jóvenes teatreros subrepticamente se nos imponía: cobijarse en el teatro institucional, hasta entonces mayoritariamente sostenido en el drama textocentrista, o arriesgarse a “nuevas propuestas”, que tendían al teatro posdramático o liminal. Sin embargo, si así lo planteaban mis maestros, pues tal había sido el dilema de sus tiempos, otros creadores, argentinos principalmente, y algunos más jóvenes en México percibían dicha oposición superada³¹.

Por lo tanto, decidí insertar el argumento primigenio en un contexto de marcado carácter realista. Asimismo, sentía que en un drama familiar podían caber casi por inercia los temas de mi interés; después de todo, *Loros* se enfoca en los violentos padecimientos cotidianos, a través del binomio voz-silencio. Esa pequeña sociedad que forma una familia hacinada en un dúplex, cuyos miembros son obligados a convivir, por debajo o encima de

³⁰ Claudio Tolcachir (Buenos aires, 1973). Actor, director y dramaturgo, fundó la compañía Timbre 4.

³¹ Si bien no en términos teleológicos. Hasta la aparición del ensayo de D. A. Martínez, *Dramaturgias desde el mestizaje*, fue teóricamente sostenible la profusión y mezcolanza de lenguajes y tradiciones escénicos y dramáticos con que algunos dramaturgos jóvenes trabajábamos en franco deslinde de polaridades reguladoras y totales.

una corriente de conflictos, rencores y deseos inconfesados; esa célula, decía, también sirve para referir a los colectivos que hacen teatro, y relacionarlos con conflictos sociales.

1.2.2 Borrador 2. El juego con el realismo

Descripción general

El segundo borrador no lleva nombre, aunque lo archivé con el título de “Obra realista loros”.

Lo escribí a principios del segundo semestre del 2013, cuando era becaria de la FLM.

El argumento ha cambiado en lo fundamental. Una compañía de actores representa una obra de corte realista que retrata la violencia en el interior de una familia de clase media. La hija, llamada Naty, se ha puesto una máscara de loro como protesta al parloteo absurdo que la rodea. A su vez, la “actriz” que representa a Naty se rehúsa a actuar por el mismo motivo. En consecuencia, para salvar la obra, la compañía pide a un suplente que represente la voz de Naty y utilice a la “actriz” como muñeco ventrílocuo. El tratamiento del binomio habla-mudez en los diálogos de los personajes, la falta de correspondencia y lógica entre los parlamentos, la desesperación ante el irresoluble congelamiento de la acción dramática en la obra realista, decantaría hacia el teatro del absurdo. De este modo se resaltarían los rasgos de violencia e irracionalidad de los “actores” y de las circunstancias del teatro en sí. No obstante, las frágiles convenciones de la obra realista se encuentran amenazadas desde un principio por la intermitencia de la cuarta pared, ya sea por irrupciones ocasionales de la “actriz” que no desea actuar, ya por la banda de música que toca cuando quiere, ya porque el resto de los personajes, en su papel de “actores”, interrumpen gradualmente su propia representación.

Forma

Este borrador sigue las pautas de un plan muy diferente, cuya estructura en lo general se podría definir como del teatro dentro del teatro en una atmósfera del teatro del absurdo. Consiste en cinco escenas más un prólogo, todas ellas con un subtítulo que las identifica. Mediante tres largos epígrafes se le da dirección temática a la obra. Además, abandoné la convención de los guiones, de modo que a los personajes, siete en total, se les ha asignado sus parlamentos. Se incluye una banda de música que participaría de manera activa aunque intermitente en la acción dramática de conjunto de la obra. Se emplea la cuarta pared en atención al propósito de elaborar una mimesis realista, la cual se fractura constantemente.

Se consolida el plan de una obra constituida por fragmentos³² homogéneos, unificados por la perspectiva temática y dramática de la muerte del habla: confesiones de los personajes, monólogos líricos y escenas de estilo realista inconclusas.

Transición

Este segundo borrador señala ya, implícita y explícitamente, los derroteros por los que llegaré a la versión definitiva de *Loros*. Principalmente el plan general de la obra y el argumento, los cuales sufrirán pequeñas modificaciones y ajustes solamente.

Mis lecturas en torno a las relaciones de la voz, la palabra y el silencio me condujeron necesariamente a Samuel Beckett, de quien tomé uno de los epígrafes para señalar que nuestros discursos están llenos de nada. Otro fue un fragmento del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, con el que sentí mucha afinidad: Pessoa ama a las palabras a pesar de que

³² El fragmento, si bien es evidencia de la crisis del drama en tanto que suspende la mimesis de un universo cerrado y autónomo, cuya diégesis o trama está obligada a un desarrollo progresivo, también admite principios de composición temática o de montaje (“perspectiva”). Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit., sub vocem*, “Fragmento”, donde también se observa la incapacidad artística que el uso del fragmento puede llegar a comportar.

sabe que son embusteras, que lo alejan de sus ansias de verdad. Por último tomé unos versos de Francisco Hernández para indicar el espejismo de las representaciones. Estos epígrafes terminaron por ser indicios temáticos de mis inquietudes a propósito de *Loros*. Me recordaban los temas principales, qué quería decir y a dónde debía llegar; en buena medida, fueron un mapa para mí misma.

Otro rasgo relevante es la estructura fragmentaria. Debo decir que la logré a pesar de mí, y que terminó por convencerme. En un principio yo buscaba una estructura ortodoxa, de drama total, que se iría rompiendo progresivamente por efecto de la historia realista que albergaba. Quería que las convenciones de un drama familiar se quebraran por el peso de su propio absurdo para mostrar un tinglado: el de la representación misma, no menos arbitrario. Estas intenciones, ahora lo veo, habían constituido la apuesta del teatro del absurdo, de Beckett y Antonin Artaud en particular, a quienes leí mucho en esta época.

Mi drama familiar, entonces, contenía temáticamente tres grados de significación que se irían entreabriendo mediante las irrupciones de la incongruencia, de la incomunicación y de la violencia física y social, y los cuales reforzarían, a su vez, mi elección por el fragmento, el teatro del absurdo y el teatro dentro del teatro. Primero, la consciencia de los personajes de que ser la farsa de sí mismos, pues tenían deseos no expresados; segundo, la constatación de que eran actores que ensayaban una obra; tercero, que la obra estaba incompleta y la habían ido improvisando en buena parte. A propósito de esto último se explicaba las intromisiones de los músicos, quienes también me permitían explorar la vertiente meramente sonora del discurso.

A partir de este borrador tuve claro que mi tema era la autorreferencialidad, el principio recursivo del lenguaje: el discurso que habla sobre sí mismo, el teatro que habla sobre el teatro, la puesta en escena que discute con el texto, el actor que confronta a su

personaje y viceversa. También, el argumento quedó casi completo. Sólo me faltaba una forma que lo eslabonara todo, un mecanismo, composición o principio de montaje que ya habían probado Luigi Pirandello, Beckett y Harold Pinter, pero que a mí me costaría aprender para, al mismo tiempo, continuar la búsqueda.

1.2.3 Versión 1. Era mi turno y no dije nada

Descripción general

La primera versión de *Loros* llevaba el título *Era mi turno y no dije nada*. El plan general se mantiene, pero la acción dramática se afina mediante algunas modificaciones.

Forma

Se compone de diez escenas más un prólogo, un intermezzo y un epílogo. Se conservan los siete personajes del Borrador 2, con sus respectivos nombres, así como la banda de música; se añade un micrófono para los personajes, el cual se empleará activamente en escena.

La obra establece tres planos de acción: el del grupo de actores que se esfuerzan por representar una obra; el de la obra realista que logran representar, y el de la voz-muda de Naty que brota en forma de poesía. Los tres planos se confunden y empalman hasta el extremo de influir entre sí y propiciar una catástrofe. Para evitar confusiones, se utilizan comillas que distinguen estos tres universos diegéticos.

De ahí que se añadieran apartes en cada escena, declaraciones de los actores de *Loros* dichas a través de un micrófono, con lo cual se buscaría que ellos expresaran sus deseos más auténticos.

Las diez escenas y los tres paratextos son fragmentarios. No sólo tienen poca ilación entre sí, lo cual se justifica porque las escenas son producto de un texto dramático inconcluso

y los paratextos pertenecen a otro plano de acción dramática; sino que, además, la historia realista se corta continuamente por los apartes y la intromisión de la banda de música.

Transición

Mi principal preocupación al elaborar esta primera versión de la obra fue sostener la diferenciación entre los tres universos diegéticos, para así poder entremezclarlos sin que resultara un caos, como llegaron a decirme mis compañeros en el taller de David Olguín. Para ello entrecomillé los parlamentos de la obra inconclusa, propuse que se usara un micrófono para las expresiones personales de los actores y subtité los monólogos de Naty.

El prólogo y el monólogo de Suplente de Naty de la séptima escena los presenté en una lectura dramatizada en la FLM, con Alan Monroy como Suplente de Actriz y Ana María Aparicio como Naty. Ambos personajes, si bien no nacieron por ellos, se vieron muy influenciados por el conocimiento previo que yo tenía del trabajo de estos dos actores. De hecho, ambas escenas las trabajé imaginándolos en escena, lo cual supuso mezclar elementos cómicos y absurdos con un toque trágico, tonos en los que ambos actores se desenvuelven con suma facilidad.

La idea de que la obra girara en torno a un crimen se encontraba implícita en el poema que le dio origen, desde el primer borrador, donde se menciona el asesinato de la palabra. A su vez, el tema del crimen venía dado, como se dijo más arriba, por las circunstancias nacionales, y me servía como mecanismo que comunicara dos universos diegéticos, como en los modelos que había adoptado para este juego de crimen del teatro dentro del teatro: *Las criadas*, de Jean Genet, y *La noche de los asesinos*, de José Triana.

En ambas obras se desea cometer un asesinato, se le sopesa como posibilidad, pero sólo se sugiere que en realidad ocurra o haya ocurrido. Se pone en suspenso la certidumbre

de la realización de un crimen, y con ello se trastoca el peso de los hechos: no es necesario legitimar con la realidad un crimen para que ocurra, para que pesen sus consecuencias. Así como el deseo y la imaginación se desenvuelven en un terreno subjuntivo, el discurso también es un acto, y su mera enunciación implica ya la realización de lo dicho. De allí que en esta versión haya querido volver ambigua las evidencias de los crímenes: en primer lugar, en realidad nadie sabe, ni el dramaturgo primigenio de la obra de teatro del teatro, a quién pertenecen los cadáveres de la calle, si Naty mató o no a su abuela, ni siquiera si está muerta; sin embargo, la mera enunciación realiza el crimen que hasta entonces sólo existía como deseo o posibilidad; por ende, la obra debe terminar en un asesinato. Así, el mecanismo que permite la superposición y combinación de los universos diegéticos es el deseo mismo de los actantes, ya sean actores o personajes, donde confluye la perspectiva dramática como elemento que subraya la ambigüedad de los acontecimientos, es decir, que dirige el texto dramático a la pluralidad de interpretaciones, a la provisionalidad o carencia de conclusiones.

No obstante, noté que los personajes no respondían enteramente a la irracionalidad de la situación. Faltaba sarcasmo, insensibilidad y crueldad por parte de ellos. Decidí llevar al extremo estos padecimientos; para lo cual me guié del teatro del absurdo, en especial de Beckett y Pinter. En consecuencia, cuidé de insistir en una brutalidad progresiva en la que se reflejara el ambiente violento que sirviera como telón de fondo.

Finalmente, mis aspiraciones se concretaron en un parlamento de Juan sobre un tal Goebbels y sus excéntricas teorías, mismas que han conducido a Juan a su fascinación por los simios. Si bien este monólogo descabellado funciona para explorar, incidir y socavar el orden racional y sus confines, acorde con ejemplos ya clásicos de Ionesco y Beckett, estilísticamente resulta un desenfreno locuaz. Escribirlo me hizo salir de la obstrucción del escritor a la que empezaba a llegar.

Esta versión se caracteriza por el desorden de los fragmentos, en el cual las acciones dramáticas de sendos universos diegéticos se perdían de manera caprichosa. Tuve que idear un recurso que pudiera respetar la yuxtaposición de los distintos fragmentos de la obra y les diera cierta composición³³, para así clarificar el sentido con que se sucedían. Además, el hecho de que hubiera utilizado los membretes de Prólogo, Epílogo e Intermezzo me hizo ver que faltaba representar al orden del lenguaje mismo. Dado que estos subtítulos prometían un cierto orden compositivo de la fragmentariedad del texto, en la siguiente versión aproveché las categorías retóricas que alguna vez estructuraron a todo discurso, incluso al literario, como eje ordenador de los fragmentos, a la vez que las empleaba como vuelco irónico que señalaba la irracionalidad del discurso. A su vez, pensé que como texto dramático, dirigido en última instancia a un acto público y comunitario, cabía rescatar una forma asimismo pública del discurso: el forense, aquél usado para defender o acusar legalmente en un foro, que además venía muy a cuento por el argumento criminal.

Consecuencia de mi búsqueda de orden y claridad fue la decisión de eliminar a Alex, un personaje poco desarrollado que entorpecía el avance de la acción y que, temáticamente, no aportaba mucho. Desde siempre fue un contrapeso meramente cómico a las angustias y ambientes violentos de la obra. Lo veía como una figura irónica y, aunque en momentos cáustica y corrosiva, en el fondo era una persona cálida; sin embargo, en realidad no tenía peso en el desarrollo de los acontecimientos. Temáticamente era algo tímido, acaso insignificante. Tan pronto lo quité, la obra fluía con más naturalidad.

³³ Como señalé en la nota anterior, la fragmentariedad de un texto dramático (dramático o no) no implica necesariamente la falta de un orden. A pesar de ejemplos logrados de textos de fragmentos heterogéneos destinados al devenir escénico y a la interpretación del director o del público (Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*), para mí era importante lograr la consistencia dramática de cada uno de los universos diegéticos, para así contribuir a las intensidades estéticas de la obra en el público.

Con la misma intención de unificar y dar sentido, quité el micrófono a los personajes y enmarqué aquellos apartes. Incorporé otros más en un gesto de franqueza hacia mi gusto por el dispositivo de la confesión³⁴, empleado con frecuencia en el teatro de Alberto Villarreal. Ahora los personajes tendrían mayor interacción con los músicos, quienes antes desempeñaban un papel casi decorativo; se pelearían con los actores por el uso de los micrófonos. Asimismo, pensé que en los apartes se podría comentar abiertamente los pasajes de la obra: qué es el crimen, qué la violencia, qué el habla, mientras los actores expresaban sus ideas, imposibles de decir en voz alta.

1.2.4 Versión 2. *Loros*

Descripción general

Loros es un intento por ordenar, clarificar y consolidar los propósitos de la versión anterior. Reduce la extensión de sus cuartillas, de 42 a 35, sin alterarse el argumento, en una búsqueda por exactitud y contundencia. La acción dramática del universo diegético de estilo realista se afecta mínimamente, pues desaparece el personaje de Alex (el tío de la familia). También se elimina el epígrafe de Beckett.

La obra la encabeza una noticia sobre las partes del discurso público según la antigua retórica. Asimismo, las varias partes (“escenas”) de la obra se subtitulan conforme a dicha clasificación: Exordio (1), Expositio (7), Narratio (3), Refutatio (2), Argumentatio (1) y Peroratio (1), más nueve recuadros que encierran los apartes.

³⁴ Monólogos dirigidos al público donde se le interpela mediante la franca exposición de pensamientos o sentimientos íntimos y recónditos. Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, *sub vocem* “Direccionalidad”.

Se mantiene la banda de música; no así el micrófono de los actores. Se incorporaron algunos parlamentos, entre ellos “Monólogo de Goebbels”, un discurso en boca de Juan. Para el personaje que suple a Naty, en lugar de Suplente de Actriz, como se había manejado en borradores anteriores, me decidí por el nombre de Suplente de Naty.

Forma

Esta versión de *Loros* está constituida por 15 partes, las cuales se ordenan conforme a los elementos del discurso forense de la antigua retórica. Éstos se toman simbólicamente, en analogía a las funciones que antaño desempeñaban³⁵. De modo que cada una de las 15 secciones se agrupa según el universo ficcional al que corresponde y la función que en él desempeña.

Transición

El problema principal en el que coincidíamos críticos y autora era que por momentos se perdía el rumbo de la obra (para algunos, que trabajaban con formas ortodoxas u homogéneas, mi obra no tenía rumbo alguno). De ahí que el objetivo fuera cortar y quitar sobrantes, e incorporar las piezas faltantes.

Paralelamente, busqué acentuar a los personajes para que se distinguieran y asumieran autonomía. Juan se volvió más agresivo, al grado de una brutalidad y violencia irracionales; Madre, menos ingenua; José, intrigante y ladino; Suplente de Naty, oportunista y ambicioso. Sólo Nora siguió con cierta pasividad, en cuanto a personaje, pues como “actriz” tuvo

³⁵ El exordio solicitaba la atención del público y servía de introducción; la *expositio* se enfocaba en los hechos a favor o en contra del acusado; la *narratio* relataba los acontecimientos; en la *refutatio* se preveían las posibles réplicas; la *argumentatio* recogía las razones que terminaban en la *peroratio* o conclusión.

asignados muchos apartes en los que refleja su interés por el crimen y sus angustias personales.

El último obstáculo al que me enfrenté fue la falta de consistencia compositiva. En el taller de la FLM, el tutor, David Olguín, me señalaba que necesitaba fijar convenciones, pues de otro modo *Loros* resultaría muy confusa, se perdía en la dispersión de sus fragmentos. Francamente, yo me decía que tal era el objetivo: mediante la fragmentación de la obra, quebrar la continuidad del tiempo, del espacio, de los personajes, de modo que resultaran inconsecuentes, súbitamente distintos, extraños, sin que ellos supieran de sus transformaciones gracias a la intromisión de planos ficcionales ajenos a su propio universo. Para ello regresé a Beckett, a *La cantante calva* y a Harold Pinter. Por encima de sus diferencias, estos tres referentes aceptan la irrupción del absurdo con normalidad, casi con una macabra resignación. No obstante, permanecían fieles a sí mismos, a sus mismas convenciones. Tal era el punto al que se refería David Olguín, pues aunque no apostaran por una dramaturgia fragmentaria, la suspensión de continuidad lógica de los diálogos y de la acción estaba sostenida por la construcción de la paradoja como técnica compositiva.

El asunto me quedó claro cuando Javier Márquez me interrogó por mi “procedimiento” al tiempo que me facilitaba el texto de Daulte “Juego y compromiso”³⁶. Hasta entonces yo había utilizado, en las varias versiones de mi obra, algunas convenciones: al principio habían respondido al contenido de la obra, por ejemplo, la banda de música y los micrófonos como posibilidades de articular otros lenguajes más allá de la palabra; después, había ido amoldando las convenciones en función de las distintas acciones de los universos diegéticos, o a veces para satisfacer algún comentario de los talleristas, como fue el caso de

³⁶ Javier Daulte, “Juego y compromiso. El procedimiento”, *Revista Casa de las Américas-Conjunto*, núm. 136 abril-junio 2005.

las categorías de la antigua retórica para dotar a *Loros* de cierto “orden”. El texto de Daulte invitaba a concebir la obra como un juego conformado por reglas carentes de contenido.

Éste fue mi camino hacia una obra consistente. La congruencia exigida no debía manar del argumento, sino debía fijar yo misma un procedimiento para universo ficcional y respetarlo. Con esta idea, quité las figuras de la antigua retórica con que había ordenado *Loros* y atendí a las premisas que yo misma había planteado. Esto resultó en una obra que se sostiene por sus propias convenciones. Los universos ficcionales no están explícitamente separados, sino que conviven y se mezclan paulatinamente. Evité el caos atendiendo al desarrollo de cada cual, a sus intensidades.

Aunque las angustias que entraña la escritura, conflictos éticos (¿es importante lo que escribo?, ¿qué valor tiene mi esfuerzo?) y lagunas creativas, son ya un lugar común que se presta a la risa y a la queja chillona, Daulte las confronta —al fin experiencia ineludible— para extraer de ello una poética. No sólo nos está permitido, sino que el arte exige el ocio y un ejercicio disciplinado que difícilmente se puede llamar trabajo; antes bien, el artista se desenvuelve jugando, lo cual implica que debe “responsabilizarse de su irresponsabilidad” y “asumir su libertad como una obligación”. Entendí que si me apegaba a la lógica de la obra, podía llegar a hacer lo que quisiera con el resto de los elementos (personajes, temas, argumento) —hasta entonces mis “desarrollos” de las múltiples versiones de *Loros* en realidad habían sido prótesis que ignoraban mi procedimiento—; sólo cabía encontrar esa lógica, en caso de que existiera.

1.3 EL PROCESO FINAL DE *LOROS*

1.3.1. La propuesta de Javier Daulte: “El Procedimiento”

En el periodo de 1963-1983, Argentina padeció continuos golpes de Estado y regímenes dictatoriales, caracterizados por el uso desmedido de la violencia de las instituciones estatales, cuyo fin era eliminar grupos subversivos y disuadir a la población civil de cualquier idea de reivindicación y justicia social mediante el terror. Esta experiencia histórica determinó el desenvolvimiento del teatro argentino. No sólo era una obligación ética hacer del teatro un espacio abierto a la discusión y la denuncia, sino un imperativo estético que impelía a convertir al teatro, lugar público por excelencia, en un resquicio de resistencia social. Tratar otros temas era considerado una superficialidad, una impertinencia que sólo se podía leer como parte de la complicidad del espectáculo con la dictadura.

Tales circunstancias son en buena medida responsables de la vitalidad actual del teatro argentino, y con ello me refiero a su carácter propositivo y arriesgado, a su quehacer sólido y a su industria autónoma e independiente, no favorecida ni controlada mediante becas ni demás estímulos institucionales. En efecto, la siguiente generación de teatristas reaccionó al compromiso social del teatro, el cual llegó a pesar como una condena que lo anquilosaba, por tanto se propusieron construir canales para diversificarlo. No era que los conflictos sociales se hubieran superado y la bonanza y la fraternidad reinaran en Argentina; si había habido un vuelco democrático, esto no implicaba el olvido ni la reconciliación, pero sí la necesidad de renovar los discursos teatrales para afrontar nuevas realidades.

Un miembro de dicha generación, Javier Daulte, dramaturgo y director, redactó a propósito un ensayo titulado “Juego y compromiso: una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro”, publicado originalmente en el 2001³⁷. Allí, Daulte busca

³⁷ *Idem.*

responder, desde su experiencia creativa, a cómo debe ser el teatro en una época institucionalizada, mercantil, sin paradigmas epistemológicos fijos ni imperativos morales; es decir, cómo desarrollar el teatro en la posmodernidad.

De principio, en respuesta a su contexto, propone que el teatro no tiene otro compromiso que consigo mismo, pues antes que una disciplina artística o una práctica culturalmente avalada, el teatro es un juego, un sistema que funciona con sus propias reglas y convenciones, y por tanto, opuesto a la realidad, a esas dinámicas que hemos aprendido a englobar como lo real. Así, el concepto de juego permite desarraigarnos y conferir libertad ilimitada de asuntos y formas al hecho escénico.

Aunque la idea del teatro como juego parece invitar al análisis inmanente que la estética y la teoría desarrollaron en la literatura y el arte modernos, el ensayo de Daulte no se inscribe dentro del análisis crítico, sino en la solidaridad creativa del “tómelo a quien le sirva”. De este modo, divide el proceso creativo en dos momentos: en el primero participa la figura del “Niño”, quien arma un juego respondiendo al impulso de sus deseos; en el segundo, el “Matemático”, que discierne las relaciones formales, corrige y delimita las reglas del juego conforme a lo que se debe y puede hacer. Este segundo momento corresponde a la lectura crítica realizada al momento mismo de escribir; y sólo para ella Daulte reclama los compromisos del teatro: respetar las propias reglas del juego y crearlas atendiendo a la tradición teatral y al diálogo con colegas y con el momento actual. Es decir que, al igual que con el compromiso, para Daulte la responsabilidad del teatro es con el proceso creativo y con la tradición.

Al atender estos aspectos de manera consciente, el artista se involucra en el “pensamiento del teatro”: la articulación de hallazgos formales en una línea de continuidad personal e intergeneracional. Así, cuando uno se propone desarrollar el lenguaje formal

construido por los precursores, está haciendo pensar al teatro, está abriendo la posibilidad de producir verdades.

En este punto el artista pierde presencia en pos del público. Cuando el espectador asume la obra y le da sentido a sus contenidos, adquiere el estatuto de público, y en consecuencia, de su lectura dependerá la producción de verdades. Es al público al que le competen los contenidos, quien decide si éstos son o deben ser comprometidos socialmente, si tal o cual tema es pertinente. Mientras tanto, para el teatrista “el argumento es una manera de disfrazar” su propuesta formal, pues el artista es sólo un confeccionador de formas, de relaciones: un creador de procedimientos.

Con el término “Procedimiento” Daulte se refiere al sistema de reglas que posibilitan el desarrollo de una obra teatral. En otro de sus ensayos, “Batman vs Hamlet”³⁸, escrito a propósito de una entrevista que le hicieron respecto a la relación entre ciencia-ficción y teatro, utiliza el símil de Batman y sus muchas recreaciones para explicar cómo un tema o un personaje sirven de pretexto para esconder múltiples procedimientos. Si el teatro de Daulte ha incurrido en la ciencia-ficción, ha sido para justificar y dar verosimilitud a sus “Procedimientos”, los cuales son intencionalmente inusitados al querer desarrollar el “pensamiento del teatro” y así posibilitar la producción de nuevos contenidos.

1.3.2 “El Procedimiento” en *Loros*

He aquí el argumento de *Loros* reducido a las relaciones abstractas que aconseja Daulte:

³⁸ Javier Daulte, “Batman vs Hamlet”, en *Pausa. Cuadernos de teatro contemporáneo*, núm. 31, diciembre 2009.

Procedimiento

1. Un grupo de “actores” desesperados por actuar un libreto incompleto por la muerte repentina de su autor
2. Una “actriz” resuelta terminantemente a no actuar

A partir de este esquema es posible inferir aspectos generales de la obra. El grupo de actores, de número variable, agotarán el campo de sus posibilidades para actuar: a) podrían reescribir el texto del dramaturgo; b) o encarnar al mismo para que dentro de la ficción escribiera otra ficción; c) o, sin buscar suplirlo, planear un “procedimiento” específico para llegar a las mismas conclusiones a las que él hubiera llegado; d) o lanzarse a componer discursos sin reparar en su coherencia; e) o fingir llanamente que se es otra persona, alguien del mismo grupo; f) o aceptar que se es, que siempre se ha sido, un farsante de sí mismo. Respecto a la segunda regla, para la “actriz” renuente existirían tres opciones: a) intentar convencerla, mediante un proceso de compenetración y entendimiento en el cual se corre el riesgo de que ella termine convenciendo al otro; b) forzarla; c) suprimirla.

Cabe recordar que la relectura de *Loros* desde el procedimiento ocurrió *a posteriori*, cuando ya se habían definido personajes, algunos temas y ciertas escenas. Por lo tanto, *Loros* emplea sólo algunas de las posibilidades enumeradas arriba. El grupo de actores desesperados se afana en: a) reescribir el texto del dramaturgo; d) lanzarse a componer discursos sin reparar en su coherencia; e) fingir llanamente que se es otra persona; f) aceptar que siempre se ha sido un farsante de sí mismo. Respecto a Naty: b) forzarla y c) suprimirla.

Vista así, los aspectos concretos de *Loros* parecen consecuencias naturales del “Procedimiento”: el absurdo de los personajes, su violencia, la ambigüedad del crimen, el

iluso escritor que es José, el discurso enrarecido sobre Goebbels de Juan, la dinámica del ventrílocuo del Suplente de Actriz. Y sobre todo, dado que es un punto nodal en mi poética, el fragmento: los apartes y las confesiones, y los niveles de ficción.

Sinceramente desconozco si, de haberme planteado todas las posibilidades de principio, hubiera incluido otras. Quizá, al intentar emplear más recursos, se hubieran abierto más planos de la representación, y cual verdadera Sherezada, la trama se hubiera multiplicado infinitamente. No pasó así: los contados universos ficcionales que se conjugan en *Loros* son consistentes consigo mismos. Además, emergen de una misma insatisfacción (el discurso mutilado de Naty con que inicia la obra), y culminan en un punto similar: el tartamudeo de la lengua muerta que sucede a la tortura.

No es casualidad que Samuel Beckett sea tanto el autor que le sugiere a Daulte la idea del “Procedimiento” —y por tanto donde es más notorio este concepto según el argentino—, como aquél cuyos resultados yo intentaba emular. Desconozco si de esta manera Beckett compuso sus obras. Lo dudo, como también dudo que el propio Daulte haga de su propuesta unas instrucciones. Es decir, considero que Daulte no establece reglas ni comparte el taller de su escritura, sino que especula un método de autocrítica para el proceso creativo.

CONCLUSIÓN

La influencia que tomé del teatro del absurdo me enseñó que sin importar el grado de desquiciamiento e irracionalidad, una obra se construye con una estructura de exactitud casi matemática, aunque al final ésta no sea sino unos andamios que se tiran para dejar un esqueleto endeble, o acaso sus restos, puro fragmento. Como dramaturga tuve que leer a los modelos (Beckett, Ionesco y Pinter) ya no como actriz o directora, es decir, con atención en

el texto, en los resultados del autor, sino en la estructura oculta. Beckett es la inteligencia matemática vuelta teatro.

De *La cantante calva* de Ionesco emulé el vacío existencial de sus personajes, la modorra con la que trazan sus vidas. En contraste, pareciera que en *Esperando a Godot* los personajes cultivan su voluntad aunque las circunstancias la frustren. En Ionesco parece que todo surge por asociación. Los personajes hablan casi por inercia, en un lenguaje hueco, y en cuyos agujeros precisamente todo puede pasar; confrontados en un diálogo, se percibe que cada uno sigue su propio tren de pensamiento, preocupados por su propia lógica.

La cantante calva también me proporcionó la idea de un acontecimiento que quizá no suceda, como un incendio, pero que su sola mención se apodera de la obra. Es una situación como la del cuerpo arrojado en la vía pública con que abre *Loros*.

En las últimas versiones —aunque así fue siempre mi intención—, era muy difícil que mis lectores percibieran el absurdo, más allá de lo deseable y previsto, pues quedaba oculto bajo la desorganización de los fragmentos: en lugar de situaciones paradójicas, donde se manifestara la ironía de todo un plano diegético, quedaba la sensación de una frívola superficialidad. Guiadas por esta necesidad, las distintas versiones fueron encontrando su cauce, exagerando la incongruencia de los diálogos y la violencia de ciertas acciones. Sólo me quedaba averiguar cómo sostener la tensión en el hablar sin sentido. Encontré la respuesta al no perder de vista la acción dramática en los parlamentos, los cuales pocas veces funcionan como relación interindividual con los personajes; así sean diálogos o monólogos, en realidad apelan a sí mismos o al público. No obstante, en esa soledad del decir aún se podían

desarrollar los conflictos internos de los personajes, mantener una intriga y desplegar sus soluciones, además de hacer visible el conflicto dramático³⁹.

A pesar de que mi preferencia por los fragmentos quebró la continuidad del espacio, el tiempo y el desarrollo prospectivo de la acción dramática, lo cual volvió confusa la obra desde los primeros borradores y fue el origen de la mayoría de los problemas formales, en la versión definitiva proporcionó dinamismo y ductilidad. La tensión dramática se reforzó con la intromisión de las confesiones. Asimismo, a través del contraste entre estos apartes y el resto de los parlamentos, los personajes se conformaron con mayor densidad.

Por último, reconozco el papel fundamental de la lectura de Daulte para la estructura final de *Loros*. El reclamo de comprometerse con la forma y respetar su autonomía contribuyó a que pusiera punto final. La noción de “Procedimiento” sustituyó el acercamiento a teorías dramáticas y posdramáticas, las cuales me hubieran dejado más confundida por esa satisfacción con que el proceso creativo tiende a aceptar como preceptiva —quizá por la claridad que aportan— esas ideas que sólo explican *a posteriori*, en pos de cierta hipótesis de homogeneidad, los fenómenos textuales. En su lugar, Daulte me reconvino a observar los elementos que yo misma había puesto en juego, a aceptarlos y comprometerme con ellos para llevarlos a sus últimas consecuencias.

³⁹ Es decir que encontré a ese “sujeto escindido , a la vez interior y exterior a la acción [...] siempre a la escucha del otro [...] y siempre, simultáneamente, en una relación de interpelación con el espectador”, el cual “cose juntos —y descose— modos poéticos diferentes (lírico, épico, dramático, argumentativo), incluso refractarios”, teorizado por Jean-Pierre Sarrazac como sujeto rapsódico en *op. cit., sub vocem* “Diálogo (crisis del)”.

CAPÍTULO 2. EJERCICIO CRÍTICO DEL PROCESO CREATIVO DE *LOROS*

INTRODUCCIÓN

Todo creador teatral debe ser crítico de sí mismo. La escritura en sí o el hecho escénico, incluso, implican ya un ejercicio de ponderación y selección de los diversos recursos de la tradición. ¿Cuáles son las herramientas con que los autores cuentan para ejercer la crítica? La reflexión sobre lecturas o puestas en escena claves, un bagaje teórico específico, consciencia de la historia y mucho de intuición para definir los caminos todavía posibles. A continuación me dispongo a poner en práctica estas herramientas sobre mí misma, con el fin de valorar a la distancia el valor de *Loros* como dramaturgia.

En la primera parte expondré la fidelidad temática y formal que mantiene *Loros* respecto a la propuesta original. Exploraré los cambios y sus motivaciones, con énfasis en el diálogo dinámico forma-contenido del proceso creativo. De esta manera busco saber qué inquietudes originales conseguí realizar y qué otras se enriquecieron conforme a qué razones. Esto me permitirá realizar un ejercicio crítico de los diferentes aspectos de mi obra. El análisis abarcará temas, personajes, lenguaje, espacio, tiempo y trama.

Posteriormente utilizaré este repaso crítico para extraer los problemas principales que tuve que afrontar en mi proceso creativo y valorar la eficacia con que los resolví. Esto me permitirá definir la propuesta dramática de *Loros*, para así, ulteriormente, dar paso al diálogo que mantiene con la dramaturgia mexicana actual.

2.1 VALIDEZ TEMÁTICA Y FORMAL

2.1.1 Tema

En la primera versión de *Loros*, el tema principal era el binomio sordera-mudez, una manera de la insensibilidad a la que habían llegado nuestros cuerpos sometidos a la censura posmoderna. Finalmente, en *Loros* esta inquietud primigenia desembocaría en el ansia del teatro por encontrar un discurso que expresara en el linde de sus posibilidades comunicativas. Ambos asuntos son perspectivas distintas del mismo problema: la proliferación de discursos en la que se ahogan los individuos y de la cual deben salir para comunicar su autenticidad.

Esta modificación de la propuesta temática de *Loros* fue gradual y respondió, en su mayor parte, a los problemas formales que tuve que afrontar a lo largo de mi escritura (aspecto que se explorará al final del capítulo). Gracias a la claridad de los contenidos pude sostener los continuos cambios que registran los borradores y versiones, pues a pesar de las variaciones de mi intención inicial, la temática de *Loros* conservó mi inquietud por cuestionar la insensibilidad del cuerpo y sus capacidades, seguramente porque era la situación que padecía, la que vivía día a día.

La comparación entre el proyecto que presenté a FLM, donde vertía las preocupaciones que me motivaban a escribir esta obra, y el tema de la versión definitiva, es testimonio de dichas diferencias. Así, a lo largo del proceso de escritura de *Loros*, el binomio sordera-mudez quedó rebasado finalmente. En el proyecto mostrado a la FLM proponía explorar problemáticas sociales concretas concernientes a esta saturación de nuestros sentidos; incluso me había propuesto escribir una serie de obras que utilizaran, desde la metáfora, deficiencias de los cuatro restantes; como ya lo había hecho con *Puntos de fuga*, donde trataba la ceguera.

Aunque no me ceñí a ello, la relación sordera-mudez me funcionó como un vehículo para llegar a situaciones familiares de incomprensión mutua y violencia: temas que ya

estaban contemplados inicialmente, aunque pensaba tratar de manera secundaria, y que ganaron relevancia en tanto que permitían cierto juego con una situación cotidiana.

Como se expuso en la justificación teórica de la locuacidad muda —en el capítulo anterior—, existe un vínculo determinante entre el habla y la violencia, más allá de la censura. Como si, primero, el decir implicara en el hablante una agresión contra sí mismo: una infidelidad a su deseo, a lo que en realidad se quiere decir; además de un suicidio de la propia identidad, la cual se pierde en el discurso, cargado de historia. Al final de su vida, después de muchas páginas escritas, Samuel Beckett interrogaba al mismo lenguaje en su último poema “*Comment dire? (¿Cómo decir?)*”⁴⁰, en referencia a la búsqueda de la palabra auténtica que nos permitiera comunicarnos.

Encontrar dicha palabra, hallar una salida a la “legislación del lenguaje” que decía Roland Barthes, señalar las instancias de control discursivas conforme a Michel Foucault, había sido el objetivo al que pretendía llegar con *Loros*. Sin embargo, no fueron éstos los puntos de llegada, sino los términos de los cuales partí; las premisas para explorar las posibilidades del teatro como medio de incomunicación y violencia, tema que pasó de la periferia, al centro.

Esta transición fue involuntaria. Como se recordará, una de las líneas de investigación a propósito del habla vacía apuntaba a los discursos teatrales que asumíamos, la mayoría de las veces, sin reflexión previa. Preocupación que se reforzaba en un interés de carácter más formal: la metarreferencialidad. Yo no estaba del todo consciente de hasta qué punto mis preocupaciones formales habían focalizado o no determinados temas; pues, dado que nunca

⁴⁰ Samuel Beckett, “Comment dire” [29 de octubre de 1988], traducción de Laura Cerrato, *Poesía y poética*, verano-1995. El poema está constituido por un decir balbuceante, a veces atropellado, de palabras que se repiten en torno a una idea.”[...] cómo decir/ esto/este esto/ esto aquí/[...] locura de querer creer entrever qué/[...]”.

salí del campo semántico propuesto, solamente me dejé conducir por el proceso creativo, sin monitorear mis intenciones iniciales. Una vez terminada la obra, me enteré de un concurso convocado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) para textos dramáticos cuyo tema fuera el teatro mismo. Esto me reveló la centralidad que había adquirido esa línea temática.

Por tanto, la “locuacidad muda” y la ausencia de una palabra auténtica se quedaron en el planteamiento. A partir de ambos motivos se construyen los personajes. De allí sus ansias y miedos, su postura inicial. Sin embargo, aunque estos temas aparecen a lo largo de la obra, tan sólo se enuncian. Constituyen, de hecho, el contenido de los apartados llamados “pensamientos” y de los monólogos de Naty; pero no se desarrollaron, carecen de exploración, se mantienen petrificados y al margen del devenir de la obra. Ésta es una de las grandes fallas de *Loros*, pues de esta forma, el planteamiento temático del “discurso vacío” sólo arroja significantes y no genera sentido. Es decir, se queda estancado en la creación de símbolos dispersos que no logran conectarse entre sí y generar una lectura-recepción que los enriquezca.

En contraste, la violencia del lenguaje se ve reforzada por la violencia física que inunda la atmósfera. En este sentido, evité ilustrar el contexto sangriento y cruel de nuestra realidad nacional, para mantenerlo en el fondo, como el aire que respira la obra. Esto permite que aparezcan múltiples perspectivas del conflicto. La violencia del lenguaje se pone a discusión, crece y se desarrolla en las posturas encontradas.

Asimismo, el tema de la sordera y la incomunicación interpersonal se afianza y gana relieve. De hecho, es el vehículo del conflicto y, por tanto, el motor de la trama. Los personajes y los actores que pretenden encarnarlos, se ven sometidos a una violencia propia, interna, a consecuencia de su incapacidad para escucharse entre sí. De esta manera los

diálogos se suceden mediante el absurdo. Las respuestas parecen arbitrarias, los parlamentos, soliloquios. Sin duda logré redondear este tema gracias al afán por conseguir el tono insensato y anormal que desarrollaran Beckett y Pinter.

En resumen, la consolidación de las acciones dramáticas me permitió encontrar la forma adecuada para reflexionar sobre el carácter de la representación teatral misma, así como volverla pertinente dentro del argumento. Terminé por no enfocarme en el tema hablamiento, sino en utilizar dicha metáfora como motivo conductor de los distintos ámbitos del crimen: la desaparición del dramaturgo, la tensión familiar, la agresividad del actor, así como para construir a los personajes.

Como se sabe, la distinción entre temas (contenidos) y forma es pertinente únicamente para el análisis. A través de la revisión del proceso creativo de *Loros* y de su versión final he podido notar que los aciertos temáticos (el teatro como medio de incomunicación y de violencia en el lenguaje) van de la mano con mis preocupaciones formales, particularmente allí donde logré cuestionar mis puntos de partida mediante la composición dramática. Éstas se verán a continuación.

2.1.2 Forma

He abordado ya mi conflicto profesional interno: elegir entre un concepto experimental, casi liminal, del teatro —con guiños a la problemática social— y una práctica más tradicional, cómoda con sus herramientas y que busca cuestionar mediante sus contenidos, la cual tiene mayor accesibilidad al público.

Mi reconciliación con esta última forma de hacer teatro ocurrió después de ver *Mujeres soñaron caballos*, escrita y dirigida por Daniel Veronese. Su primera escena me recordó el entusiasmo con que exponen a Mozart cuando compone *Las bodas de Fígaro*, en

la reconstrucción filmica de su vida: *Amadeus*. Su exaltación se debe a la forma, al hecho de poder combinar hasta siete voces melódicas distintas. Veronese combinaba hasta seis, en un diminuto espacio que expresaba el hacinamiento de los dúplex.

Personajes

Por mi parte, el objetivo era lograr un marasmo incongruente y atiborrado, ágil pero grotesco, donde pudiera reflejarse la trivialidad del lenguaje y la vacuidad de los discursos que nos atraviesan. Esto me convenció de ponerme a prueba para moldear, clara y definidamente, más de cinco personajes, en cuyo barullo no se perdiera su individualidad. A veces llegué a sentir el reto excesivo, y finalmente tuve que eliminar a Alex, el tío gay, porque carecía de peso y dirección. Esto lo atribuyo a que no logré dotarle de un punto de vista preciso en el esquema de interrelaciones de los personajes.

Aún llegar a definir seis personajes tuvo sus inconvenientes. Había que decidir sobre sus deseos y motivaciones, crear sus personalidades y respetar su voz. Mediante la relectura de la obra de Veronese y la guía de mis colegas talleristas, me acerqué a mi propósito, el cual que se puede resumir así:

Naty: El personaje que no quiere hablar

Suplente de Naty: El suplente que quiere hablar

Madre: La actriz que quería hablar

Juan: Quien parece no digerir la palabra

José: A quien se le ocurren textos

Nora: Quien tiene algo que decir pero no dice nada

Como se sugirió en el apartado temático, los personajes no logran entablar una relación dialógica entre sí; en otras palabras, se comportan de una manera demasiado esquemática,

abordan sólo un punto de vista. Este no admite variación, sino tan sólo aumenta en su obstinación e intensidad.

Esto ocasiona que personajes centrales, como Madre y Suplente de actriz, no alcancen a formular sentido más allá del discurso que ostentan. Así, Madre —quien es la antagonista de Naty toda vez que siempre ha buscado apropiarse de cualquier discurso—, no termina por incidir en la protagonista; tampoco modifica su postura ni reformula sus deseos, sino que los exagera hasta el colmo de la actuación.

De igual forma Suplente de actriz, quien encarnaría la presencia de la voz, no consigue representar el concepto de ventrilocuismo —el discurso que atraviesa al hablante— debido a que carece de volumen; es decir, su existencia parece no tener más objetivo que ser la voz de una actriz que no desea hablar.

Lenguaje

Una de mis preocupaciones esenciales, que iba de la mano con el tema, era expandir el lenguaje de la obra. Para ello mantuve las formas poéticas de los monólogos de Naty y un tono coloquial en el resto de los personajes; lo cual resalta las cimas emotivas de los pensamientos. Esto funciona eficazmente gracias a dicho contraste.

Otro de mis objetivos fue socavar gradualmente el lenguaje de la obra. Es decir, partir de una lengua fragmentada —como se enuncia en el monólogo con que abre *Loros*— y mantener, con esos retazos, la convivencia de los personajes, para después, paulatinamente, insertar gruñidos y chillidos donde las palabras ya no fueran suficientes. De modo que pretendía que el lenguaje de *Loros* terminara en articulaciones sin sentido, onomatopeyas imposibles. A pesar de no conseguir esa graduación, el último monólogo de Naty culmina con esta propuesta, pues logra conjuntar la muerte del lenguaje.

Espacio y tiempo

A pesar de mi impulso por crear una obra de estilo realista en el segundo plano o universo diegético, no pude aceptar un espacio dramático convencional. En *Loros* no se intenta crear ninguna convención espacial, pues en el afán por romper la cuarta pared y mostrar el ámbito del grupo de actores, el espacio siempre es ambiguo, imbuido de potencial poético. Esto me parece un acierto, pues permite el cruce de los universos ficcionales y la yuxtaposición de situaciones dramáticas inconexas. Asimismo, permite la convivencia con textualidades distintas, como los monólogos de Naty, los cuales tienen lugar en la misma continuidad espacial donde se elabora el drama realista.

Ahora bien, el único límite que configura un espacio determinado es la puerta, que funge como dispositivo para crear el sentido de realidad de un drama incompleto, fragmentado. Igual que él, el espacio así esbozado también es un fragmento, una pieza que no logra acomodarse de manera unívoca en los referentes espaciales de la realidad. Dicho de otro modo, la puerta sugiere el espacio de una vivienda, pero el hecho de que aparezca sola, inconexa, desmiente la existencia de tal espacio.

Debo este uso a la dramaturgia de Beckett, particularmente a *Esperando a Godot*, donde se anulan las referencias espacio-temporales. Asimismo, a la obra de Alberto Villarreal *El lado b de la materia*, donde parece trabajar siempre desde el lugar abstracto de la enunciación; es decir, la obra transcurre desde y en el cuerpo de los personajes.

Aunque desde el teatro moderno ha existido la apertura del texto para que intervenga la dirección en la lectura del espacio —textos que me atraen en lo particular—, tanto Beckett como Villarreal usan objetos simbólicos, los cuales posibilitan la entrada a una dimensión de múltiples sentidos. Esa fue mi intención al emplear sólo una puerta y quitar los micrófonos y la banda de música en vivo que había planteado de inicio. Sin embargo, la obra no sugiere

un espacio de la puesta en escena posdramático: es decir, ni demasiado íntimo, ni de grandes proporciones. *Loros* se acomoda perfectamente a un espacio mediano que permite la distancia adecuada entre actor y espectador, mediante las equivalencias de límites entre el mundo vivido del espectador y el universo representado, para así crear un marco simbólico-imaginativo donde acontecerá la ficción de la representación mediante el intercambio de signos.

Respecto al tiempo, *Loros* maneja una estructura lineal aunque discontinua. La obra empieza *in media res* y cada acontecimiento del mismo plano diegético de acción dramática se sucede como consecuencia del anterior. Sólo hay dos interrupciones del devenir temporal mediante analepsis. Ambas refieren anécdotas del pasado de Naty, el cual es un enigma tanto para sus colegas y para el dramaturgo ficticio, como para los espectadores. Como sus confesiones o pensamientos se expresan mediante el lenguaje oblicuo de la poesía, rompen la continuidad de los otros dos planos diegéticos, el de la obra representada y el del conflicto de los actores.

Por otro lado, el tiempo de las acciones dramáticas está demasiado condensado, pues todo ocurre en el lapso de unos minutos, tiene la misma duración que la representación de *Loros*. El desarrollo de la acción, del conflicto y de los personajes se encuentra obstaculizado por el tiempo congelado de la representación que no logra realizarse. En consecuencia, la trama avanza atropelladamente, con una prisa confusa. El propósito era ganar un ritmo ágil y propiciar una algarabía de voces, objetivos que se ahogan por una excesiva falta de tiempo.

Trama

Entiendo por trama⁴¹ la articulación ordenada de la acción dramática hacia un desenlace, el cual, desde el planteamiento de la acción, delimita la totalidad orgánica de la obra. Así dicho, la consecución de los acontecimientos dramáticos estaría en función del desenlace del conflicto; sin embargo, la apertura que ha otorgado la dramaturgia posdramática facilita el ordenamiento por fuera de la acción⁴². El problema es, de hecho, la propia lógica causal y la linealidad de la escritura, y como tal de todo relato, es decir de cualquier forma de “organizar y conferir sentido a nuestra experiencia temporal”⁴³. Al menos tal fue el objetivo estructural de *Loros*: articular fragmentos cuya yuxtaposición pudiera interpretarse fuera del flujo de los acontecimientos.

A pesar de la discontinuidad que permite la estructura fragmentaria, la trama de la diégesis de estilo realista no logra consolidarse. Se resiente la ausencia de más situaciones, en las cuales cobraría fuerza el conflicto dramático y se complejizarían las relaciones entre los personajes.

Asimismo, la trama policiaca establecida por el crimen sin resolver, carece de sospechas fundadas que establezcan una intriga que mantenga la obra en constante tensión. En ello incide mucho la primera escena. Ésta, en la estructura policiaca, debe establecer un

⁴¹ Aunque el término pertenece más al análisis narrativo, lo prefiero para evitar la discusión conceptual entre teorías dramáticas y posdramáticas, y así centrarme en un problema específico de mi proceso creativo: contar una historia. En términos aristotélicos equivaldría a su noción de mimesis: imitación de acción, que implica ya una disposición, el entramado de la acción que se refiere a la fábula, como apunta Armando Partida Tayzan, “La trama”, “La acción”, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM-FFyL-Itaca, 2004, pp. 22-24.

⁴² Este desajuste de dramaturgias por encima de la acción dramática representa, en términos de Peter Szondi, la “crisis del drama”, la cual intentó explicar con el surgimiento de un “sujeto épico” que reemplazaría al sujeto dramático, y con ello, a la acción aristotélica-hegeliana, entendida en la interrelación presente de los personajes. Véase Hans-Thies Lehmann, “Drama”, *op cit.*, pp. 53-79.

⁴³ Paul Ricoeur, *apud* Luz Aurora Pimentel, “El relato”, documento digital disponible en http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/28_tema_03_3.1.html

planteamiento muy claro, de modo que los únicos enigmas se concentren en torno al misterio que interesa al autor.

La noción de una estructura dramática convencional me estorbó durante la elaboración de *Loros*, pues, como quería trabajar con fragmentos y no sabía bien cómo eslabonarlos, el fantasma de atenerme a un sentido lineal me rondaba. También en esto retomé a Villarreal, en el uso de sus “confesiones”. Para él, la confesión es un hueco, la posibilidad que tiene el actor de mostrarse como un individuo concreto sin perder la universalidad de la condición humana, lo cual permite interpelar al público y situar en ese diálogo externo la acción dramática .

Quise aprovechar esos pequeños escaparates, que a veces no podemos compartir por temor a ser juzgados, como dispositivos dinámicos que movilizan el desarrollo de la obra. A través de las confesiones, los otros dos niveles de ficción que manejo se encuentran e intercambian, de modo que no es posible saber con certeza qué motiva sus acciones, si el afán de actoral o los impulsos personales de los personajes.

2.2 PROBLEMÁTICAS DEL PROCESO

Loros es una obra que versa sobre la incomunicación y la violencia del teatro. Sin embargo, en un principio éste era sólo un aspecto de un tema más amplio: la incomunicación del habla en general mediante la saturación del discurso. El cambio puede entenderse como resultado del diálogo entre forma y contenido. El deseo de construir una trama realista para después socavarla, así como el juego con la autorreferencialidad, sirvieron de guías para definir la temática. En este proceso se estancaron algunos conceptos, los cuales quedaron esbozados sólo como motivos: el ventrilocuismo —la inercia del lenguaje en el hablante—; la búsqueda

de un discurso auténtico que nos vincule a la realidad; la construcción de identidad mediante palabras vivas y verdaderas.

La formulación de una trama policiaca me permitió emplear el motivo del manuscrito encontrado, la obra realista inconclusa, y con ello entreverar la autorreferencialidad, la violencia del lenguaje y ausencia de discursos. Empero, faltó conocer el procedimiento del relato policial, la más convencional de todas las estructuras narrativas.

Me hubiera gustado trabajar con una mayor cantidad de personajes, sin embargo este deseo no correspondía con la trama. Una historia más compleja, extensa y diversa hubiera podido acoger mayor cantidad de puntos de vista, de personalidades que confrontar. A su vez, una mayor multitud hubiera permitido un ritmo más ágil, locuaz hasta lo grotesco.

La insistencia por construir un ambiente familiar propicio al teatro del absurdo facilitó la poca redondez de los personajes. La falta de perfiles y de puntos de vista en cada uno de ellos, sin duda acentúa su insensibilidad y permite su comportamiento cruel y arbitrariamente insensato. Sin embargo, serían más comprensibles sus acciones si se mostrarán con mayor complejidad, con conflictos internos que los hicieran desarrollarse.

Por otro lado, a pesar de su lirismo, no logré que las formas poéticas fueran lo suficientemente transgresoras con el lenguaje mismo, por falta de un mayor desarrollo del oficio poético. Aún no logro dislocar el lenguaje, romperlo y, al mismo tiempo, plantear una culminación natural de la obra.

Un rasgo que quizá hubiera facilitado tanto la comprensión como la composición de *Loros* hubiera sido el uso de espacios definidos, convencionales, cuyos límites determinarían los universos ficcionales. Sin embargo, la propuesta era precisamente establecer una trama autorreferencial con tintes realistas en un espacio ambiguo, poético; de modo que las

situaciones allí acontecidas se enriquecieran de sentido, tuvieran varias lecturas y dieran oportunidad, simultáneamente, a la reflexión teatral y al desarrollo de la acción.

El problema recurrente que tuve a lo largo del proceso de escritura fue el uso del fragmento, característico de la dramaturgia que más me conmueve y que considero arriesgada y eficaz. Principalmente, los obstáculos fueron construir una trama con fragmentos, mantener su consistencia y yuxtaponerla a una acción realista. Para sortear las confusiones e incongruencias en que llegué a estancarme, tuve que reformular a los personajes y replantear sus conflictos y expectativas, además de atenerme a las convenciones propias que se habían ido estableciendo al calor de la trama; en suma, tuve que “comprometerme” con los axiomas de mi “procedimiento”.

A su vez, éste lo había establecido sin proponérmelo, más bien como producto de la historia que quería construir. Por consiguiente, tuve que primero tomar conciencia del procedimiento y asumirlo. Esto implicó delimitar el tema de *Loros* y ceñirme al enfoque propuesto; paralelamente, me di a la tarea de respetar la postura de los personajes y quitar aquéllos que resultaban incidentales. Después, me di a la tarea de identificar los conflictos dramáticos para ceñirme a ellos, con lo cual la estructura fragmentada ganó claridad. En consecuencia, los universos ficcionales también se delimitaron: fueron eliminadas las ambigüedades por donde los universos se confundían.

CONCLUSIÓN

Las preocupaciones formales y de contenido siempre se determinan e imbrican entre sí. De este modo, mi búsqueda inicial había sido encontrar una estructura que me permitiera acomodar las líneas temáticas que se desprendían de la “locuacidad muda”; a la vez que

propiciara un juego de autorreferencialidad. A pesar de la dificultad por hallar estos recursos cuidé no salirme del campo semántico que circundaba a la temática establecida. Esto me otorgó orientación y sentido.

Sin embargo, conforme *Loros* fue constituyéndose a través de una trama policiaca de tintes realistas, la focalización de los temas se fue moviendo, y aquéllos que pensaba secundarios adquirieron preponderancia y viceversa. No de otra forma es el proceso creativo, el cual se concibe a sí mismo mientras se escribe, por más o menos que exista un planteamiento previo.

El principal obstáculo al que me enfrenté fue el manejo coherente y consistente del fragmento. A medida que la obra se iba configurando mediante viñetas y apartes, la trama se volvía confusa. Asimismo, la tensión y el conflicto dramático se perdían, más aún si consideramos que el fragmento buscaba establecer dinámicas autorreferenciales. Para afrontar estos problemas tuve que ser consciente de mi procedimiento, mirar francamente la forma de la obra, además de ceñirme al planteamiento de la trama, aunque ello implicara abandonar temas que inicialmente me había propuesto (la saturación discursiva y el ventrilocuismo del lenguaje).

No obstante estas modificaciones, *Loros* perdió un poco de su contenido político, cultural y social, pues en realidad cada vez fui dándole más prioridad a la forma y estructura. En cuanto a los logros y riesgos formales, algunos de ellos (fragmentariedad, convivencia de discursos y lenguajes, autorreferencialidad) son parte de una marcada tendencia de la joven dramaturgia. Otros son pervivencia de la tradición revisitada con nuevos ojos (el realismo, la trama policiaca, la temática de la violencia, las dinámicas interpersonales del teatro absurdistas). Ambas facetas conforman el horizonte de la dramaturgia contemporánea, la cual se explorará a continuación para intentar identificar cómo dialoga *Loros* con ella.

CAPÍTULO 3. *LOROS* FRENTE A LA DRAMATURGIA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

INTRODUCCIÓN

En este capítulo me propongo dilucidar de qué forma *Loros* se relaciona con la dramaturgia mexicana contemporánea; si acaso comparte preocupaciones temáticas o formales, o si, en cambio, sus procedimientos dramáticos e intereses se desmarcan de la producción dramática actual.

Para ello, primero presentaré un mapa provisional de la dramaturgia mexicana contemporánea, el cual extienda y complete hasta el presente la división generacional propuesta por Fernando de Ita en su ensayo del 2004, “Las plumas del gallinero mexicano”. A partir del análisis de antologías recientes de teatro joven y de los ganadores de concursos —en tanto que dispositivos de producción y distribución de la obra dramática—, sintetizaré a grandes rasgos el aspecto de la joven dramaturgia mexicana. De los elementos que conforman el complejo sistema teatral mexicano, me limitaré únicamente a los premios nacionales de dramaturgia joven Gerardo Mancebo del Castillo y Teatro sin Paredes.

En el siguiente apartado me enfocaré en las características de las obras seleccionadas en las antologías. Con el fin de esbozar un mapa sobre las tendencias de mi generación, tomaré en cuenta las influencias escénicas de los dramaturgos allí considerados; especialmente las obras que privilegien una preocupación escénica sobre la tradición dramática.

En la tercera parte compararé sus rasgos con el tema y la forma de *Loros*, para así determinar el diálogo que mantiene mi texto con sus coetáneos. En cierta medida es irrelevante si *Loros* participó o no en dichas convocatorias. Indirectamente, la obra dialoga

con el presente del campo teatral y sus componentes: el circuito de producción editorial (antologías), los concursos de dramaturgia (y sus publicaciones) y la valoración crítica de académicos, periodistas y demás profesionales del teatro. Las huellas de sus persecuciones y los restos de sus pesquisas trazan el lugar de un diálogo.

Por último reflexionaré sobre mi desempeño como dramaturga y el de mis colegas de generación; además, me referiré a las complicaciones y posibilidades que debemos enfrentar para insertarnos en el contexto dramático y escénico profesional.

3.1 LA DRAMATURGIA MEXICANA ACTUAL

En este apartado se expondrán las dinámicas culturales mediante las que se construye el mapa de la dramaturgia mexicana actual. Para ello se analizarán antologías de jóvenes dramaturgos, con énfasis en los prólogos, y se recogerán las reflexiones de Alberto Villarreal, Edgar Chías y Maricarmen Torroella respecto a la formación profesional de las generaciones recientes y sus paradigmas creativos.

Ante los proyectos imposibles, el riesgo. ¿Cómo definir un panorama huidizo, en cambio perpetuo? ¿Cómo aprehender los gestos provisionales con que enfrentamos el presente? Pues advirtamos de entrada que con “dramaturgia mexicana actual” pretendo señalar una práctica continua y difusa más que un fenómeno bien delimitado. En realidad, es un intento por sortear categorías problemáticas con que se ha querido relatar el desarrollo del teatro mexicano, tales como generación, escuela, estilo y los siempre mentados “ismos”.⁴⁴ No porque estén superadas —discusiones teóricas aparte—, sino porque todavía no sabemos

⁴⁴ Al respecto, Fernando de Ita en “Las plumas del gallinero mexicano”, *Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy*, Heidrun Adler y Jaime Chabaud, eds., Madrid, Iberoamericana, 2004, ha propuesto una división generacional de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX, la cual ha sido aceptada tácitamente en los estudios teatrales. Por sus aciertos y claridad, suscribo la cronología que él propone.

si algunas de las prácticas dramatúrgicas y escénicas con las que *Loros* dialoga implícitamente lograrán consolidarse como tal o se extinguirán en el mero gesto. El contexto teatral se articula hoy tanto por gente de teatro con una trayectoria definida —en cuyo caso es posible realizar un análisis generacional—, como por prácticas provisionales, tanteos y preguntas más que certezas o acciones definitivas.

A falta de un archivo que registre instantáneamente el trabajo artístico de mi generación, la herramienta más confiable con la que cuento es la experiencia personal. Imposible determinar qué proyectos, cuáles obras formarán el *corpus* futuro de una historia de la dramaturgia mexicana y cuáles se verán como tentativas, experimentos nada más. Dentro de la FLM pude intercambiar posturas y trabajo entre colegas; con quienes, a medida que nos íbamos profesionalizando, nos dibujábamos cada vez más como una comunidad. Asimismo, el Festival de la Joven Dramaturgia que se realiza en Querétaro arroja ciertos rasgos del panorama teatral, no sólo en su cartelera; los contenidos de mayor riqueza surgen de las mesas de reflexión o del diálogo horizontal y relajado de la convivencia.

Quizá aún es temprano para siquiera expresar con claridad los obstáculos y los objetivos de la dramaturgia mexicana joven. Este ejercicio no hace mucho empezó a inquietar a creadores ya consolidados de “la generación anterior”, lo cual ha conducido a los análisis de Edgar Chías, “Solos en América”⁴⁵, y de Maricarmen Torroella, “La profesionalización de la dramaturgia mexicana actual”⁴⁶.

Rescato ambas indagaciones porque identifican las coordenadas que consiguió erigir la generación anterior —la sexta a partir de la obra de Rodolfo Usigli, según la ya asumida

⁴⁵ Edgar Chías, “Solos en América”, *Tierra Adentro* [revista digital], s.f. Consultada el 20 de octubre de 2016.

⁴⁶ Maricarmen Torroella, “La profesionalización de la dramaturgia mexicana actual. Una muestra”, en *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano siglos XX y XXI* [digital], México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”(Col. Cuadernos electrónicos), 2013.

propuesta de Fernando de Ita—. Estas apuestas se distribuyen en tres dimensiones: la ruptura con un teatro nacional de tinte realista y el abandono de sus recursos dramáticos y textuales⁴⁷; el desempeño profesional en los márgenes de la política cultural estatal; una formación dramaturgica distinta: autodidacta, actoral o desde la escena, mediante talleres entre colegas o en diálogo directo con el público.

Hoy en día, los creadores emergentes nos desenvolvemos en los espacios así logrados: lo cual modifica nuestras motivaciones, obstáculos y objetivos. Por ejemplo, los festivales y encuentros, unos más institucionalizados que otros, permiten entrever una práctica teatral descentralizada. Si bien en un país caracterizado por la desigualdad la crítica a la concentración cultural de la ciudad capital ha sido casi una constante histórica, fue parte del programa de combate de los teatreros nacidos en los setenta. Incluso desbrozar la provincia y escuchar el margen ha pasado a ser una línea de la política cultural del Estado. Dan cuenta de ello algunos encuentros, como la Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia de Querétaro o Teatro para el fin del mundo, en Tamaulipas, festivales que difunden la vitalidad del teatro de sus respectivos estados, entre otros.

A estos espacios conseguidos se suman editoriales independientes ya consolidadas como Paso de Gato, Ediciones El Milagro o Ediciones de La Capilla; además de foros y teatros alternativos a la corriente del teatro nacional (representado por la Compañía Nacional de Teatro), como La Madriguera (ya extinta), El Milagro, La Rendija, La Capilla. En este panorama los objetivos de las nuevas generaciones consisten en ingresar a estas instancias

⁴⁷ Con recursos textuales me refiero a los elementos tipográficos, al acomodo del texto en la página, así como a rasgos estilísticos expresados mediante la tipografía, los cuales inciden en la forma de distribuir, leer e interpretar la dramaturgia.

muy bien establecidas o en obtener algún apoyo estatal (becas del Fonca, de la FLM o concursos de dramaturgia), sea de manera individual o después de formar una compañía.

Aunque se trate de una distribución inequitativa, lo cierto es que hay lugar para cualquier propuesta teatral. Como anota Alberto Villarreal en *Grañas contra el planisferio paginado*, los artistas nóveles hemos asimilado el riesgo y la provocación. Para nosotros no es un deber ni una exigencia el quehacer escénico experimental ni el teatro político o social. Nuestra educación artística ocurrió a la luz de tales discusiones. Esto nos ha permitido aceptar por igual prácticas convencionales y heterodoxas, pues ambas forman ya parte del canon. Hoy día es tan válido oponerse a las formas posdramáticas desde el realismo, como tender al teatro liminal o a textualidades divergentes, siempre con la conciencia de que ya no hay desafío. Acaso Villarreal acierte al asignarnos la tarea de consolidar y madurar lo que para su generación fueron “búsquedas y exploraciones”⁴⁸.

En efecto, la dramaturgia joven ha institucionalizado la rebeldía mientras abraza sin pudor la ortodoxia; es decir, se han establecido ya las múltiples formas de una escritura experimental; se ha catalogado la escritura que quería salirse de los catálogos. De modo que para identificar a un dramaturgo novel no basta, por ejemplo, que el texto carezca de personajes. Así, entre la diversidad textual de la actualidad, esta tendencia sirve de brújula por unificar las sublevaciones de antaño.

Para Alberto Villarreal, estas confluencias se pueden reunir en seis apartados: la superación de la tensión del texto dramático entre escena y literatura; la estructura fragmentaria; la significación de la mancha tipográfica; la sublimación de tópicos y

⁴⁸ Cfr. Alberto Villarreal, “Prólogo”, VV. AA. *Grañas contra el planisferio paginado. Antología de joven dramaturgia mexicana actual*, selección de Alberto Villarreal. México, UNAM, 2013.

experiencias cotidianas trilladas y sentimentales mediante un estilo propio; el empleo de recursos líricos y narrativos en acotaciones y diálogos; y un uso distinto del lenguaje.

La antología de Villarreal propone un terreno sólido de posibilidades. A pesar de que los autores⁴⁹ reunidos en *Grañas contra el planisferio paginado* hayan nacido, al igual que yo, en la década de los ochenta —acorde con la cronología de De Ita acaso quepa llamarlos “séptima generación”—, y algunos tengan una trayectoria similar a la mía, como Javier Márquez o Mariana Gándara, *Loros* dialoga con otro coto generacional. En este sentido cabría distinguir un subgrupo que forma parte de la séptima generación. A ese lugar he llegado junto con otros tantos autores como Gabriela Román, Juan Carlos Delgado y Rafael Pérez de la Cruz, y si bien los autores reunidos en la antología mencionada no han sido mis tutores ni maestros, me han precedido con sus respuestas. A este coto generacional que ha podido ser testigo de sus fracasos y éxitos nos quedan más preguntas, puertas abiertas por las que se asoman algunas tendencias.

3.2 TENDENCIAS

A continuación se expondrán los recursos estilísticos que emplean las obras publicadas por los premios más importantes para los jóvenes dramaturgos.

El Premio Nacional de Dramaturgia Joven “Gerardo Mancebo del Castillo” tiene el prestigio suficiente para convocar los esfuerzos de buena parte de los autores emergentes del país. Su fama no reside únicamente en el monto económico que ofrece —la mayor cantidad de todos los premios literarios para jóvenes que coordinaba Conaculta a través del Fondo Editorial Tierra Adentro—. Tampoco en el apoyo, que acompaña al premio desde el 2013,

⁴⁹ A saber: Lucía L. Enriquez, Alejandro Ricaño, Gabino Rodríguez, Mariana Gándara, David Gaitán, Enrique Olmos de Ita y Javier Márquez.

para la producción de la puesta en escena de la obra ganadora. En realidad, con la publicación de la obra se culmina un proceso de legitimización del trabajo dramático. Ello no impide que el olvido sepulte a los ganadores, o que la jactancia congele en eterna promesa el desarrollo de un autor emergente. Asimismo, como todos los premios, el Mancebo del Castillo no es una fábrica de éxito ni varita mágica que dote de hallazgos y virtudes al ganador. Tengamos en cuenta que un premio está regido por ciertas veleidades: las preferencias del jurado y sus preocupaciones profesionales y personales, el impacto que tiene sobre ellos el resto de las obras concursantes, los ganadores anteriores, etcétera.

Advirtamos entonces el sesgo provisional que ofrecen las publicaciones anuales del ganador y finalistas. Sin embargo, editores y jurado —entre ellos, Edgar Chías, Conchi León, Enrique Olmos de Ita, Bárbara Colio, Luz Emilia Aguilar Zinzer, Hugo Alfredo Hinojosa— se han servido de esbozar, en las presentaciones de las obras ganadoras, las tendencias dramáticas que han respondido a las diversas convocatorias.

La décimo segunda edición del premio (año 2012) representó su apertura a las formas heterodoxas que, como se apuntó arriba, habían estado pugnando desde hacía más de diez años en la dramaturgia mexicana. El premio lo obtuvo una obra que ni siquiera pudo ser capturada por el sólido petrificado del libro: *The Jöker Jack. La última carcajada de Heath Ledger*, de Javier Márquez, desafiaba convenciones tipográficas en una articulación irreverente de la cultura pop. El fallo del jurado suscitó polémica, particularmente cuando se recordaba el rechazo que había dado años atrás a otras apuestas también incendiarias, como aquellas con las que había participado Alberto Villarreal.

Discusiones aparte, fue el gesto con el que Márquez alcanzó a consolidarse dentro de las coordenadas suscritas por *Grañas contra el planisferio paginado*. En consecuencia, las ediciones posteriores del concurso, en reacción ante la polémica suscitada, se han

caracterizado por propuestas más mesuradas, aunque sin regresar a lo convencional. No sólo las obras premiadas, sino, a decir de los jurados, los autores emergentes también apuestan por emplear todo tipo de recursos, dramáticos y posdramáticos, experimentales o no, sin gesto de desafío o resignación; antes bien, con conciencia de haber digerido, en la medida de lo posible, las propuestas de generaciones pasadas.

Por desgracia, al parecer éstas son tendencias de un grupo poco nutrido. En las cuatro últimas ediciones (12^a, 13^a, 14^a y 15^a) se manifiesta una queja generalizada a la poca profesionalización de los participantes. En el 2013, un año después del premio a *The Jöker*, Hugo Alfredo Hinojosa condenó las propuestas exacerbadas —como respuesta no muy velada al fallo del jurado anterior—; mientras abogaba por una dramaturgia “pensada”, que se enfocara en construir contenidos sólidos. Incluso el año anterior los jurados ya habían señalado el “panorama desolado de la dramaturgia mexicana actual”. Consignaban obras repetitivas, con formas ya muy vistas y temática pobre, demasiado sentimental e intimista, y cuando no, dibujaban el incondicional realismo de la violencia amarillista del norte del país.

El Premio Independiente de Joven Dramaturgia, lanzado en el 2012 por primera vez y con hasta ahora apenas cuatro ediciones, coincide con este diagnóstico, aun cuando su difusión e impacto son menores. Por su parte, las obras ganadoras comparten el uso del fragmento, ya como estructura, ya como vínculo textual.

Respecto a la primera edición (2012), resalta el hecho de que todas las obras premiadas estaban en proceso de montaje escénico; es decir, había comunicación directa entre escena y texto. Asimismo, desafiaban las normas del realismo para profundizar en las experiencias, si bien comunes y trilladas, mediante el juego. Incluso el primer premio, *Los invertebrados*, de Sara Pinedo, empleaba el dispositivo de un programa de televisión que

permitía confesiones líricas de los personajes; a través de esto va expresándose el conflicto emotivo-sentimental, en clave de metáfora.

El juego tiene mucha presencia en la edición del 2015. *Mirraccio*, de Fernanda Bada, combina formatos como el testimonio o la receta de cocina, entre otros documentos. *Hastío*, de Jaime Bañuelos, la obra ganadora, disloca la página y la tiñe, con tipografías y juegos de formación del texto, de intenciones e intensidades.

Después de hacer un balance de las deficiencias y méritos que exhibe la dramaturgia en estos concursos, resulta claro que los jóvenes escritores aún debemos manejar con mayor precisión ciertos conceptos como la progresión dramática, la noción del conflicto, la construcción de personajes. Sin duda no siempre son signos de falta de seriedad u oficio, sino de interiorizar inmediatamente, sin distancia crítica, las propuestas del posdrama que, pareciera, lo permite todo. Incluso las formas experimentales requieren de un eje que sostenga su discurso: ya sea a través de ritmos, de tensiones o intensidades.

Alejandra Serrano, coordinadora de la Muestra de Joven Dramaturgia de Querétaro, en una entrevista realizada en el 2014⁵⁰ concluyó que era notoria la falta de profesionalización del dramaturgo. Escribir se había “convertido en moda”, y cuando no, el autor tendía a soberracionalizar las formas dramáticas, lo cual denotaba un exceso de teoría y falta de compromiso con las experiencias vitales. Sin embargo, acotaba, los espacios de discusión lograban remediar tales deficiencias. Terminaba con una reflexión que comparto y propugno: las nuevas generaciones no deben resignarse a las discusiones que ya abrieron los escritores de antaño; tarea fundamental del escritor con conciencia de sí es pelear por espacios de reflexión y práctica acordes a sus inquietudes vitales y teatrales.

⁵⁰ Stefanie Izquierdo, “Estertores del texto. El Festival Nacional de la Joven Dramaturgia”, *La hoja de arena* julio-agosto de 2014. Revista digital Consultada el 25 de octubre de 2016.

3.3 EL CASO DE *LOROS*

En este apartado ubicaré a *Loros* conforme a las coordenadas previamente trazadas de la dramaturgia joven, para establecer un diálogo con ella.

Aquello que llamamos texto, ese cúmulo de experiencias construidas al ras de la memoria, adquiere a la distancia el tono de un reclamo: por las cosas no dichas, por las alternativas que nos gusta imaginar aún en el umbral del bolígrafo, por ser ésta otra persona al momento de su lectura; pero también por los aciertos y los riesgos que, no importa el rostro que reflejen, siempre serán de otros, de esos autores que alguna vez tuvimos la ilusión de haber sido.

No importa si la obra goce de la fortuna del éxito o del esfuerzo premiado — fatalmente, no siempre son lo mismo—, de la memoria o de una lectura interesada; de todos modos, tras el punto final viene una dinámica de apropiaciones y atribuciones. Además del lector cómplice, la obra exige la guillotina del crítico, el silencio de las editoriales, la sentencia de premios y concursos y la mirada circunspecta o cómplice de teatreros y demás artistas. En consecuencia, ese texto llamado *Loros* se ha vinculado, a pesar de toda disculpa y contra toda vergüenza, con coordenadas del sistema teatral cuya silueta se recorta siempre en el horizonte del proceso creativo aunque se desconozca su reacción, por impredecible.

Al insertar a *Loros* en el mapa previamente trazado noto algunas coincidencias. De principio, que mi obra nació de un impulso crítico ante la falta de discursos auténticos —lo que he llamado “locuacidad muda”—, síntoma que los jurados del concurso Mancebo del Castillo notaron en el grueso de las obras participantes en dos de sus ediciones, de modo que terminé por tematizar la vacuidad y trivialidad con que nos identificaban.

Asimismo, notemos que *Loros* fue escrita gracias a una beca de la FLM, tomó forma, hasta cierto punto, mediante los comentarios de compañeros, tutores y maestros con quienes

conviví. Es decir que se gestó en una instancia legitimadora del circuito literario mexicano. Y a pesar de las reticencias y críticas con que fue recibida, estos aspectos revelan que los caminos experimentales de la dramaturgia han sido digeridos y aceptados por las instituciones consolidadas. De modo que aquella rebeldía de la forma que Alberto Villarreal considera propia de su generación, ha sido finalmente heredada, casi como regla de conducta.

Por otro lado, una de las líneas de la silueta de mi generación ha sido trazada, lamentablemente, por sangre y pintura blanca, como los peritos señalan donde se ha encontrado un cadáver. Nuestra educación sentimental se ha forjado por la violencia sistémica, la cual no sólo proviene de un Estado fallido, sino también de la dinámica internacional de nuestro mundo en crisis. A diferencia de las generaciones anteriores, para quienes el incremento de la barbarie los incitó a enfocar la violencia como tema central, en *Loros* —como en buena parte de las obras de otros colegas— la crisis está puesta de trasfondo. El tratamiento oblicuo ha permitido hablar de los efectos de la violencia en la vida cotidiana, a la vez que sirve de herramienta —en el caso de *Loros*— para explorar temas relacionados y que al mismo tiempo trascienden su campo semántico, como el silencio.

Esta convivencia temática disruptiva también ha sido notada como característica de la joven dramaturgia. Así, en buena medida podemos decir que *Loros* comparte la apuesta por un lenguaje no realista mediante el cual sea posible expresar la cotidianidad. Tal es el efecto que producen las declaraciones directas e íntimas de los personajes. Asimismo, las situaciones absurdas de *Loros* comunican el desasosiego de nuestra vida diaria.

Si bien *Loros* participa de la irreverencia de mi generación mediante el juego con el lenguaje y la ficción, se separa de ella en tanto que asume la seriedad lúdica, abraza el exceso para afrontar las situaciones críticas que caracterizan a nuestra sociedad.

La dicotomía drama-posdrama va perdiendo su carácter de confrontación que tuvo en otros tiempos. Ambas vías comienzan a ser abrazadas por igual. En este sentido, no resulta extraño que la estructura fragmentada de *Loros* y la forma autorreferencial de su argumento —que tienen una deuda enorme con mis pretensiones de exploración escénica—, respeten hasta cierto punto el conflicto dramático, la idea moderna de acción, y busquen el “desarrollo” de los personajes —problemas meramente textuales a los que me enfrenté en el taller y en el escritorio.

Quizá esto sea síntoma de que la toma de postura trasciende hoy en día el lenguaje formal, la dicotomía texto-escena, y se sitúa en la elección de los circuitos para legitimarse. Por fortuna, actualmente los nóveles dramaturgos incluso han dejado de lado los caminos habituales de profesionalización (instituciones educativas, becas) para confiarse a la práctica autónoma del teatro.

La publicación de *Grañas contra el planisferio paginado* y las obras premiadas con el Mancebo del Castillo constituyen, sin duda alguna, un precedente importante para *Loros*, pues representan la matriz que permite su recepción; es decir, conforman una generación —la séptima— que termina por definir a *Loros* en el panorama de la joven dramaturgia mexicana.

La nota predominante en aquellas publicaciones es el riesgo formal y la falta de contundencia y profundidad de sus temas. Podemos notar una diferencia respecto de ellas en las ediciones 14ª y 15ª del premio Mancebo del Castillo y de las cuatro de Teatro sin Paredes, con las cuales coincide *Loros*: si bien se emplea el fragmento, el lenguaje lírico y la autorreferencialidad, se intenta acomodar estos elementos a una estructura dramática y a argumentos sociales, para alejarse de cierto intimismo. Estos rasgos podrían caracterizar a un subgrupo generacional, no porque los autores que lo integramos seamos una versión

mejorada de los riesgos asumidos por nuestros colegas precedentes, sino porque sus desafíos y las discusiones que propiciaron han tranquilizado el ambiente, y en consecuencia, permitido la mezcla de lenguajes dramáticos, de temas y exploraciones.

En resumen, *Loros* termina por compartir lenguaje, estructuras y contenidos con otras obras de su misma generación. Resalta el uso del fragmento y de las declaraciones directas de los personajes, que en *Loros* alcanzan incluso el uso de formatos distintos, como el poema o drama versificado. Asimismo, comparto la violencia del contexto social y una aproximación oblicua que evita el amarillismo, el morbo y la caricatura.

3.4. SER DRAMATURGO ACTUALMENTE

Las siguientes notas describen el campo de acción posible de los jóvenes dramaturgos de mi generación, los cuales rondan entre los 25 y 30 años, además de señalar algunas tareas pendientes para el novel dramaturgo.

En México, a lo largo del siglo XX, la apuesta de artistas y promotores culturales fue establecer una vida cultural activa, vigorosa y democrática. Para ello propiciaron que el Estado de Bienestar formara instituciones que sostuvieran dicho proyecto (Bellas Artes, Conaculta) y que adquiriera el compromiso de velar por una cultura artística nacional. Asimismo, buena parte del trabajo artístico utilizó instancias con fondos públicos, como la UNAM, El Colegio de México o el Centro Mexicano de Escritores —cuyo heredero lejano sería la FLM—. Sin embargo, aunque así se garantizaba la supervivencia de la cultura, se condenaba su autonomía.

Hoy en día debemos reconocer que es inviable sostener un solo cauce para la cultura. El contexto histórico del arte en la actualidad ha dejado de agruparse en estilos, escuelas o

propósitos comunes que antaño organizaban la labor artística en narrativas definidas.⁵¹ En efecto, desde el Renacimiento, el arte pictórico de la modernidad se sostuvo por narrativas progresivas que le dotaban de sentido y de un fin. Al principio fueron logros formales, pero una vez dominada la perspectiva, y con ello la representación de la realidad, el arte tuvo que volcarse (desde el impresionismo hasta el arte abstracto) a una reflexión sobre sí. En esta nueva narrativa el arte se preguntaba por su ser; tal fue el objetivo de las vanguardias, preguntarse por lo artístico del arte.

Después de ellas, el arte conceptual y experimental adoptó una “mirada filosófica”: el arte se preguntó por el ser de las cosas. Esta pregunta ya no es progresiva, no invita al desarrollo de nuevos estilos o lenguajes.⁵² Por ende, también es posible la convivencia y el diálogo entre posturas estéticas disímiles: anticuadas e innovadoras, rebeldes y ortodoxas, no sólo pueden coincidir en el panorama cultural, sino colaborar y entremezclarse. De este modo entiendo que ser dramaturga actualmente implica participar en un caleidoscopio de múltiples maneras de hacer teatro.

En este panorama variopinto de formas de practicar el arte se conjugan las muchas tradiciones que hemos heredado. El contexto de México en tanto que nación pluricultural nos arroja en la actualidad teatralidades que habían estado ocultas en la periferia. Existen otras tantas con las que queremos romper para estar a la altura del mercado internacional del arte; y todas conviven en una misma línea de tiempo:

⁵¹ Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.

⁵² De allí que, para Arthur Danto, sea posible hablar del fin del arte: no hay más arte histórico, que progresa hacia un fin.

La realidad del drama mexicano contemporáneo privilegia una visión multiperspectivista donde el discurso hegemónico queda subjetivado a tal punto que evidencia su desgaste. Aprovechando sus desventajas —como sujeto del mestizaje— esta dramaturgia se abre hacia discursos que, históricamente, han permanecido en la periferia: el de la alteridad, lo heterogéneo, lo impuro. Conlleva además un cambio de sintaxis, en el sentido de que ya no se escribe con respecto al centro, sino que intenta transitar los más espacios que le sean posibles.⁵³

Por tanto, creo que uno de los peligros de ser dramaturgo actualmente reside en coquetear con muchas de estas tradiciones sin ahondar en ellas. Se debe decidir, aunque sea por la diversidad, para así volcarse a la tarea esforzada de consolidar una propuesta personal.

El circuito cultural mexicano apenas comienza a sacudir su figura de monolito con la que culmina el desarrollo del Estado posrevolucionario. En particular, debemos la existencia de alternativas sólidas a la quinta generación de dramaturgos, pero estas vías tampoco bastan. De igual manera, aún no hemos formado los públicos, foros y circuitos independientes necesarios como para afrontar el desmantelamiento repentino de las conquistas pasadas, sugerido por la reciente creación de la Secretaría de Cultura⁵⁴.

Precisamente ésa debería ser la misión de los jóvenes dedicados al teatro; sin embargo, nuestra responsabilidad social y cultural se distrae en busca de nuestra propia subsistencia. Este panorama nos propone una disyuntiva: ¿cómo garantizar nuestro quehacer, al margen de las dinámicas culturales públicas anquilosadas, sin hipotecar nuestro presente?

⁵³ David Alejandro Martínez, “Encuentros” *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴ La unificación de las dependencias culturales del Estado bajo una Secretaría de Cultura supone el control y vigilancia del circuito artístico y cultural del país. Con ello se pretende que los espacios, las vías de difusión y los estímulos artísticos, y con ello los artistas y gestores culturales, se plieguen a las directrices burocráticas del aparato institucional, cuyo máximo propósito sexenal es la eficiencia administrativa (recortes presupuestales y apoyo únicamente a actividades remunerativas).

La profesionalización de la dramaturgia en México implica hoy ser reconocido por las instancias legitimadoras consolidadas por las pasadas generaciones. Si bien ésta no es una condición necesaria, pues en el gremio existen compañías que de manera autónoma buscan sus espacios y construyen sus propuestas teatrales, existe una confianza mayúscula en recibir becas y premios públicos, o en colaborar con compañías o directores con una trayectoria sólida.

Cada día somos más los jóvenes dramaturgos, para los cuales se abren escuelas y talleres; sin embargo esto no se refleja en la apertura de nuevos espacios de reflexión y práctica escénica. La única ventaja de un sistema tan competitivo es que se exige un perfeccionamiento constante, el cual no siempre conlleva al éxito. Por ejemplo, para el teatro “experimental” no hay más cliente que los fondos públicos. Afortunadamente, en los últimos años se han incrementado las alternativas editoriales y de pequeños foros.

Como dramaturga, el contenido temático de las obras me parece un rasgo muy relevante. En *Loros* es el tema nodal. Me preocupan qué preguntas arrojamos al mundo, pues tal es el germen para imaginar otros mundos posibles, porque la realidad está ahí pidiéndonos cuentas. Sin embargo, a pesar de esta exigencia, el lenguaje dramático no debe perder la conciencia que ha ganado de sí mismo. En esta línea, el teatro de hoy no puede hablar sin ponerse en tensión; cualquiera que sea su tema, el hecho escénico conseguido se pregunta por su posibilidad, pues consideremos que permanentemente su validez es puesta en duda por el sistema de mercado, por los aparatos políticos y burocráticos e incluso por el mismo público.⁵⁵

⁵⁵ Al arte post-histórico le interesa cuestionar lo real y las prácticas cotidianas, pero no con el propósito de encontrar esencias o un esquema auténtico que nos haya sido arrebatado, sino únicamente para proseguir con los cuestionamientos que proporcionen sentido continuamente. Cfr. Arthur Danto, *op. cit.*

Quizá la gran apuesta que ha rendido frutos en este último siglo sea poner en jaque al paradigma logocentrista. Pareciera que la creencia en valores universales y trascendentes, el orden de la sociedad, la linealidad del discurso, la confianza en el comportamiento lógico del universo no hubieran sido cuestionados hasta la violencia dramática que han traído los lenguajes experimentales.

CONCLUSIÓN

Dejemos de repetir la frase de que hemos llegado al mundo demasiado tarde, siempre se está tarde en el mundo, tan sólo basta aceptar nuestras condiciones y construir a partir de ellas.

Antes, mi ingenuidad me daba la certeza sobre qué tipo de dramaturgia no quería hacer. Después de cuatro años me doy cuenta de que necesito hacer una dramaturgia muy diferente. He encontrado procedimientos dramáticos que me gustaría explorar, para lo cual pienso que es necesario dejar de ser un dramaturgo activo. Esto significa un escritor que dirige sus obras y las produce, lo cual implica una gran inversión de tiempo y dinero, o una gran experiencia en relaciones profesionales y personales para hallar a alguien que confíe en ti o comparta tu visión de mundo. Profesionalizarse trasciende el dominio de técnicas dramáticas; implica el trabajo colectivo, la gestión cultural y la promoción completa de una propuesta teatral, a menos que se quiera ser un dramaturgo de escritorio cuyas obras culminan en un libro.

En diálogo con compañeros dramaturgos nos hemos preguntado quién llevaba una carrera sólida. Descubrimos que para lograrlo es necesario saber quién eres, en qué contexto social te desarrollaste, cuáles son tus condiciones, y entonces de qué manera te vas a presentar al mundo teatral, cuál es tu propuesta y cómo la vas a vender. En efecto, en el sistema desigual de la cultura, la pregunta por la subsistencia no es rara; incluso también implica cómo

sostener tal o cual proyecto estético. Entonces, ¿cuáles van a ser tus estrategias para generar público?

No son preguntas ociosas o “interesadas”. Algunas de ellas aparecen en las carpetas que se entregan para acceder a espacios gubernamentales. Rubén Ortiz⁵⁶ solía recordarnos que hacer teatro está íntimamente relacionado con la economía global. Antes me parecía una postura descabellada, pero en efecto, todo espectáculo requiere de una producción para consolidarse. Incluso las instituciones gubernamentales necesitan vender para abrir más espacios. Al respecto, cuando Enrique Singer ocupó la dirección de teatro de la UNAM, compartí la preocupación de que el teatro universitario abandonara su prioridad de difusión de la cultura por ganar público, pues se dejó de experimentar y probar otras teatralidades. En comparación, la dirección de la subdivisión de Mónica Raya me había ofrecido mayor diversidad de posturas, apuestas arriesgadas pero en teatros más vacíos.

No puedo olvidar que la inspiración de mi escritura es la escena. De este modo, obras como *Lo único que necesita una gran actriz es un gran texto y muchas ganas de triunfar*, del colectivo Vaca 35, obtienen mi aprecio y admiración. La labor de este colectivo me hace patente que el trabajo debe ser entre muchos. Quizá células pequeñas para que alcancen a cubrir esta diversidad de apuestas.

Como este ejemplo y muchos otros, me convenzo de que aún existen oportunidades para la joven dramaturgia en la cual me inserto. El reto es no conformarnos con ellas ni desgastarlas hasta la petrificación, sino construir algunas más. En resumen, considero que el horizonte de un joven dramaturgo, como yo, se caracteriza por una multiplicidad

⁵⁶ Director de teatro, investigador y profesor de nuevos lenguajes escénicos. Se ha distinguido por su oposición a mantener en la actualidad lenguajes teatrales convencionales, y en particular, por cuestionar las categorías de ficción y de representación.

interconectada: convivencia de lenguajes dramáticos y escénicos; colaboración intergeneracional y con actores, directores y productores coetáneos; sostén público y privado; uso y creación de espacios alternativos. No dejemos al teatro sin un foro donde pueda escucharse su voz.

CONCLUSIÓN GENERAL

Terminé de escribir *Loros* hace año y medio. Nunca pensé que una obra tan corta recorriera un camino tan largo. La imaginé hace tres años, pero pensé los temas que plasma desde hace poco menos de diez; el tiempo vuela, pero para mí sólo es un relámpago.

Este recuento de los daños me deja muy conmovida. A lo largo de los meses en que revisé mi obra, y a pesar de notar cada vez más errores, reconocí en ella una sustancia a la que no me es fácil renunciar: en el momento de su elaboración sentía la necesidad de expresarme, aunque apenas supiera cómo. Irónicamente ahora que cuento con mejores técnicas dramáticas, mayor experiencia en el teatro y más vivencias, experimento más temores y dificultades para escribir.

Por fortuna, elaborar este informe me ha permitido revivir el impulso de la dramaturgia, mediante la articulación de la perspectiva analítica y objetiva con el recuerdo de las exploraciones creativas. El capítulo uno me sirvió para observar las decisiones que modificaron radicalmente el proyecto de la obra. Las motivaciones de muchas de ellas fueron, en ese entonces, inadvertidas para mí, pues eran parte del proceso vital en el que me encontraba. En retrospectiva, puedo determinar que el mayor impulso creativo fue de carácter formal; es decir, en el ámbito del lenguaje dramático, en su exploración y riesgo, encontré el acicate necesario para concluir el texto. La obra es un ente autónomo y muy celoso. Ella toma sus propias decisiones mediante el Procedimiento establecido previamente, de manera voluntaria o no.

Por otro lado, cabe decir que cotejar las diferentes versiones no fue tan fácil puesto que, por muy minúsculo que fuera el cambio, para mí era muy significativo. Escarbar en las

pequeñas modificaciones implica hacer conscientes decisiones que se toman en la inercia de la composición. Por medio de esta relectura pude constatar la interrelación de todos los aspectos del proceso creativo (decisiones formales y temáticas; el abanico tornasol de las referencias y el gusto; el peso de recomendaciones, opiniones y la recepción de los lectores): influencia mutua que funciona como las fuerzas que interactúan en un organismo.

En el análisis y la crítica de *Loros* en el segundo capítulo, gracias a la valoración temática de la obra respecto al proyecto inicial y al contexto sociopolítico actual, noté que el tema central había cambiado. Si en un principio había querido reflexionar en torno a la manipulación discursiva y la “locuacidad muda” de nuestra sociedad, terminé con la propuesta del teatro como medio de incomunicación y violencia. Sin duda este aspecto estaba escondido en el procedimiento que había esbozado en mi proyecto a la FLM, y la exploración formal en torno a la autorreferencialidad lo subrayó y ayudó a evidenciarlo.

La crítica y la autocrítica plasmadas en el capítulo dos fueron el ejercicio que más me costó asumir. Hacer crítica de mi propio trabajo nunca ha sido mi problema, pero sí escribirla y pensarla conforme a una estructura coherente. Para ello tuve que emplear las lecturas de obras dramáticas y teoría, el bagaje que he aprendido en discusiones y talleres. En definitiva, la autocrítica correspondió más a la práctica de una rescritura; la cual me ayudó a confrontarme con mi capacidad argumentativa.

El mapa que intenté esbozar en el capítulo tercero fue para mí la parte de mayor disfrute. El hecho de leer a mis coetáneos y maestros me sirvió para observar el propositivo horizonte de los mecanismos dramatúrgicos con los que contamos; los cuales cada vez se abren más a nuevos lenguajes. Ante esto, considero que mi desafío consiste en elaborar una obra sólida y consistente.

Me alegra e inspira saber que los dramaturgos noveles nos preocupamos de una manera cada vez más honda por la violencia que atraviesa nuestro país, e intentamos digerirla desde diferentes puntos de vista. Además, patentice que huimos de los géneros dramáticos y somos un poco más desenfadados, tendemos hacia géneros híbridos, a la experimentación escénica y al teatro liminal. Los ejercicios radicales como el *performance* o el *happening*, que alguna vez fueron la apuesta vanguardista, hoy día se mezclan con otros formatos, como el cabaret, el *clown*, el circo, y terminan en puestas en escena que cabe llamar teatro. Aunque creo que tenemos aún muchas deudas con el drama y con el posdrama, sobre todo ahora que ambos pertenecen ya a nuestra tradición. Deberíamos abordar con más contundencia, compromiso, oficio y experimentación escénica la manufactura de la dramaturgia.

Espero trabajar con más riesgo, compromiso y seriedad. Cuando se le pone final a un texto dramático es apenas el inicio para que se convierta en vida y carne, canto y voz; es la oportunidad de hacerse cuerpo. Sólo espero que el proceso de metamorfosis sea igual de placentero al escucharlo como lo fue el escribirlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “Lección inaugural”, en *El placer del texto y Lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1993.
- _____. *El grado cero de la escritura* [1953]. México, Siglo XXI, 2011.
- Beckett, Samuel. *Teatro reunido*. Barcelona, Tusquets, 2014.
- _____. “Comment dire” [29 de octubre de 1988], traducción de Laura Cerrato. *Poesía y poética*, verano-1995.
- Berlin, Isahia. *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Santillana, 2000.
- Chías, Edgar. “Solos en América”, *Tierra Adentro* [revista digital], s.f. Consultado el 20 de octubre de 2016.
- Comago, Óscar. “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, *Artea: Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, 2006.
- Danan, Joseph y Jean-Pierre Sarrazac. *Taller de escritura teatral*, traducción de Edgar Chías y Beatriz Luna. México, Toma, Paso de Gato, 2013.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 2010.
- Daulte, Javier. “Batman vs Hamlet”, *Pausa. Cuadernos de teatro contemporáneo*, núm. 31 diciembre 2009.
- _____. “Juego y compromiso. El procedimiento”, *Revista Casa de las Américas-Conjunto* núm. 136 (abril-junio 2005).
- De Ita, Fernando. “Las plumas del gallinero mexicano”, en *Un viaje sin fin: teatro mexicano hoy*, Heidrun Adler y Jaime Chabaud, eds. Madrid, Iberoamericana, 2004.
- Del Monte Martínez, Fernanda. *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. “Cuadernos de ensayo teatral”. México, Paso de Gato, 2013.
- Diéguez, Ileana. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, *Artea* s. f. [digital].
- Dubatti, Jorg., *El teatro jeroglífico. Herramientas y poética teatral*, prólogo de Gastón Breyer. Buenos Aires, Atuel, 2002.
- Foucault, Michael. “El dispositivo de sexualidad. Dominio”, en *Historia de la sexualidad I*. México, Siglo XXI, 1998

- _____. *El orden del discurso* [1970]. Buenos Aires, Tusquets, 1992.
- Huidobro, Vicente. “Prefacio”, *Altazor y Temblor del cielo*. Conaculta, 2009.
- Izquierdo, Stefanie. “Estertores del texto: el Festival Nacional de la Joven Dramaturgia”, *La hoja de arena* [revista digital], julio-agosto 2014. Consultada el 20 de octubre de 2016.
- Lehman, Hans-Thies. *Teatro posdramático*, México-España, Paso de Gato, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2013.
- Martínez, David Alejandro. *Dramaturgias desde el mestizaje*. “Cuadernos de ensayo teatral”. México, Paso de Gato, 2014.
- Mladen, Dólar. *Una voz y nada más*, prólogo de Slavoj Žižek. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Partida Tayzan, Armando. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México, UNAM, Ítaca, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. “El relato” [documento digital]. Consultado en noviembre de 2018. Disponible:http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/28_tema_03_3.1.html
- Roman Alejandro. *La misa del gallo*. México, Libros de Godot, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.
- Ryngaert, Jean-Pierre (dir). *Nuevos territorios del diálogo*. México, Toma, Paso de Gato, 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato, 2013.
- Sinisterra Sanchis. *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. México, Paso de Gato, 2012.
- _____. *El arte del monólogo y La palabra en el abismo*. México, Paso de Gato, 2010.
- _____. *La palabra alterada y Cinco preguntas sobre el final del texto*. México, Paso de Gato, 2007.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982.
- Torroella, Maricarmen. “La profesionalización de la dramaturgia mexicana actual. Una muestra”, *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano siglos XX y XXI* [digital].

- “Cuadernos electrónicos”. México, Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”, 2013.
- Varios autores. *Grañas contra el planisferio paginado. Antología de joven dramaturgia mexicana actual*, selección y prólogo de Alberto Villarreal. México, UNAM, 2013.
- _____. *Teatro de la Gruta XII*, prólogo de Enrique Olmos de Ita. México, Tierra Adentro, 2012.
- _____. *Teatro de la Gruta XIII*, prólogo de Hugo Alfredo Hinojosa. México, Tierra Adentro, 2013.
- _____. *Teatro de la Gruta XIV*, prólogo de Fernanda del Monte y Sergio Galindo. México, Tierra Adentro, 2014.
- _____. *Primer premio independiente de joven dramaturgia 2012*, prólogo de Edgar Chías. México, Teatro sin Paredes, 2012.
- _____. *Segundo Premio Independiente de Joven Dramaturgia 2014*. México, Teatro sin Paredes, 2015.
- Veronese, Daniel. *La deriva*, prólogo y edición de Jorge Dubatti. Argentina, Adriana Hidalgo, 2000.
- Villarreal, Alberto. *Siete años en Ensayos*. México, Teatro sin Paredes, 2011.
- _____. *Diez años paginados (2003-2010)*. México, Teatro Sin Paredes, 2014.
- Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*. Madrid, Editorial Lumen, 1966.

ANEXOS

LOROS

Stefanie Izquierdo Martínez



Así como nos servimos de palabras, que son sonidos articulados de una manera absurda, para traducir en lenguaje real los más íntimos y sutiles movimientos de la emoción y del pensamiento, que forzosamente las palabras no podrán nunca traducir, así nos servimos de la mentira y la ficción para entendernos los unos con los otros, lo que con la verdad propia e intransmisible nunca podría llegar a realizarse.

Fernando Pessoa

PERSONAJES:

NATY

SUPLENTE DE NATY (HOMBRE)

MADRE

JOSÉ

JUAN

NORA

NATY: Hay que ir por el mundo
con la boca ensangrentada,
demostrar,
que nos han partido el hocico,
hemos dicho una estupidez.
La boca seca,
hablar por hablar,
arrancarme el oído
y escuchar cada letra.
Enrollar la lengua hasta la asfixia.
Una gota en el ojo
y apenas será la brizna
de una lluvia silábica
que me habré tragado:
quizá vomite,
y el sonido del asco
sea más fuerte que mi voz degollada.
Hablar con dificultad,
con un nudo
que no serán los nervios
sino la lengua que se vengará de sí misma,
arrepentida de saborear el verbo.
Miraré hacia abajo
como lo hace un suicida al caer,

y el vacío
sonará al eco de las palabras
que llegó a pronunciar.

Nadie la escucha
allá, atrás, escondida.

A punto de ahogarse
la lengua imita al reloj

troc troc troc troc

troc silencio troc troc

troc silencio troc.

(Silencio.)

Ya no tengo nervios,
ya no tengo boca,
ya no tengo nada.

(Silencio. NATY se pone una máscara de loro.)

A. Pensamiento de JUAN.

Los criminales siempre llegan enmascarados. No es para ocultarse sino para que pienses que no son humanos, que han dejado de serlo para convertirse en instinto. Pero, entre todas las máscaras habidas y por haber, las mejores son las máscaras de ave, que además sirven para que nosotros sepamos que tienen alas que les permiten escaparse sin dejar rastro. Porque si en tierra es difícil encontrar a un asesino, en el aire lo es aún más. *(JUAN está con la oreja pegada a la puerta).*

JOSÉ: Un cadáver en medio de la calle. Un balazo le dio directo en la boca.

MADRE: ¡No!

JOSÉ: Parecía una imagen salida de un noticiero.

MADRE: Muchas veces he pensado si podría disparar y ¿sabes?, no sería capaz de hacer algo espectacular en mi vida, ni siquiera teniendo la oportunidad de matar a alguien.

JOSÉ: Entonces, veo el cuerpo y parece un ave, pero gorda.

NORA: Juan y yo también vimos un cadáver. No sé si era de un ave, pero era tan grande que cubría la anchura de la calle.

MADRE: A lo mejor sí era, y era el ave de la que habla José.

NORA: Ya no sé qué era más llamativo, si ver a un ave de ese tamaño o el balazo que tenía en la boca.

MADRE: Hay demasiados cuerpo tirados en la calle, es natural; espero que cuando muera también quede desparramada a media calle y alguien por fin me mire...

JOSÉ: Aparece una mujer y veo que le pone una nota en la lengua. La intento reconocer, me ve y se pone una máscara de ave.

JUAN: Esa mujer era Naty, lleva días con una máscara de loro.

NORA: Eso no significa nada.

(Oscuro. Luz. Entra SUPLENTE DE NATY CON NATY como si fuera un muñeco ventrílocuo, él repasa el texto que trae en la mano. Carraspea).

SUPLENTE DE NATY: Confesión. Después de haberle disparado la miré. Nunca entendí lo que decía, pero esta vez que estaba tendida quería saberlo; eran sus últimas palabras, pero no las tenía en la boca, estaban en la mirada. Todos los días decimos las últimas palabras, pero nunca pensamos que realmente lo sean. La miré y puse mi oreja cerca de ella, quería decir algo y escuché ashdhaskfjhasldkjfahlsdkjfash: “¿Qué?, ¿qué? Tantos años juntas y sigo sin poder entenderte”, y entonces imaginé que la voz no venía de su boca, venía de un algo parecido a la voz perdida en el aire: “no te puedo decir nada porque estoy utilizando otro lenguaje, uno nuevo, uno de señas, estúpida, ¡veme!, ¡mírame!”. La miraba y era un loro, el cuerpo de mi abuela se había transformado en un loro y me mentaba la madre, me hacía pito, huevos y varios chinga tu madre. Y me dijo por fin palabras audibles.

¿Lo dije bien?

(NATY no se inmuta).

SUPLENTE DE NATY: Quisiera ser tú. Las actrices tienen más capacidad emotiva. Sólo tienes que decir que la mataste, eso es todo, nosotros nos encargamos de todo lo demás, dilo por favor, es lo único que nos falta, necesitamos un empujoncito, después de eso quizá podamos terminar la obra. Lo

podría decir yo pero no lo digo de la misma forma, no es que no tenga talento, es que no tengo voz propia. (*Naty no se inmuta*).

SUPLENTE DE NATY: Un hombre no puede interpretar a una asesina. Quiero ser actriz, quiero ser mujer, quiero ser una asesina.

(*Oscuro. Luz. JUAN entra en la casa*).

JUAN: La abuela.

MADRE: ¿Qué?

JUAN: Afuera

NORA: (*Se asoma*). No hay nada (*JUAN se vuelve asomar*). Esa es la razón por la que la ciudad apesta. Unos cadáveres afuera de una casa y otros en medio de la calle, parecen fantasmas: luego están y luego los desaparecen.

MADRE: Ya nos deberíamos ir acostumbrando.

(*JUAN abre la puerta paranoicamente para ver si nadie lo está observando, entonces se puede ver a NATY parada tras la puerta; la vuelve a cerrar*).

JUAN: ¿Lo ven?, es ella. (*Se acerca a la puerta y escucha*.) El cuerpo muerto, respira, lo escucho. Es Naty.

NORA: Naty no puede respirar, es un cadáver y nada más.

MADRE: Sigamos.

JUAN: Me refiero al cuerpo de la abuela, no al de Naty.

MADRE: (*Le murmura*). No tienes que ser obvio, a fin de cuentas ellos no lo notarán.

NORA: No lo notarán porque no hay nadie.

JOSÉ: Sigamos.

(*NORA se acerca a la puerta, detrás de ella va MADRE, quien la abre; delante de la puerta se observa a NATY*).

MADRE: No hay nada.

JOSÉ: Parecerá que no es nada, pero los cadáveres aunque ya no sean, fueron.

JUAN: Era el cadáver.

NORA: ¿Te doy el pésame?, ¿cuándo hay un cadáver se debe dar el pésame?

(JUAN abre, nuevamente se observa a NATY tras la puerta, se cierra la puerta).

JUAN: Somos los siguientes.

JOSÉ: Describe la cara de la señora que estaba tirada, quizás sea la abuela.

NORA: Si hay una señora que tiene una cosa pinchada en la boca ¿tú crees que me voy a fijar en quién es? Hay demasiados tirados en el suelo, es imposible fijarse en todos.

JUAN: Ella la mató y la quiere esconder en nuestra casa.

(Silencio. Se escucha un grito, feo, mal entonado de ave).

JUAN: Naty.

MADRE: Hace días que no sé nada de ella.

NORA: También está enferma y si está enferma, morirá pronto, para qué preocuparnos.

MADRE: Todo el que está enfermo debería permanecer escondido, como nosotros... cuando llegue Naty la mantendremos así.

NORA: Si no habla es porque no quiere.

JOSÉ: Es muda. La mudez es una enfermedad.

MADRE: Lo hace por ideología y la ideología es una enfermedad.

JOSÉ: Por ideología de no dirigirnos la palabra.

(Tocan a la puerta).

JUAN: Es Naty, se acaba de llevar el cuerpo del ave gorda para que no sepamos lo que ya sabemos: que es la asesina de ese loro gordo.

(MADRE abre la puerta, no hay nadie detrás).

MADRE: ¿Naty?

(Cierra la puerta y la vuelva abrir con mucha rapidez, como si tuviera que aparecer algo. Lo repite una vez más y NATY aparece junto con SUPLENTE DE NATY).

MADRE: Ven acá Naty y recíbeme con un beso de pico de ave. No me importa que no hables, Naty, mientras yo pueda hablar ¿Quién es? ¿Tu novio? Pensé que te gustaban las mujeres ¿por qué ahora decidiste cambiar de preferencias sexuales? Naty, voltea a verme. ¿Por qué no se sientan separados? Yo no sé qué les pasa a las mujeres de estas épocas, que les encanta ir sentadas en las piernas de sus hombres.

(NATY quiere escapar pero SUPLENTE DE NATY la obliga a quedarse sentada).

NORA: ¿Cómo te llamas?

SUPLENTE DE NATY: Suplente de Naty.

MADRE: ¿Suplente de Naty?

SUPLENTE DE NATY: No estoy hecho para darle vida a un personaje.

MADRE: ¡Shhh!

B. Pensamiento de SUPLENTE DE NATY: Antes de decir cualquier cosa hay que aprender a esconderse. Cuando era niño quería gritar siempre, por cualquier cosa, pero me decían que a un hombre no le está permitido. Yo comparaba mi grito con el de mis hermanas y me daba cuenta de que no era el mismo; el mío era un sonido...malo, falso. Aprendí que hay que aprender a gritar para que te escuchen. Traté de imitarlo y... nada, las voces graves no son buenas para gritar. Pero yo quería conmover a otros... el grito de un hombre no conmueve, da lástima, como ahora. Desde hace algunos años no grito, creo que ya no sé hacerlo. A veces pienso que no soy un ser humano, ni siquiera un humano, ni un ser vivo. Cuando cualquiera sufre grita según sus distintas onomatopeyas, ahjjja, pttffssss (*intenta varias onomatopeyas*). Yo nunca he encontrado la mía. Necesito esta máscara para poder hablar o gritar, tener alguna otra apariencia, para no ser el responsable de lo dicho. Quisiera llorar pero sé que mi llanto es inaudible y sin rostro. Por eso me gustaría gritar como una mujer. Cuando gritan se recuerdan a sí mismas que están ahí, con todo su cuerpo clamando, pidiendo algo... (*Silencio*).

MADRE: Mi Naty Loro. Tú siempre tan... tan tú. Ya ves cómo sí podías conseguirte un novio. Sólo era cuestión de que te callaras.

JOSÉ: ¡Tengo el crimen completo!

MADRE: No creo que sea tan atractiva una obra en donde se muere un ave.

JUAN: Yo tengo uno mejor.

NORA: La pregunta aquí es...¿para quién?

JUAN: Según Goebbles, el gran intelectual de todos los tiempos, deberíamos actuar con puro instinto. Antes “los otros” se reunían para hacer este tipo de simulacros.

MADRE. No vamos a hacer teatro histórico.

JOSÉ: ¡Cállate!, y tú, continua. Quizá sea la idea que estamos buscando.

NORA: ¿Estamos buscando algo?

JUAN: Según Goebbles, el gran revolucionario de nuestros tiempos, los hombres empequeñecieron su cerebro a causa de la saliva, sustancia tóxica entre las más. La saliva, según Goebbles, el gran profeta de la historia, es el líquido más dañino, ya que es el generador de la palabra. Según Goebbles, el gran científico del siglo XXIV, el habla es el virus que ha mutado infinidad de veces gracias a la capacidad que tiene la palabra de mentir y se ha hecho pasar por cualquier enfermedad. Y Goebbles, el gran filósofo de nuestra Era, decía que la infección de ese virus ocurre mediante la oralidad; acentuaba que lo más peligroso era que le otorgaba al humano el derecho de interpretar ciertos acontecimientos. Se creyó que un grupo de generadores de pensamiento, llámesele artistas, sabios pensadores o merolicos eran quienes poseían la más violenta de la mutación de este virus. Goebbles, el gran ingeniero de nuestra época, convenció al Estado para que terminara con ese tipo de acontecimientos, ya que por culpa de éstos se creó un falso ritual; según Goebbles, el gran médico de la Era prehistórica, los involucrados en el acontecimiento no tenían una afiliación afectiva, emotiva, ni ningún acuerdo o desacuerdo de opinión con dicho acontecimiento, pues su cerebro no era capaz de crear pensamiento propio. Por eso Goebbles, el gran bombero del Paleolítico, ayudado por el Estado, implementó la cancelación de este tipo de eventos.

NORA: ¿Eso hace cuánto pasó?

JOSÉ: Hace algunos años.

NORA: Cuántos.

JOSÉ: No sé, nadie lo sabe. Sólo se sabe que fue antes de Cristo. (*Silencio.*) Lo que hizo Goebbles no fue un crimen. No fue lo suficientemente violento. Yo les voy a demostrar lo que es violencia. Ahora repasemos el crimen que ensayamos. Naty, por favor.

(*NORA Y MADRE, compiten por ocupar el lugar de NATY.*)

JOSÉ: Dije Naty, perras.

(SUPLENTE DE NATY va por NATY y la obliga a sentarse sobre sus piernas. Esperan que NATY diga algo. Silencio).

JOSÉ: *(A SUPLENTE DE NATY).* ¿Te lo aprendiste?

SUPLENTE DE NATY: Sí, señor.

JOSÉ: ¡La verdadera historia de este asesinato!

(Como si NATY fuera un muñeco ventrílocuo).

SUPLENTE DE NATY: “De cómo a los Loros les gusta el silencio”.

“Cuando murió el amado del Gran Loro Hablador éste reprochaba: ‘¡Maldita seas hija de puta, me lo mataste, me lo mataste!’. Naty escuchó rezumbar el odio del Gran Loro hablador, quería ayudarla, acariciarle el rostro y decirle al menos una palabra de aliento, pero recordó que no tenía voz:

NORA: ¿Siempre fue muda?

JOSÉ: Siempre estuvo enferma, y cuándo alguien mata es porque tiene una enfermedad mental.

SUPLENTE DE NATY: No podía aliviar, ni aconsejar, ni nada; tan sólo podía quedársele viendo con lástima, como se le ve a un animal muerto. ‘En la vida te he pedido nada. Nunca te he exigido, ni siquiera que me hables y ahora necesito una miserable palabra de consuelo, ¡me estoy muriendo, me estoy muriendo!’. Y por un momento Naty deseó que fuera verdad. Ante su silencio, el Gran Loro Hablador se compró un Loro Verdadero. ‘¡A él sí le gusta hablar!’.

“Naty se fue de casa de el Gran Loro Hablador. Vagó hasta que encontró una familia; todos en esa ciudad eran loros, así que Naty poco a poco aprendió las artimañas de hablar como un verdadero loro. Por un tiempo abandonó su nombre, se hizo llamar Loro. Un día se dio cuenta de que por más que hablara no se podía comunicar, parecía que hablaba en automático, como una grabadora a la que le ponen *play*. Así, Naty, abrumada por la desesperación de no comunicarse, juró dispararle en la boca al Loro más hablador que encontrase en el camino y se dijo: Si los loros sólo pueden repetir cosas sin sentido, a todo loro se le debería cortar la lengua, no necesitan una lengua para comunicarse. Así volvió al silencio y después de tal acto se hizo llamar el Loro Mudo. Compró una pistola y le metió un disparo en la boca al Gran Loro Hablador.

En su casa vislumbró una jaula cubierta por una manta negra. Al destaparla se topó con el Loro Verdadero que empezó a chillar ¡Maldita seas hija de puta, me la mataste, me la mataste!’. Se asustó y pensó que tal vez el loro la fuera a delatar y pensó: Los loros son muy idiotas si su palabra no ha

evolucionado es que se conforman con lo que escuchan ‘¡Maldita seas hija de puta, me lo mataste, me la mataste!’’, repetía el Loro Verdadero. ‘¡Maldita seas hija de puta, me lo mataste, me la mataste! Insistentemente volvía a decir El Loro Verdadero con mirada acusadora. ‘¡Maldita seas hija de puta, me lo mataste, me la mataste! Loro Mudo habría querido colgar de un puente el cadáver del Gran Loro Hablador, como era costumbre en su país, pero ante semejante tamaño no consiguió más que sacarla de la casa y una hernia. La dejó allí, pero antes de irse le puso un letrero en la lengua que decía ‘Por Habladora’, otra de las costumbres del ritual fúnebre de su país.

MADRE: Ningún texto sirve si no estoy para darle vida. Todos los que hemos dicho son una mierda.

C. Pensamiento de NORA

Eso no es una historia, además la historia siempre es una ficción tonta, que nadie cree ni creará, porque lo que se dice aquí no es verdad. Decir una verdad no es fácil. No me refiero a una verdad verdad, sino a algo que parezca verdad, que convenza. Nosotros no lo hacemos. Y no lo hacemos porque creo que hay que callar a la gente que habla así, como profeta, como un Cristo o cualquier mártir. Hay que callarlos porque en las palabras no cabe la verdad. No se puede ir por la vida hablando como ellos. No vamos a decir palabras que se vuelvan verdades para las personas, palabras que te convencen de algo momentáneamente. Por eso hacemos espectáculos de baja calidad de verosimilitud. Pero hay personas que no pueden decir una verdad y son las que deberían callar.

NORA: Es un pésimo argumento, deberíamos hacer sonidos y quizá así, sin pensarlo, podamos contar una historia... yo creo que eso es más contemporáneo.

(José, Nora y Juan empiezan a emitir onomatopeyas de animales. SUPLENTE DE ACTRIZ lo intenta y no puede).

JOSÉ: Conseguí unas palabras, bueno, no son mías, quizás fueron antes, ahora no las reconozco, pero funcionan para la escena.

NORA: Ya me cansé de escuchar que digas lo mismo en la misma parte.

MADRE: No te puedes cansar, a esto te dedicas.

NORA: Nadie puede dedicarse a un trabajo extinto.

JOSÉ: Si ya no crees puedes irte (*NORA se queda sentada.*). Todos van a tener personaje. Hasta Naty, ¡oblíguenla a continuar!

NORA: Ella no quiere pertenecer aquí.

JOSÉ: Y al parecer tú tampoco. Que el Suplente de Naty diga las palabras de Naty, pero que también interprete al novio de Naty. ¡Suplente!, usúrpala.

SUPLENTA DE NATY: ¿Usurpar es lo mismo que sustituir?

JOSÉ: Cállate y trabaja, bastardo.

(JOSÉ saca hojas. Todos excepto NATY se acercan desesperados y las reparten. Las leen.)

MADRE: ¿Dos para él?

NORA: Yo también podría hacer dos personajes.

MADRE: ¡Naty!, ¿Quién es él?, ¿tú novio? *(SUPLENTA DE NATY la obliga a asentir con la cabeza).*

NORA: ¿Viste el cadáver?

MADRE: ¡Shtttt!

SUPLENTA DE NATY: *(Como si lo dijera NATY.)* ¿Un cadáver?

NORA: No puede hablar, se supone que es la asesina y que ocupamos su silencio para hacerla una asesina.

SUPLENTA DE NATY: Es mi interpretación.

MADRE: Nada, no es nada, hija.

(NATY quiere escapar).

JOSÉ: *(A NATY).* ¿No se te hizo algo conocido?

NORA: ¿No viste el cuerpo que está al lado de la puerta, afuera de la casa?

(Todos se vuelven a ver hacia la puerta).

JUAN: ¿No se parecía al de la abuela?

TODOS: ¡Juan!

MADRE: Nos acabamos de dar cuenta de que el cadáver...

SUPLENTA DE NATY: *(Gritando. Como si lo dijera NATY).* Un cadáver... no, no, yo no vi ninguno. Lo juro.

JOSÉ: ¡Falsa!

JUAN: Lo trajiste hasta nosotros para que viéramos que seríamos los siguientes de la familia. Es una advertencia.

SUPLENTE DE NATY: *(Como si lo dijera NATY).* Soy yo el único cadáver en este lugar, como cualquiera que está vivo en estos tiempos.

Madre: No digas eso. La gente se podría dar cuenta.

JOSÉ: Cierto, omite eso.

SUPLENTE DE NATY: Soy parte de la familia, jamás le haría daño a alguien.

MADRE: Actuar y después pensar, así es el oficio. Hija, tu hermano piensa que eres la asesina de tu abuela. *(NATY, controlada por SUPLENTE DE NATY, intenta escapar. JOSÉ bloquea la entrada).*

JOSÉ: *(Se dirige hacia NATY. Gritando).* ¿Lo hiciste?

MADRE: *(A JOSÉ. Gritando).* Tranquilo, son hermanos y ante todo está la sangre, no la trates así, de menos no hasta no estar seguros.

(NATY es sujetada por SUPLENTE DE ACTRIZ y niega con la cabeza).

MADRE: *(Gritando).* Naty, sólo necesitamos tus palabras para sentenciarte, no hay manera de salvarte del castigo ¡Contesta!

(Los personajes esperan la respuesta de NATY. Un largo silencio.)

JOSÉ: Sólo una palabra, eso es todo para no sentirnos culpables.

MADRE: ¿Y si es realmente una asesina?

NORA: Sería más interesante que esto.

MADRE: *(Emocionada).* ¿Eres una asesina Naty? *(Los personajes la miran. Silencio).*

MADRE: Eso podrá llamar la atención y el público tal vez asista. Tal vez si ella contara su vida como asesina... esto podría ser interesante. ¡Vas a contarnos algo!, ¿entiendes?, por eso estamos aquí y creemos en el progreso.

SUPLENTE DE NATY: Quizá en el fondo no le guste hablar en público.

MADRE: No digas pendejadas, cómo no le va a gustar, si es actriz.

NORA: Lo fue, pero si lo quieres retomar yo tengo muy buenos consejos para hablar en público. Son siete: 1 relájate, 2 sé sincera, 3 exprésate, 4 aduéñate de la situación...

JOSÉ: Eso no la va hacer hablar.

NORA: A mí me hizo actuar.

MADRE: A ti nada te ha hecho actuar.

SUPLENTE DE ACTRIZ: Quizá no quiera hacer este papel porque no le gustan las palabras de las asesinas. (*Como si fuera NATY*). Soy inocente.

JUAN: (*A SUPLENTE DE NATY*). No te has cuestionado lo que significa matar a alguien según la teoría de Goebbles, y menos lo que es ser un actor en ese personaje. No llegarás a ser más que un suplente.

MADRE: Puede ser que sí hayas cometido ese crimen y no hables para no delatarte.

JUAN: Ya no actúes, ya nadie quiere actuar, eso ya no sirve.

MADRE: Yo lo necesito.

JUAN: Ni pareces madre.

MADRE: En la vida vas a poder actuar un personaje decentemente.

JUAN: ¿Tú crees que me importa la evolución?

D. Pensamiento de MADRE

Pensé que yo era portavoz de algo, de alguien, y que estar enfrente de alguien me revelaba algo. Ahora me doy cuenta de que nunca se reveló nada, que nunca le revelé nada a nadie, ya no hay gente ni en las calles ni en estos lugares. Siempre estuve ansiosa por ser alguien que no fuera yo, llegué a ser nada más que un pretexto para esconderme y huir de la presión de ser alguien con una voz, con una opinión. Me decía: Espera, estás joven, aún no tienes opinión de la política, del arte o la religión, pero pronto las tendrás... y luego me di cuenta de que envejecí siendo joven. Un día leí un texto profundo..., de un inglés de mil quinientos y tantos: desee que esas palabras hubieran nacido de mí, que hubieran sido creadas por mí, que hubieran salido de mí por primera vez y me di cuenta de que eran parte de un texto teatral. Dije, es la palabra de otro y... la tengo que decir, me la tengo que apropiar... va a parecer que inventé esas palabras ahí, desde lo que le acontece al personaje, y van a volverse mías. Y empecé a actuar; empecé a decir las palabras del otro, a imitarlas. Intenté descubrir de dónde venían, pero como no soy una mala actriz no descubrí nada y me quedé en la mera imitación y empecé a hacer eso en todos los aspectos posibles con cualquier persona; empecé a imitar la forma de soñar, la forma de moverse, el pensamiento, sus gustos, y si decían que alguien era guapo yo decía que era guapo; pero nunca lo pensé, nunca lo reflexioné... No me gustan los guapos en realidad. Pero no soportaré

el que me despedacen lo poco que puedo decir. Quise ser actriz, quise decir las palabras de otros, quise apropiarme los pensamientos y quise decir algo sincero. Nunca pasó y ése podría ser mi verdadero crimen, el decir algo que realmente nunca dije.

SUPLENTE DE NATY: No hay que perder la tensión de tener una asesina en la familia. Los asesinatos siempre dan mucho que decir y siempre se ha podido hacer una obra con ese tema. Todos hay que mirarnos con mucha más tensión. Quizá pase algo. *(Silencio. Pausa)*.

MADRE: *(Mira a JOSÉ)*. Este crimen es inservible. Inventen otro crimen que haya cometido Naty. ¡Ya!

JOSÉ: Mató a una gran voz.

NORA: ¿Y cómo contamos eso?

JUAN: Gritando.

NATY:

Trago saliva para poder hablar...

todo lo que me queda es un grito,

(Grito enmudecido).

Las palabras se develan en...

Nada...

(Mastica).

Saben a...

huecos

que consumen el decir.

La asfixia.

(Hace un ruido evocando la asfixia).

Alguien sacudió un arma

y fue tan estúpido como para matar una voz,

Sólo a una...

y ahora ese estruendo vibra en mi oído.

(Mms con la boca).

Mi oído por fin en reposo.

La miro... los miro

Un arma para asesinar

a las voces que no dicen nada.

Cuerpos desalojados.

Un cadáver

cantó tan fuerte como

el grito que se extingue

y al fin me reconozco.

También soy un cadáver.

E. Pensamiento de JOSÉ

Parásitos de mierda, invento palabras y no les parece, les advierto, nadie los va a complacer, infelices, nadie va a decir lo que ustedes quieren decir, miedosos de mierda, no se atreven porque son un puñado de cobardes, por eso no vienen a ver estas representaciones inservibles.

SUPLENTE DE NATY: *(A NATY).* Di algo, una frase. Me falta conocerte más, no es suficiente.

MADRE: Tuviste suficiente tiempo; si no lo puedes resolver, buscaremos a otro. ¿Quién le hace la pregunta?

SUPLENTE DE NATY: ¿Eres una asesina?

(SUPLENTE DE NATY hace que NATY niegue con la cabeza. Madre le quita la máscara a NATY y le da un beso en la mejilla).

JUAN: ¿Por qué la besas?

MADRE: Es mi hija.

JOSÉ: Entre más trágico mejor.

JUAN: ¡Qué asco!, besar a los animales domésticos.

SUPLENTE DE NATY: (*Contemplándola como si fuera un animalito tierno*). Es una buena actriz.

NORA: Sólo es un cadáver.

JUAN: (*Pone su oreja en el cuerpo de Naty*). Sólo se oye la desesperación por existir, como el grito de un ave en... ¿Estás en celo?

NORA: (*A NATY como si fuera un loro*). ¡Maldita seas hija de puta, maldita...!

SUPLENTE DE NATY: Habla. Al fin siempre dicen cosas sin sentido, cosas estúpidas. Dilo. No eres actriz, eres un loro, actúa como tal.

(*SUPLENTE DE NATY repite como si fuera NATY*).

SUPLENTE DE NATY ¡Maldita seas hija de puta! ¡Maldita seas! ¿Lo ven?, es una buena actriz. Ahora voy yo. La parte del grito es la parte que más temo de este personaje. (*Silencio*). La asesina seré yo. Estoy listo para convertirme en la protagonista.

JOSE: Tendremos que hacer otra obra.

SUPLENTE DE NATY: Podré ser el mejor cadáver.

JOSÉ: Juan trae la sogá.

MADRE: Si hay otra Naty podremos seguir con lo mismo, para qué cambiar

JUAN: (*A NATY*). Sólo cambiaremos de estrella.

JOSÉ: (*A NATY*). ¿Quieres decir tus últimas palabras?

(*SUPLENTE DE NATY lanza un grito de ave*).

NORA: Habló en otro idioma.

JUAN: Ya está muerta, ya hubiera volado; ahora tú lo podrás hacer.

SUPLENTE DE NATY: Prefiero que mi cuerpo se quede con ustedes.

MADRE: El minuto actoral después de la muerte es el verdadero reto.

SUPLENTE DE NATY: ¿Puedo gritar como Naty?

MADRE: No se puede. El grito es personal, es como la voz.

SUPLENTE DE NATY: Pero seré Naty

(Oscuro. Se escucha un grito de ave).

(SUPLENTE DE NATY se coloca como muñeco ventrílocuo. NATY será la manipuladora).

NATY: Palabras...

(NATY hace un gesto de grito).

(Emes con la nariz).

troc troc troc troc...

a punto de acabar con la imitación del reloj...

¡Shhhhh!, ¿hablar?... ¿decir?... ¿hablar?... ¿decir?

Todo lo que digas será usado en tu contra!..."

y... de pronto

un silencio incómodo...

(Emes con la nariz).

Un silencio incómodo...

Tú... yo... hablando...

o yo... hablando para ti...

era mi turno y no dije nada...

¡Escucha...o grita...!

(Hace el gesto de grito).

Más fuerte... más fuerte...

hasta que la garganta se asfixie.

soy un cadáver con el grito de cadáver...

sin nada que decir...

soy uno más... y sin nombre...

alguien dijo...

“hemos intentado todo... y sólo ha salido un balbuceo”...

troc troc troc troc...

Nos hacen llorar cuando nacemos... no soportamos algo de silencio...

creen que si no hacemos ruido es que estamos muertos....

Por cierto...

Alguien ha muerto...

y... no escuchamos su cuerpo caer...

y... estamos aquí... “escuchándolos...”

No hago ruido... y no por eso guardo silencio...

no se escucha mi voz y no por eso no existo...

mi silencio... mi algo silencio...

te escucho... aún con el silencio...

Porque si puedes hablar en silencio, con tu silencio...

entonces habla... y habla fuerte que hay muchos sordos....

Recuerdo... la convalecencia de la lengua...

troc troc troc troc...

mi tiempo suena a desenlace...

y aparece su cabeza...

con una nota pinchada en la lengua...

Nací muda y muero sorda.

(Silencio. Oscuro. Luz. Aparece el letrero de “Por muda” en el piso).

LAS MUCHAS RAZONES

La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego.

Žižek

El aullido del mundo es por antonomasia el amo del teatro. La dramaturgia es un texto que busca, como la poesía, a la voz para ser oído. El aire que sale por la garganta es un aire estremecido, un canto que dice siempre la angustia por la desarticulación del hombre; cuando se escucha el canto en el escenario, renace la colectividad. Ante los intentos por prescindir del texto en el teatro, prefiero los muchos recursos que da la palabra: estructuras, manufactura poética, y el deambular de las ideas al escribir el lenguaje oral; y pienso en el inexistente agotamiento de la palabra hablada.

Muestra de ello son quienes han participado en la dramaturgia a lo largo de los diez años que lleva la Fundación. He sido alimentada por algunos en la coherencia de sus posturas y en el trabajo de la madera. Sin más los textos que uno va arrumbando empiezan a tener exigencias propias y el descuido de la juventud o de la inexperiencia me hacen pedir este apoyo. El proyecto en el que hoy me encuentro representa para mí, en su forma, aspiraciones estéticas; y en su contenido, la preocupación del estatuto del cuerpo en nuestra cultura. Me interesa utilizar los motivos de la sordera, la mudez y su conjunción, como metáforas para explorar algunas situaciones sociales. Se trata de fenómenos en que los sentidos se encuentran atrofiados por una producción desmedida ya de discursos, ya de cuerpos, ya de ruido. ¿En qué momentos nuestro oído ha dejado de funcionar?, ¿en qué situaciones nuestro oído es simplemente sordo?, ¿cuándo hablar no tiene sonido?

Para ello me es indispensable la oportunidad que ofrece la Fundación, en tanto que, con el trabajo continuo durante un año, mi exploración se verá enriquecida por las discusiones, los talleres y la crítica constante. También me interesa la formación dirigida especialmente a nóveles dramaturgos, ya que, al compartir un periodo de vida similar, las críticas y visiones entablarían un diálogo más fértil.

Me interesan los cuerpos lacerados e insensibles que se van formando en cualquier espacio. Ellos son un obstáculo para vivir nuestra dignidad, pertenecemos a nosotros mismos. Al cruzar la ciudad me doy cuenta de cómo poco a poco nos vamos quedando sordos y mudos. Nuestra mudez engendra la sordera en tanto que, quien habla, sólo habla

para sí mismo; pues ya no se reconoce en su voz ni con una idea, es incapaz de sentir al otro y sólo persigue el fantasma de sí mismo, como autómatas. La obra que propongo tiene como eje un personaje que se rehúsa a hablar durante toda la obra porque se ha dado cuenta de que no tiene nada que decir; como es obligada a ello, decide vestir una máscara de loro que refleja el habla de los demás: hablamos y repetimos lo que escuchamos sin saber lo que decimos. Junto con otros personajes se irán contando diferentes anécdotas que representen la sordera y la mudez cotidianas para burlarse de ella, empero no hacen sino confirmar su postura. Llegan al punto de exponer el juego de ventrilocuo que como personajes-actores han estado realizando. Fastidiada por las insistencias a hablar de sus compañeros de escena, termina por dar sus razones e invitarnos al silencio.

Desde la apertura de la obra propongo un juego en el que los espectadores señalen a quien hable de entre ellos, para que sea utilizada la voz cautelosamente. Por medio de la alternancia entre poner y quitar la cuarta pared busco el diálogo frontal con el espectador para que intente abrir sus oídos en un intercambio humano, sólo en el teatro, cara a cara, oído con boca. Asimismo realizar un juego entre los personajes-actores y los personajes de las distintas anécdotas. Para ello sigo las referencias poéticas de Alberto Villareal, *Siete años en ensayos*, Teatro sin paredes, 2011; Daniel Veronese, *La deriva*, Adriana Hidalgo, 2000; Bernard- Marie Koltés, *Teatro*, Colihue Teatro, 2008; y David Mamet, *El viejo vecindario*, Hiru, 2002, (en especial “Jolly”). Para la composición, Mamet, *Los tres usos del cuchillo*, Alba, 2008, y la bibliografía básica de Sanchis Sinisterra publicada por Paso de Gato. Me interesa abordar las temáticas propuestas desde las reflexiones de George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, 1982, para desentrañar los significados del silencio; la dialéctica del amo y el esclavo, Hegel, *Fenomenología del espíritu*, FCE, 1966, para la constitución del sujeto ante el otro; Jacques Derrida, *De la gramatología*, FCE, Siglo XXI, 1978, para el fonocentrismo subyacente a nuestra cultura logocéntrica; también Mladen Dólar, *Una voz y nada más*, Manantial, 2007, para el estatuto transgresor de la voz. De la tradición, me remito a Samuel Beckett, *Teatro reunido*, Tusquets, 2006 y Antón Chéjov, *Teatro completo*, Adriana Hidalgo, 2003, para el estilo y el anhelo de universalidad. Me interesa lograr un estilo que cabalgue entre el humor trágico del absurdo y un coqueteo con el lenguaje poético en ciertos monólogos.

El cuerpo como metáfora ha sido el recurso empleado en mi incipiente producción dramática, siempre dirigida a resolver situaciones de una cotidianidad extraordinariamente atroz. Así pues, el presente proyecto se inscribe en esa, mi labor general, que consiste en hacer responder al cuerpo.