

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PROCESO DE CREACIÓN
DE *100 % NATURAL***

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

P R E S E N T A:
LEDA RENDÓN TROCHERIE

ASESOR: Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri

SINODALES:

Prof. Germán Castillo Macías

Mtro. Hernán Lara Zavala

Prof. Rubén Paguaga Sandoval

Prof. Ignacio Solares Bernal

México, D.F.

11-abril-

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Mauricio,
por haberme apoyado con gran amor y dedicación
durante el proceso de esta tesina.

A mi madre Nicole Trocherie y
a mi hermano Marcel Ramírez.

A mi asesor Alejandro Ortiz,
por su apoyo y acertados consejos.

A mis sinodales Germán Castillo,
Hernán Lara Zavala, Rubén Paguaga e Ignacio Solares,
por el privilegio de contar con sus inteligentes y agudos comentarios.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
LA OBRA <i>100 % natural</i>	8-59
 CAPÍTULO I Marco teórico	
1. Relación actor espectador ¿y el texto?.....	61-68
2. El género dramático de <i>100 % natural</i>	69-70
2.1 Concepto de género.....	70-71
2.2 <i>100 % natural</i> como comedia negra.....	71-72
2.2.1 Oposición Comedia-Tragedia.....	72-75
2.3 Conclusiones.....	75-77
 CAPÍTULO II Trabajo de dramaturgia	
1. Germen y concepción de una idea.....	79-84
1.1 El material.....	84-86
2. El personaje	
2.1 Definición de personaje.....	87-88
2.2 La familia en el teatro.....	89-90
2.3 La familia cuna de comportamientos violentos.....	90-93
2.4 Creación de los personajes de <i>100 % Natural</i>	93-97
2.4.1 La envidia.....	98-101

3. La Trama	
3.1 Concepto de trama.....	102-104
3.2 Un cuento de hadas al revés.....	104-110
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	112-113

INTRODUCCIÓN

La presente tesina tiene como objetivo dar cuenta del proceso de creación por el que atravesé al escribir *100 % natural*, obra dramática acerca de dos hermanos asesinos seriales, y hablar de las inquietudes y los temas surgidos durante el mismo.

Describir el proceso creativo es muy complicado, ya que en sí mismo es subjetivo y obedece a cambios de ánimo y a momentos específicos de la vida. ¿Al estudiar a diferentes teóricos puede uno analizar el propio trabajo? Si bien nadie se vuelve un gran autor estudiando a los clásicos, un buen escritor debe conocerlos y manejarlos. Por este motivo resulta provechoso saber cuáles son sus puntos de vista y cuál de ellos es factible y deseable utilizar.

Decidí incluir primero el trabajo práctico, la obra de teatro *100 % natural*, para que el lector comprenda de manera más clara la descripción del proceso creativo contenido a continuación.

CAPÍTULO I

Marco teórico

1. Relación actor-espectador ¿y el texto?

El presente ensayo es una reflexión sobre el texto dramático, ya que como dramaturga, se trata de mi principal herramienta de trabajo. Quisiera plantear dos cosas que considero importantes para dicho análisis: la primera es la diferencia entre el texto dramático y el texto literario, y la segunda, la relevancia del texto dramático dentro del espectáculo teatral.

Primero que nada habría que acercarse a diversas definiciones de texto dramático Patrice Pavis, por ejemplo, nos dice:

Resulta muy problemático proponer una definición del texto dramático, que lo diferencie de otros tipos de textos, dado que la tendencia actual de la escritura dramática consiste en reivindicar cualquier texto como susceptible de una eventual puesta en escena; la “última y definitiva etapa” -poner en escena la guía telefónica- parece casi una broma y una empresa irrealizable. Todo texto es teatralizable a partir del momento en el que lo utilizamos en el escenario. Aquello que hasta el siglo XX era considerado como la marca de lo *dramático* -los *diálogos*, el *conflicto* y la *situación dramática*, la noción de *personaje*- ahora ya no es más que una condición *sine qua non* del texto destinado al escenario o utilizado en él.¹

¹ Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología. España. Paidós Comunicación. 1996. p. 470.

En la siguiente aproximación lo susceptible de convertirse en teatro se reduce considerablemente y sólo se refiere a lo específicamente escrito para la escena:

Son indispensables unas consideraciones acerca del texto mismo como soporte tipográfico del drama; y ello por dos razones poderosas: por un lado, el texto del teatro² posee unas particularidades formales que lo diferencian notablemente de los demás; y por otro, su función es la de mera “partitura” de la representación.³

Y continúa diciendo:

En el texto dramático se realizan naturalmente las estructuras socio-comunicativas características de todo texto; se realiza igualmente la función poético-estética imprescindible en todo texto literario; pero más que en otros textos y otros medios de comunicación se manifiesta la función comunicativa, pues es un texto que refleja una doble comunicación.⁴

Tomando como cierta esta última definición, podría afirmar que durante el proceso de creación escrita están presentes todos los elementos que componen el drama. Resulta, por lo tanto, inevitable pensar si funcionará o no el texto durante el montaje. El resultado -la representación- es la consecuencia de un esfuerzo conjunto entre director, actores, escenógrafos, iluminadores, vestuaristas, productores, constructores, etc. Y todos estos elementos están

² Cambié la palabra drama por teatro ya que considero es una palabra más adecuada que la ofrecida por el traductor.

³ Spang, Kurt. Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral. Ediciones Universidad de Navarra. 1991. p. 46.

⁴ *Ibíd.* p. 49.

presentes durante la escritura. Pero continúo revisando posiciones con respecto al texto dramático que revela “*como muy adecuado y productivo un enfoque semiótico que considera al drama como una acumulación compleja de signos verbales y extraverbales cuya percepción no se limita a la mera lectura*”.⁵

Grotowski, por su parte, afirma que el teatro puede existir sin el texto. Únicamente se necesita la interacción entre actor y espectador, mientras que Luciano García Lorenzo se refiere a esto de la siguiente manera:

Grotowski se refiere varias veces a la no complejidad artística del teatro. Según él, el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin escenario, sin iluminación, sin efectos de sonido, etc., pero no puede existir sin la relación actor-espectador. “¿Y sin texto?” También la historia del teatro lo confirma. En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron (...) Grotowski define, en consecuencia, el teatro como “lo que sucede entre el espectador y el actor”.⁶

El texto como el último elemento del drama en aparecer es de los mecanismos más complejos del teatro. Peter Brook en su libro *El espacio vacío* afirma que: “*No hay, por lo tanto, lenguaje más complejo que el del drama, combinar lenguaje con acción dentro de una trama creíble*”.⁷ Y subraya paradójicamente la vanidad absurda del dramaturgo, refiere que su labor constituye únicamente una pequeña parte en la obra de teatro y expresa su desdén a las obras de sus contemporáneos: “*Por consiguiente, a menudo*

⁵ Ibíd. p. 24.

⁶ V.a. comp. Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano, Semiología del teatro. España. Editorial Planeta. 1975. p. 277.

⁷ Ver P. Brook. op. cit. p. 191.

nos vemos obligados a elegir entre reponer obras viejas o montar piezas nuevas que consideramos inadecuadas, sólo como un gesto hacia el tiempo presente”⁸. En el mismo texto se refiere a la pérdida de un objetivo auténtico, humano y social como los más altos motivos para escribir teatro.⁹

En su libro *Semiología del Teatro*, Umberto Eco, el estudioso italiano hace un análisis revelador de las diversas formas de llamar al espectáculo teatral que descubre su naturaleza de divertimento:

Llamar a una representación teatral “show” acentúa sólo sus características de ostentación de una determinada realidad; llamarla “Play” acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla “performance” acentúa sus características ejecutivas; pero llamarla “representación” acentúa el carácter signico de toda acción teatral, en la que algo, ficticio o no, se ostenta, a través de alguna forma de ejecución, con fines lúdicos, pero sobre todo para que esté en el puesto de otro. El teatro es también ficción sólo porque es sobre todo signo.¹⁰

En la reflexión de Umberto Eco se hace presente la importancia del texto como signo y nos hace recordar el punto esencial del teatro “espectáculo”: lo más importante es atrapar al espectador en una situación determinada y hacer que los personajes se vuelvan entrañables.¹¹ Por lo tanto, difiero de la opinión de Brook cuando afirma que hay una pérdida de objetivo auténtico, humano y social para escribir teatro, ya que también el teatro es por naturaleza divertimento.

⁸ *Ibíd.* p. 41.

⁹ *Ver Ibíd.* p. 43.

¹⁰ Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano. *op. cit.* p. 333.

¹¹ Highsmith, Patricia. *Suspense. Como se escribe una novela de intriga.* España. Editorial Anagrama. 1986. p. 139.

En *El espacio vacío* es latente el desdén hacia el dramaturgo y sobre todo al dramaturgo contemporáneo; sin embargo, Eric Bentley afirma de manera más conciliadora que:

Las personas “literarias” creen en el texto librado a sí mismo; las personas “teatrales” creen en la puesta en escena. Y unas y otras tienen razón. Una buena obra de teatro tiene una doble existencia y es una “personalidad” completa en cada una de sus vidas.¹²

Umberto Eco, por su parte, afirma que el texto teatral es muy importante, y que el estudio de obras dramáticas del pasado lo confirma. Luciano García Lorenzo reivindica la importancia del texto dramático como fuente esencial del drama, organismo independiente de la representación teatral y objeto de estudio individual, ya que posee sus propios signos y códigos. La palabra misma es sinónimo de acción y las didascalias son una guía de movimiento: posee, por decirlo de alguna forma, vida propia, aunque su finalidad, sin lugar a dudas, es la representación.

La dramaturgia, como afirma Peter Brook, es sólo una pequeña parte de la obra de teatro, pero el escribiente toma en cuenta diversos tópicos para llevar a cabo su partitura. Resulta imposible olvidarse del movimiento de los actores. Hay que ubicarlos en un espacio determinado, pensar en la iluminación -uno no puede tejer diálogos en el aire-, hay que pensar en la personalidad física y mental del personaje, hay que relacionar todos los anteriores elementos con una trama y una historia coherente para deleite del posible espectador.

¹² Peter, Brook. op. cit. p. 41.

De esta manera podemos definir al texto dramático como una guía para los elementos que constituyen la puesta en escena. José Ortega y Gasset había llegado a una determinación muy interesante al explicar cómo, desde la escuela, oímos decir que el teatro es un género literario, pero:

“Lo literario se compone sólo de palabras, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, si no que, más aún y antes de oír, vemos. Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz y desde un lugar pintado”¹³

Es cierto que el dramaturgo se caracteriza por su carácter taciturno, aislado del fenómeno teatral. Brook asegura que no podrá superarse a sí mismo mientras sea “*un avestruz, un aislado avestruz*”. Grandes dramaturgos como Harold Pinter y Samuel Beckett han formado su genio dramático en constante relación con las tablas, ya sea dirigiendo, actuando o las dos cosas, pero es innegable que ambos son ante todo escritores y por lo tanto literatos.

Ahora bien, el lector atento dirá que la obra teatral no es teatro sino literatura (y con ello no hará más que repetir lo dicho y escrito por otros muchos). Sin embargo, creo que es lícito que el dramaturgo se plantee el problema de un texto, escrito generalmente con pretensiones artísticas, y que no es literatura aunque posee algunas de sus características. La literatura se escribe para ser leída, la obra teatral se crea para ser representada.¹⁴

¹³ Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano. op. cit. p. 171.

¹⁴ *Ibíd.* Ensayo de Umberto Eco.

“¿Qué se hace del texto literario en un teatro concebido como el de Grotowski? Pueden tomarse dos posturas: ilustrarlo con todos los medios de la técnica y la interpretación escénicas, o emplearlo como pretexto a base de cambios, recortes o interpolaciones”.¹⁵

Es claro que aunque existan valiosas experiencias teatrales que desdeñan el texto como parte importante de la representación, también hay movimientos poderosos que lo reivindican. El mismo Brook como lo vimos unos párrafos atrás lo hace.

Conclusiones

La finalidad de la obra dramática es la representación de una acción. Sin embargo, es importante considerar la doble existencia del teatro. No quiero llegar con esto a una discusión bizantina de qué es más importante: si el texto o la representación sino, simplemente hacer una reflexión que considero pertinente: ¿es de verdad el texto importante para la puesta en escena? Hay por supuesto quien respondería que no, y tendría razón, ya que cualquier documento es susceptible de convertirse en espectáculo teatral. Incluso no se necesita un texto, ya que existe el arte de la improvisación, y por lo tanto, tampoco se necesita un director. Entonces llegaríamos a la absurda conclusión de “que los actores se hagan bolas y resuelvan el problema como mejor les parezca”, pero aún en esa situación en donde los actores tuvieran que hacerse cargo del espectáculo, tendría que haber reglas, es decir un tipo de partitura al menos mental, si no, el “espectáculo” muy probablemente resultaría muy malo. Pongamos por ejemplo *La Commedia dell'arte*, donde había reglas muy

¹⁵ *Ibíd.* pp. 277, 278.

específicas para cada personaje, donde cada uno ya estaba delineado y tenía un repertorio específico; aún en ese caso hacía falta que un observador ordenara los acontecimientos de tal manera que la representación fuera agradable y coherente. Lo mismo pasa con la dramaturgia: el escritor simplemente ordena los acontecimientos para presentarlos de manera interesante y agradable desde fuera.

En el teatro actual se desdeña mucho al dramaturgo porque, se dice, limita la capacidad creadora del director y de los actores, pero el trabajo de dramaturgia simplemente está contando una historia, que generalmente tiene un principio un medio y un final (no importa en el orden en que se encuentren), que trata de ser coherente, que trata de construir personajes interesantes para el posible espectador.

Ahora bien, caminar por el territorio de la legitimidad o no de un texto es muy complicado, simplemente pretendo presentar en esta tesina un texto que fue escrito con la finalidad de llegar a un público, pero que para lograrlo tuvo que ser antes un conjunto de signos, es decir, un texto dramático.

2. Género dramático de *100 % natural*

Definir el género de una obra de teatro es una labor muy complicada y hacerlo con *100 % natural* ha resultado uno de los ejercicios más dificultosos del presente trabajo. He transitado por diferentes teorías, en un principio al leer el libro de Eric Bentley y reflexionar acerca de los géneros, pensé que mi obra de teatro era una comedia trágica, es decir una tragicomedia, e inmediatamente lo borré de mi mente, porque de lo que yo pensaba que se trataba mi obra esencialmente era de la relación familiar, es decir, que se trataba de una farsa y establecí los lineamientos para que las definiciones que me ofrecían los diferentes autores, como Patrice Pavis, Eric Bentley y Spang Kurt comulgaran con mi propuesta escénica.

Quizás el embeleso personal es un obstáculo para analizar el propio trabajo. Uno en ocasiones simplemente se deja llevar y toma decisiones para el análisis de una obra porque le gusta especialmente un género. A mí me pasó con la farsa género irreverente que le confiere condimento a la vida y que más que ningún otro es violento. La familia es su principal blanco de burla y como *100 % natural* se trata de la relación de dos hermanos que salen “victoriosos” frente a la madre, me dejé llevar y dediqué interminables horas para que mi obra fuera, al menos en la teoría, una farsa.

Existieron otros factores que ayudaron a la confusión del género dramático de *100 % natural*, y uno de ellos es que la farsa y la comedia negra

(género al que pertenece la obra) comparten características en común como el tono burlesco y grotesco de sus personajes.

2.1 Concepto de género

A lo largo de la carrera escuchamos hablar mucho de género dramático, incluso se entablan largas discusiones al respecto, muchas veces basadas sólo en suposiciones, así que me di a la tarea de revisar cuidadosamente su definición:

Hablar de género no significa decir que se trata de una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador, es también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático.¹⁶

En la actualidad el estudio del género dramático no se conforma con hacer una clasificación posterior de la obra, sino que establece un marco estrecho de descripción de la obra particular, para de esa manera fundar un estudio de las formas, y prefiere reflexionar sobre los medios que permiten establecer una tipología de los discursos, deduciéndolos de una teoría general del hecho lingüístico y literario.

El estudio del género ha tenido una evolución histórica¹⁷ y resulta, por lo tanto, difícil trazar una división plausible: “y se definen casi siempre por la

¹⁶ Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama. México. Grupo editorial gaceta, S. A. 1986. p. 26.

¹⁷En tanto género literario, el drama se dividió desde sus inicios en la Grecia antigua (donde se considera que el teatro tiene su nacimiento occidental) en Tragedia y Comedia. Posteriormente, el drama se divide en géneros literarios realistas y géneros simbólicos; entre los primeros quedaron inscritos la tragedia y la comedia ya existentes y, entre los segundos, el melodrama, la farsa y la tragicomedia, reconocidos como tales desde el Renacimiento.

*oposición comedia-tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición”.*¹⁸

El género es el conjunto de todos los elementos que componen la obra escrita para producir un determinado efecto en el público. Pero aunque cada propuesta dramática es diferente, posee también características que la pueden clasificar dentro de un determinado género.

2.2 100 % natural como comedia negra

Tal parece que *100 % natural* es una comedia negra, como ya lo aventuré en páginas anteriores. La comedia negra es, y cito a Patrice Pavis:

Género próximo a la tragicomedia. De la comedia, la obra sólo tiene el nombre. La visión es pesimista y desilusionada, sin que ni siquiera esté a su alcance el recurso de la resolución trágica. Los valores son negados y la obra solo acaba Bien gracias a un uso forzado de la ironía (Ej: *El mercader de Venecia*, *Medida por medida*, las obras negras de Anouilh, *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt.)¹⁹

Obras de dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca, dentro del Siglo de Oro Español, Y Antón Chéjov, a finales del XIX y principios del XX en Rusia, abrió la discusión de dos nuevos géneros dramáticos: el auto sacramental y la pieza, que pasaron a formar parte, el primero de los géneros simbólicos y, el segundo, de los realistas. En el siglo XX Bertol Brecht, aportaría un nuevo género dramático en lo que dio en llamarse la obra didáctica.

¹⁸ P. Pavis op. cit. p. 220.

¹⁹ Ibíd. p. 78.

Ahora pensemos en el término tragicómico que es cercano a la comedia negra:

El género tragicómico es un género mixto que responde a tres criterios esenciales: los personajes pertenecen a las capas populares y aristocráticas, borrando así la frontera entre comedia y tragedia. La acción seria, por no decir dramática, no desemboca en una catástrofe y el héroe no parece en ella. El estilo pasa por “altibajos”: lenguaje sazonado y empático en la tragedia, y lengua cotidiana y vulgar en la comedia.²⁰

Y continúa:

Estructura constitucionalmente ambigua y doble, lo tragicómico revela la incapacidad del hombre para enfrentarse a un adversario digno de él: “aparece siempre que un destino trágico se manifiesta bajo una forma no trágica, en la cual por un lado tenemos al hombre que lucha y es eliminado y, en el otro, no encontramos ninguna potencia moral, sino únicamente un pantano de circunstancias que engulle a miles de hombres sin merecer ni a uno de ellos”

Así se explica la predilección actual de la dramaturgia por lo irrisorio, lo absurdo y lo grotesco de lo tragicómico.²¹

2.2.1 Oposición Comedia-Tragedia

En la definición de género que nos ofrece Patrice Pavis nos informa que éste casi siempre se da por la oposición de comedia-tragedia. Al tratarse la

²⁰ P. Pavis, op. cit. p. 492.

²¹ Ibíd. p. 492, 493.

comedia negra de un género mixto, más bien cercano a la tragicomedia, me di a la tarea de revisar la oposición antes mencionada.

En el libro *Del horror a la risa*, compilación de varios autores, me encontré con un ensayo muy interesante de Spang Kurt acerca de la tragedia y la comedia. En él aborda de manera muy inteligente y precisa las diferencias y similitudes, si se les puede llamar así, entre uno y otro género.

Lo trágico

La equivocación que con más frecuencia se produce respecto del término y concepto de lo trágico es la de confundir el dolor y la desgracia con lo trágico; lógicamente, lo trágico y el sufrimiento frecuentemente se solapan; en términos aristotélicos ambas esferas suscitan temor y compasión, sin embargo, no todo lo doloroso es trágico en un sentido estricto.²²

¿El incesto y el parricidio son razones suficientes para declarar que una obra es una tragedia? Según nuestro autor no, y habla así refiriéndose a *Edipo*: “*lo trágico de la situación es que no pudo ni averiguar ni eludir el destino que le otorgaron los dioses*”.²³ Posteriormente señala: “*Por tanto, su culpabilidad es inocente (...) Lo trágico presupone la existencia de una autoridad sobrenatural, es decir, sin una cosmovisión religiosa, sin un sentido trascendental de la existencia, no hay tragicidad*”²⁴ Por otro lado, el personaje

²² V. A. Comp. Del horror a la risa. Artículo de Kurt, Spang acerca de la tragedia y la comedia. Editorial planeta. España. p. 303.

²³ *Ibíd.* p. 304.

²⁴ *Ibíd.*

trágico tiene que pagar con su vida, o en el caso de Edipo, con algo peor al sacarse los ojos. El autor sorprende más adelante en el texto haciendo la

siguiente aseveración: “*lo trágico no se produce por una simple situación dolorosa sino que es una cuestión de vida y muerte*”²⁵ y finalmente añade:

...La percepción de lo trágico presupone una madurez intelectual y una sensibilidad emocional desarrolladas. Un niño o una persona burda, o incluso ingenuamente optimista, carecerá de capacidad de aprehensión de la tragicidad.²⁶

Lo cómico

Generalmente se identifica a la comedia con la risa y descubrimos que el ser humano es el único capaz de reír. La risa es la reacción del individuo frente al colectivo de una situación determinada para lo que se necesita sentido del humor; éste varía de acuerdo a los conocimientos de un determinado público, o de la situación histórica que esté viviendo dicho individuo. Generalmente las obras que trascienden estos términos son las de carácter más arquetípico, como podría ser *El enfermo imaginario* de Moliere.

Pero lo que caracteriza a una comedia, además de la capacidad de hacer reír, es que “*lo cómico es fruto de la imperfección. Entre hombres perfectos en un mundo perfecto no podría haber comicidad ni risa.*”²⁷

²⁵ *Ibíd.* p. 308.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.* p. 309.

Partimos de la base de que es condición natural del hombre crear cosas, aspirar a la racionalidad y a un comportamiento lógico y coherente. Es una predisposición que dentro del marco de libertad propio del hombre, conduce a actitudes y actividades relativamente predecibles; crea lo que solemos denominar como lo normal o lo natural, es también la premisa que otorga dignidad al quehacer del hombre, lo que le capacita incluso a posturas y realizaciones sublimes.²⁸

Posteriormente indica que el hombre con frecuencia fracasa en las cosas que se propone:

Es cuando se producen discrepancias y disociaciones entre las aspiraciones nobles y los logros mediocres o nulos, cuando surgen contrastes entre las grandes ideas y las realizaciones mal logradas; que en vez de ser sublimes y dignos sus actos resultan cómicos porque el hombre desconoció o subestimó sus límites e imperfecciones.²⁹

Es preciso que la situación cómica sea inocua y las personas no deban sufrir ningún daño o dolor irreparable. Justamente la comedia, con su tradicional *happy end*, regala al espectador la posibilidad de un cambio dentro de la vida.

2.3 Conclusiones

100% natural es una comedia negra, ya que posee rasgos de la tragedia y de la comedia, que a su vez forman a la tragicomedia, género al que se acerca más la comedia negra; el final es feliz gracias a un uso forzado de la

²⁸ Ibíd. p. 310.

²⁹ Ibíd. p. 311.

ironía, y Cristina, Alberto, Eloísa, Daniela y las tres Señoras son involuntariamente cómicos: pertenecen a una clase media y son como un personaje de cómic muy al estilo de Kill Bill el filme dirigido y escrito por Quentin Tarantino y a las mencionadas obras de Anuilh. Otra de las características de la comedia negra que hereda de la tragicomedia es el absurdo de muchas situaciones que de alguna manera se vuelven cotidianas, debido al lenguaje coloquial que utilizan los personajes. Pero sobre todo la comedia negra parece ser el lenguaje por excelencia de los dramaturgos contemporáneos, y en el cine es uno de los géneros más celebrados.

Matices trágicos

*“No todo lo doloroso es trágico en un sentido estricto”*³⁰ 100 % *natural* no es una tragedia a pesar del matricidio o el incesto entre hermanos, aunque invariablemente estos hechos le confieren a la obra características de tragedia. Pero lo que hace que la obra tenga matices trágicos es la imposibilidad de los personajes para eludir su destino: por eso vemos que por más que se esfuerzan no logran curarse. Esto quizá obedezca a la creencia en una fuerza superior que los castigará si ellos no logran controlar sus instintos asesinos y de alguna manera el castigo llega, pero uno se ríe al final cuando ve a Cristina sin poder moverse y retorciéndose por el odio que siente por su madre.

³⁰ Kurt, Spang. op. cit. p. 303.

Matices cómicos

Lo cierto es que “el castigo” (al menos social) no llega, y eso se lo debemos a la comedia con su tradicional “final feliz”, en este caso sazonado por los matices cómicos propios de una comedia negra, pero sobre todo contiene visos cómicos por la imperfección de los personajes. Estos seres mal acabados y rotos fracasan a cada intento de perfección, y eso los hace ridículos, quizá porque la perfección que persiguen proviene de una mala interpretación de la realidad, de una moral y una ética dañada desde la raíz. Pero a la usanza de la tragicomedia los personajes salen “bien librados” aunque sus acciones no hayan sido buenas.

CAPÍTULO II

El proceso

1. Germen y concepción de una idea

A continuación haré un recuento de los acontecimientos que me llevaron a escribir *100 % natural* y lo que la detonó, es decir, el germen que le dio vida. Para lograrlo me basaré en la propuesta de escritura que hace la reconocida autora norteamericana de novelas de suspenso Patricia Highsmith.

El proceso de creación es complejo y resulta imposible a la distancia recordarlo en cada una de sus minucias. Nadie lo sabrá, ni siquiera quien lo experimentó. Bien dicen que aún el diario más detallado está a expensas de la subjetividad y nunca dirá la verdad absoluta. Lo que narraré en esta primera aproximación se halla permeado por el tiempo, la reflexión y las lecturas de nuevas obras y teóricos. Por lo tanto, mi experiencia se encontrará irremediablemente influenciada por nuevas ideas que quizá en el momento de la escritura no tenía, pero que ahora utilizo para intentar expresarme de una manera más comprensible.

El acto de escribir surge de la necesidad de contar una historia. ¿Cuál es la base de esa historia?: una idea,¹ de plasmar lo que uno trae revoloteando en la cabeza por meses y en ocasiones por años. Una idea primero se nutre de experiencias personales y posteriormente se estampa la primera palabra en un papel, y cito: “*Es sorprendente cuán a menudo una frase anotada en una*

¹ Ver Patricia, Highsmith. op. cit. p. 140.

*libreta conduce inmediatamente a otra frase. Puede ocurrir que se desarrolle un argumento a medida que vas tomando notas”.*²

Posteriormente ocurre que uno dice: “esta historia es buena”, y entonces se empieza a escribir. ¿Pero, de dónde surge esta idea? Patricia Highsmith apunta que: “*la gente puede ser estimulante, desde luego, y una frase dicha al azar, una anécdota o algo parecido puede poner en marcha la imaginación del escritor*”.³

En mi caso, todo sucedió una noche cuando el aullido de los gatos no me permitía dormir, así que decidí repasar la obra de teatro en que estaba actuando, *Háblame como la lluvia*, de Tennessee Williams. Esta obra narra la historia de dos jóvenes que se encuentran viviendo en las peores condiciones, cuando él regresa molido después de una noche de abusos luego de que ella desesperada lo ha buscado por todas partes, comienzan a narrar su historia, llena de peripecias desafortunadas.

En ese momento sentí mucho miedo y me dio terror quedarme encerrada y morir. Como antídoto comencé a imaginar a un hombre y a una mujer que desde su casa perpetraban asesinatos. En este momento específico se encuentra el germen de *100 % natural*, y cito: “*...los gérmenes de los que nace la idea para un relato pueden ser pequeños o grandes, sencillos o complejos, fragmentarios o bastante complejos, quietos o móviles. Lo importante es reconocerlos cuando se presenten*”.⁴

Después de un tiempo la obra dramática toma forma. Peter Brook nos dice:

² *Ibíd.* p. 39.

³ *Ibíd.* p. 15.

⁴ *Ibíd.* p. 14.

Claro está que un autor sólo puede trabajar con lo que tiene, sin poder saltar de su propia sensibilidad. Ha de ser él mismo, ha de escribir sobre lo que ve, piensa y siente. Pero tiene la posibilidad de corregir el instrumento a su disposición. Cuanto más claramente reconozca los eslabones perdidos en sus relaciones, cuanto con mayor exactitud comprenda que nunca es bastante profundo en bastantes aspectos de la vida, ni bastante profundo en bastantes aspectos del teatro (...), más fácil le será encontrar maneras de unir cabos sueltos de observación y experiencia que hasta el presente los tiene desunidos.⁵

Posteriormente inicié una serie de reflexiones que giraban en torno a la muerte, a la violencia, a la familia, y específicamente a la relación madre-hija y madre-hijo. A través de estas relaciones pude darme cuenta que un texto dramático es el producto de un sinnúmero de elementos, aunque como dice Peter Brook: “*todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos*”.⁶

Eric Bentley, al igual que Peter Brook, opina:

Demasiado a menudo ni siquiera vemos, ni siquiera miramos: nos movemos con ideas preconcebidas. Echando una inquieta y veloz mirada al frente -como para estar seguros de que en realidad no nos llevaremos nada por delante-, acomodamos aquello a medias con lo que presumimos saber. Y lo que de este modo vemos a medias es con frecuencia un ejemplar de la especie que denominamos *Homo sapiens*, y de tales miradas parciales procede a veces ese “conocimiento de la

⁵ Brook, Peter. op. cit. p. 44.

⁶ *Ibíd.* p. 51.

naturaleza humana” por lo cual los seres humanos son tan celebrados en historias y cantos... en obras que son también de factura humana.⁷

El proceso de creación es siempre confuso y fragmentario “... *Empiezo hablando de los acontecimientos cotidianos que pueden ser el germen de una narración. El escritor parte de ahí y luego el lector también*”.⁸ La primera versión de la obra fue un ejercicio de escritura automática y se debió a un estado de ánimo específico: “el miedo”, y la idea fundamental de la obra sólo aparecería después de largas reflexiones. En un principio no hubiera podido siquiera enunciarla, solamente deseaba contar la historia de un encierro y de una serie de asesinatos asesinatos.

La concepción en mi caso es elíptica, me rebasa en todos los sentidos. Si bien todo acto de escritura nace de una “idea inicial”, también se mezcla con sentimientos -a eso estamos expuestos los que trabajamos con la materia sutil de las emociones, las ideas y los sueños – y al escribir resulta inevitable pensar como lo describe Bentley:

Nos limitamos a soñar con ser héroes nacionales. Pero esto es sólo una manera diferente de decir que en nuestros sueños *somos* héroes nacionales. Una vez que se comprende que la mayor parte del tiempo nos dedicamos a soñar, sólo resta invertir el punto de vista convencional y declarar que nuestras vidas, al fin y al cabo, son dramáticas.⁹

Si bien el detonante de la escritura fue la lectura de la obra de Tennessee Williams, para lograr enunciar una idea recurrí a mis sueños -herramienta

⁷ Bentley, Eric. La vida del drama. Buenos Aires. Editorial Paídos.1964. p. 43.

⁸ P. Highsmith. op. cit. p. 8.

⁹ E. Bentley. op. cit. p. 17.

indispensable de creación-, que me sirvieron para poder formular la idea principal del argumento: *“unos jóvenes matan a su madre porque no es como ellos quieren que sea”*

La importancia de la familia y los seres cercanos, ya sean amigos o compañeros como primer elemento dramático es fundamental. El ser humano, con sus gestos cotidianos y sus características más vistosas, se expone con fines representativos¹⁰. Esta reflexión estaba lejos de presentarse ante mí como una realidad. Al respecto Umberto Eco habla del no conocimiento de textos específicos por parte de autores dramáticos, pero aún así son capaces de crear utilizando ciertas reglas por instinto:

Cuando hablé de ello con un autor éste confesó que no reconocía los textos a los que yo me refería, pero me confirmó que instintivamente había tenido presentes estos modelos de comportamiento comunicativo... Pero creo que de un modo análogo a cómo la espontaneidad inventiva nutre la reflexión científica, así la reflexión científica puede potenciar la invención. Nadie se ha convertido en escritor estudiando la lingüística, pero los grandes escritores estudian los problemas de la lengua que utilizan.¹¹

Y de manera instintiva escribí la primera versión de la obra dramática. Peter Brook reflexiona con respecto a la vida, elemento fundamental para la construcción de un argumento: *“el escenario es un reflejo de la vida, pero esa vida no puede revivirse por un momento sin un sistema de trabajo basado en la observación de ciertos valores y en la formación de juicios sobre tales valores”*.¹²

¹⁰ Ver E. Bentley. *Primer capítulo, la trama*.

¹¹ Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano. op. cit. p. 101, 102.

¹² P. Brook. op. cit. p. 132.

La *idea* se nutrió de elementos externos de construcción dramática, como lo fue la consulta de archivos de asesinos seriales, y la revista mensual “*El sumario del crimen*” se convirtió, de manera señalada, en un material fundamental. A continuación relato esa parte de mi trabajo.

1.1 El material

(...) la creación artística no pretende plasmar la totalidad del proceso vital, pues por principio, sólo se puede alcanzar de manera muy relativa, con la producción intelectual, la verdadera o infinita totalidad de la vida con todo su contenido.¹³

Lo cierto es que uno se inspira de la realidad tangible ya sean textos literarios, publicaciones periódicas, programas televisivos, música, entre muchos otros materiales que pueden de ser utilizados en la creación dramática.

Para la construcción de *100 % natural* revisé publicaciones periódicas y mezclé la forma de operar de dos asesinos seriales: el primero John Wayne Gacy, respetable hombre de negocios en los Estados Unidos que mataba jóvenes homosexuales, los sepultaba en la parte inferior de su casa y de esa manera evitaba que los malos olores subieran a la superficie, de modo que sus vecinos no se percataban de lo que allí sucedía. En el caso segundo, la mata-viejitas de la Ciudad de México, me pareció interesante, que el entonces asesino(a) no tuviera ningún sexo definido: esa ambigüedad era perfecta para los fines de mi obra. Así que compré las revistas correspondientes al caso y seguí paso a paso el desenlace de la historia.

¹³ C. C. Alatorre. op. cit. p. 16.

Por otra parte, hubo una nota reveladora en la revista *Sumario del crimen* en referencia a otro asesino serial que confirmó mi idea del odio-amor que mis personajes sentían por su madre: “*Visitaba con regularidad la tumba de su progenitor para hablar con él y en una ocasión se le vio llorar desconsoladamente*”.¹⁴ Estas palabras constituyeron inevitablemente un material inquietante para mis personajes y decidí utilizarlo.

Las dos policías lesbianas (Eloísa y Daniela) surgieron de la obra del argentino Rafael Spregelburd *La estupidez*, donde hay dos policías homosexuales. Este material hacía a Daniela y Eloísa más entrañables, proporcionaba a la obra una suerte de historia paralela, y ellas tendrían un objetivo, una *idea fija* diferente a la de los protagonistas y por casualidad se encontrarían.

Hasta este momento he relacionado el material externo utilizado para la creación de la obra, pero no hay que echar en saco roto el origen de esa búsqueda. En la obra la omnipresencia de la madre es clara y eso es algo que ha venido sucediendo a lo largo de la historia del teatro. Un claro ejemplo es *Hamlet* de William Shakespeare donde Gertrudis la madre de Hamlet, establece una relación de celos y control frente a su hijo. En tanto que *Edipo* se saca los ojos al darse cuenta que tuvo hijos con su madre; Electra, por su parte, tiene un amor enfermizo hacía su padre y la incidencia en relaciones parecidas en el teatro es enorme.

La relación madre-hijo (a) en el teatro, es mítica. Y esto es por supuesto porque en la vida real la madre resulta una figura muy importante:

¹⁴ “Orgía de crímenes” *Sumario del crimen*. No. 57. Madrid 1991. Ediciones del Drac.

La finalidad del mito es suministrar un elemento conocido que pueda servir como punto de partida, preservándonos así del vacío de lo absolutamente novedoso. La función del arte consiste en satisfacer ciertas expectativas, y el mito suscita estas expectativas con un mínimo de incomodidad. El arte trata no del conocimiento sino del reconocimiento: nada nos dice que no sepamos.¹⁵

Por otro lado, y con esto concluyo: Claudia Cecilia Alatorre nos dice que debe haber una congruente selección de elementos de la realidad objetiva y sólo así se puede obtener una base sólida para la unidad de acción que necesita el drama.¹⁶ Básicamente la concepción de la idea dio cabida a una construcción más completa y el material ayudó para la conformación de un universo de creación.

¹⁵ E. Bentley. op. cit. p. 60.

¹⁶ C. C. Alatorre. op. cit. p. 17.

2. El personaje

2.1 Definición de personaje

En el proceso de creación de *100 % natural* resultó indispensable revisar la definición de personaje para así tener más dispositivos en la construcción del texto teatral, y sobre todo, que los personajes resultaran atractivos y convincentes al posible espectador. Pavis nos dice:

En el teatro, el personaje acepta de buen modo adoptar los rasgos y la voz del actor, de tal manera que, al menos en principio, no parece que ello deba de crear problemas. Sin embargo, pese a la “evidencia” de esta identidad entre un ser vivo y un personaje, éste sólo fue en sus orígenes una máscara –una *persona*- que correspondía al papel dramático en el teatro griego.¹⁷

Y continúa más adelante, en el apartado *¿Muerte o supervivencia de los personajes?*

Podemos temer que éste (el personaje) no sobreviva a la desconstrucción y que pierda su papel milenario de soporte de signos. El director de escena O. Krejka se

¹⁷ P. Pavis. op. cit. p. 334.

preguntaba hace algunos años si la perspectiva semiológica no nos conduce a convertir al actor en un mono.¹⁸

Y más tarde afirma: “*Está muy claro a partir de Brecht y Pirandello que el personaje es divisible, que ya no es una mera conciencia de sí mismo donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología*”.¹⁹

Umberto Eco por su parte define al personaje teatral como:

un ser humano, con sus gestos cotidianos y sus características más vistosas, se expone con fines representativos. Su representatividad no es la de la representación teatral, es aquella por la que un signo representa siempre otra cosa, para los ojos de alguien, bajo cualquier forma o capacidad.²⁰

Constantine Stanislavski diferencia al personaje teatral del hombre común diciendo que el primero tiene un *gran objetivo*, una *idea fija*, que rige sus actividades y actitudes, y que, por si fuera poco, éstas están supeditadas a la acción y al discurso del autor.

Se podría resumir la definición de personaje de acuerdo a lo que afirma Pavis: “*A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de persona, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana*”.²¹

¹⁸ *Ibíd.* p. 339.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ V.a. comp. Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano. op. cit. p. 96.

²¹ P. Pavis. op. cit. p. 334.

2.2 La familia en el teatro

La familia se descubre como el “tema” dramático por excelencia desde *Edipo Rey* de Sófocles, *Electra* de Eurípides, *Casa de muñecas* de Ibsen, *El jardín de los cerezos* y *Las tres hermanas* de Chejov, *Largo viaje de un día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, *El rey Lear* de William Shakespeare, entre muchas otras. Vemos a esta célula fundamental de la sociedad erigirse como argumento principal del drama a través de los tiempos. Bentley devela:

El drama de la vida, como lo escribe cada uno de nosotros, cuenta con muy pocos personajes, aunque para cada papel puede haber innumerables reemplazantes. Si creemos haber tenido un padre tiránico, el personaje conocido como Padre puede ser representado por cualquiera que nos parezca tiránico. Si hemos tenido una de esas madres cariñosas, el papel conocido como el de la madre, puede ser interpretado por todos aquellos, aun hombres que nos prodiguen su ternura.²²

La literatura dramática se ha caracterizado por presentar constantemente dramas familiares, así pues, la familia se ha convertido en uno de los pilares de este arte, y cito: “*El psicoanálisis nos ha demostrado que la familia sigue siendo el tema cuando parece que ya no lo es. Otto Rank, por ejemplo, sostenía que Julio César era una obra sobre el parricidio, en la que Bruto, Casio y Marco Antonio eran, hablando simbólicamente, hijos de César*”.²³

Identificamos a los demás con nosotros mismos, nos identificamos nosotros con ellos. Un muchacho se ha de identificar, probablemente, con su padre. Es el punto de partida de la idea del héroe: identificación con el

²² Ibídem.

²³ E. Bentley. op. cit. p. 153.

poderío. “*Se hallan implicados en esto dos procesos psicológicos: sustitución de las pocas personas que componían nuestro propio entorno original, por las personas más diversas, e identificación de nosotros mismos con alguna otra persona*”.²⁴ Esta definición se acerca a lo que posteriormente conoceremos como “*teoría mimética*”, propuesta por el filósofo de la cultura René Girard, quien hizo uno de los principales estudios de la obra shakespeariana. Volveré más tarde a este tema en el capítulo titulado *La envidia*.

La familia, sin duda, tiene un papel fundamental en el proceso creativo. En el caso de *100 % natural* la familia es parte intrínseca de la obra. Por eso, para una mejor comprensión de los personajes Cristina, Alberto, Eloísa y Daniela, es importante hablar de la importancia de la relación del niño con la familia, en este caso con la madre relacionada por supuesto con el personaje de la Señora.

2.3 La familia, cuna de comportamientos violentos

La familia es el origen de nuestros comportamientos violentos y la inconsistencia en la educación infantil puede ocasionar serios conflictos. Si bien algunos problemas de comportamiento criminal es de carácter biológico, también pueden responder a una educación insuficiente y contradictoria.

Alejandro Llano, en su libro *Deseo, violencia y sacrificio*, devela importantes incógnitas en torno a la violencia en el arte, y más específicamente en el teatro. Freud dedicó largos estudios al respecto y Lacan a su vez exploró largamente la relación entre padres e hijos.

²⁴ *Ibídem.*

Ahora bien, la educación del niño adquiere una importancia capital en su posterior desarrollo, y los lazos afectivos firmes y congruentes que haya adquirido en sus primeros años le servirán de gran ayuda para su vida adulta. ¿Pero qué pasa si estos lazos no se dan? El niño comienza a tener comportamientos agresivos y trata de compensar su necesidad de satisfacción inmediata en cuanto tenga la menor oportunidad en su vida adulta.

Existen una serie de clasificaciones de enfermedades mentales causadas, ya sea por el entorno familiar o por un mal congénito. Al crear a mis personajes opté por una combinación: decidí que Cristina tuviera una personalidad psicópata con tendencias criminales. Hilda Marchiori la define de la siguiente manera: *“El psicópata según todas las investigaciones, se aparta físicamente de lo normal, si bien esta desviación es a menudo difícil de especificar, es comúnmente un individuo flexible, ágil y se mueve más rápidamente que los demás”*.²⁵

Y Más adelante la doctora Marchiori Afirma:

McCord dice que el psicópata parece frío y carente de compasión, trata a las personas y a los objetos como medios para su placer, y a pesar de que puede llegar a crear fugazmente ligaduras, éstas carecen de profundidad emocional y terminan en explosiones agresivas.

Presenta una enorme dificultad para colocarse en el lugar del otro, es decir, no puede identificarse, de ahí su falta de culpa por sus conductas agresivas.²⁶

Una persona “normal” aprende a controlar sus conductas agresivas, pero una con un trastorno reacciona violentamente, ya que prefiere el castigo al

²⁵ Marchiori, Hilda. Personalidad del delincuente. Editorial Porrúa. México. 1978. p. 1.

²⁶ *Ibíd.* p. 2.

abandono total. La autora hace una lista de las características de la personalidad del psicópata que valdría la pena mencionar como características esenciales de Cristina, heroína de *100 % natural*:

- Inmadurez de la personalidad.
- Funciones intelectuales dentro de niveles normales.
- Incapacidad total para adaptar su comportamiento a las normas culturales del grupo.
- Conducta sistemáticamente antisocial y parasocial.
- Incapacidad de regir su comportamiento por pautas morales.
- Incapacidad de asimilar experiencias que orienten la trayectoria vital.
- Conducta anormal desde la infancia.
- Tendencia a la satisfacción inmediata de los caprichos,
- Poco o ningún sentimiento de culpa.
- Incapacidad de afectos profundos o duraderos.
- Mitomanía y mundo fantástico.²⁷

La información revela que son hijos de padres que los trataron mal con castigos terribles o que simplemente se alejaron de ellos sentimentalmente, tal como sucede en el caso de mi personaje Daniela.

Mientras Cristina tiene todas estas características, Alberto actúa como lo haría la pareja del alcohólico que trata de ayudar con regaños, y piensa que puede cambiar las cosas, convirtiéndose en una pareja simbiótica, y en esta tesitura entraría el tema del doble o el de la parte buena y frágil, necesaria en toda obra dramática. Más adelante, en el apartado dedicado a *La trama* se verá con más claridad. Me queda claro que la madre funciona sólo a partir de la imaginación pervertida de los hijos, como si el personaje careciera de

²⁷ Marchiori, Hilda. Personalidad del delincuente. Editorial Porrúa. México. 1978. p. 3.

voluntad propia y las policías devienen psicópatas potenciales que entraron en la convención social.

2.4 Creación de los personajes de *100 % natural*

Aunque los materiales de la vida cotidiana para la configuración de personajes es factible, no por ello su construcción deja de ser compleja: es difícil concebirlos fuera de uno mismo. A continuación narraré la mutación de los mismos a lo largo de las tres versiones de *100 % natural* en los que trabajé hasta darles una forma final.

Al principio todo sucedía sin movimiento, transité largo tiempo por la incertidumbre y después pude darme cuenta del poco conocimiento que tenía de mí misma. Bentley asegura: “*En cuanto a nosotros mismos, somos el hombre invisible. No podemos vernos: sólo vemos a aquellos con quienes hemos resuelto identificarnos*”.²⁸

¿Con quiénes nos identificamos? ¿Quiénes son esos seres primigenios en la mente de un creador? La familia. Figuras con quienes establecemos los posteriores reflejos de los individuos con los que nos relacionamos en la vida y que son el principal material de los personajes, como se explicó anteriormente. *Los materiales en bruto de los personajes, entonces, no se hallan tan en bruto, después de todo. De alguna manera ya han sido elaborados. Ya se han transformado gracias a una especie de arte: el arte de la fantasía.*²⁹

²⁸Ibíd. p. 45.

²⁹Ibíd.

*En la primera versión*³⁰ de la obra imaginé a una pareja atrapada en una habitación de tres por tres metros³¹, y pensé en lo que pasaría si esa pareja no pudiera salir de ese espacio, de este modo delimité a mis personajes en primera instancia por la trama: “*Un ser humano es el mejor argumento que existe... El dramaturgo que hace depender a sus personajes de su trama, en lugar de supeditar ésta a aquéllos, comete un pecado capital*”.³² Cometí en ese momento un error terrible que tendría que corregir posteriormente.

Elaboré unas tarjetas biográficas de Cristina y Alberto: ¿cuál había sido la relación con sus padres? ¿Quiénes constituyeron sus mayores influencias? ¿Cómo fue su transformación en criminales? Mezclé a varias personas de mi entorno, inserté diálogos de la realidad y hablé de mi propia fascinación por el asesinato y el sadomasoquismo. Los diálogos surgieron al principio como una plática intelectual. Así escribí treinta cuartillas y esta primera versión se acerca a lo que describe Ibsen: “*En el primer borrador tenía la impresión de que el grado de intimidad a que había llegado con mis personajes era el que se obtiene en un viaje en tren...*”³³, decidí reescribirlo todo. Además de haber cometido el error de supeditar la existencia de mis personajes por la trama y no a sus características propias.³⁴

En la segunda versión tenía que pasar a la acción verdadera y no únicamente hacer una serie de acotaciones de movimiento físico de los personajes. Recordemos que la acción es la base del drama, es decir, que a

³⁰ Ver Patricia Highsmith, *Suspense. Como se escribe una novela de intriga*. En el libro se relata ampliamente el proceso de las diferentes versiones por las que puede atravesar un relato, de allí la idea de contar la elaboración de mis personajes mediante tres versiones.

³² *Ibíd.* p. 62.

³³ E. Bentley, *op. cit.* p. 62, 63. No pone referencia de donde sacó la cita.

³⁴ Ver P. Highsmith, *op. cit.*

diferencia de la novela, donde todo puede ocurrir en la mente del narrador, en el drama todo tiene que traducirse a diálogos, silencios, gestos y movimientos escénicos.³⁵

¿Existe otro lenguaje tan exigente para el autor como un lenguaje de palabras?
¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabras como parte de movimiento, de palabras como mentira, de palabras como parodia, de palabras como basura, de palabras como contradicción, de palabra-choque, de palabra-grito?³⁶

En *El espacio vacío* Peter Brook explica lo difícil que es para un dramaturgo incipiente la tarea de traducir su mundo interior a un lenguaje de acciones y diálogos. La complejidad radica en que el creador tiene la dificultad de no servir como juez de sí mismo, y la confusión del drama en personificar por esencia a personajes opuestos hace que el peligro sea mayor y concluye diciendo: “...a menudo la obra del dramaturgo principiante parece tenue, quizá se deba a que el campo de su experiencia humana no es aún amplio”.³⁷

Esta obra surgió por una necesidad expresiva. La emotividad constituyó el motor más importante. El trabajo más elaborado se centró en la creación de los personajes. Realicé varios bosquejos, hice descripciones de cómo vestirían, de cómo se moverían, traté de penetrar hasta el último recoveco de sus almas, conocer a los individuos en cada uno de los aspectos de su individualidad.

³⁵ Ver E. Bentley. op. cit. en su reflexión sobre el personaje.

³⁶ P. Brook. op. cit. p. 61.

³⁷ *Ibíd.* p. 39.

Claudia Cecilia Alatorre, en su libro *Análisis del drama*, habla de la importancia de las pasiones del hombre para el arte:

El hombre que vive la historia es un ser dramático, porque la historia se hace todos los días con las acciones, las reacciones y las interacciones de los hombres que son contemporáneos y no solamente por las grandes batallas, ni las fechas de los acontecimientos notables, ni los acuerdos célebres, la historia también está hecha por las pasiones de los hombres, su voluntad, sus anhelos y sus fracasos. Éste es el archivo de la historia que pertenece únicamente al arte.³⁸

Tercera versión: después de cinco meses terminé la segunda versión de la obra y me di cuenta que algo no estaba funcionando, así que decidí hasta ese punto revisar la teoría y comencé una tercera propuesta que me satisfizo mucho más y donde tuvieron cabida dos personajes más, las dos policías lesbianas Daniela y Eloísa. Por esos tiempos se hablaba mucho de los asesinatos de personas mayores en la ciudad de México y me pareció interesante que un par de individuos, hombre y mujer, cometieran los asesinatos sin salir de la casa, que las viejitas llegaran solas con tan sólo leer un anuncio en el periódico y que las policías fueran a investigar ese mismo anuncio.

Los cinco personajes que aparecen en la obra son simples como los de un cómic y tres de ellos, las policías y la Señora, giran en torno a Cristina y Alberto como en un cuerpo de ballet. Su comportamiento, aunque autónomo, surge a partir de las acciones de la pareja principal, además de tener cada uno su propia historia.

³⁸ Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama. México. Grupo editorial gaceta, S. A. 1986. p. 14

Encontré herramientas que me guiaron para establecer un orden en mi propuesta dramática, mas nunca tomé esos modelos como leyes inamovibles. Utilicé lo que me servía y el resultado fue una obra de teatro estilo video clip: una narración dislocada con un poco de acá y de allá: un Frankenstein, muy parecido a la tragicomedia moderna, género cercano a la comedia negra.

Cuando uno escribe pretende que las palabras suenen de tal o cual manera y establece una situación que considera interesante o apropiada. Las ideas parecen encontrar su cauce de manera espontánea, y el ser atractivo en un principio para un posible lector y posteriormente para el público está siempre presente, ya que uno está escribiendo siempre para otro, y más que nada obedece a una necesidad intrínseca de creación del escribiente, como lo subraya Patricia Highsmith:

Desde los dramaturgos más grandes, *Esquilo* y *Shakespeare*, hasta los plumíferos de éxito, esta disposición dramática de los acontecimientos se manifiesta de un modo que con frecuencia se califica de instinto, pero que también es fruto de la práctica y la disciplina. Los escritores son personas que entretienen a los demás. Les encanta presentar las cosas de un modo atractivo, entretenido, hacer que el público o el lector se sorprenda, preste atención y se lo pase bien.³⁹

Los personajes de *100 % natural* fueron para disfrute del posible público, pensando siempre que la naturaleza esencial del teatro es tanto el divertimento como la expresión y el conocimiento.

³⁹ P. Highsmith. op. cit. p. 85.

2.4.1 La envidia

En otro nivel de análisis de los personajes puede ser interesante la teoría mimética que plantea René Girard. En *100 % natural* busqué, por fascinación personal, el tema de unos asesinos desequilibrados y me entusiasmé con el hecho, pero al mismo tiempo inicié un largo proceso de reflexión que me llevó a acercarme a la teoría mimética de René Girard, cuya premisa básica, si se me permite resumirla de esa manera, es: “*La envidia es la peor de las brujerías*”.⁴⁰

En ella se explica claramente el mecanismo de los procesos primarios de violencia ritual por los que atraviesan las sociedades y los personajes. Todo comienza por una mirada. Dicho de otra forma, el deseo no es omnipresente, ni se genera de forma espontánea, ni aparece así por que sí. Si dejáramos a una persona sola en medio de la nada sin ningún referente social, se encargaría únicamente de satisfacer sus necesidades básicas, pero desde el momento en que un individuo vive en sociedad y es capaz de ver lo que sucede a su alrededor, es apto sólo hasta ese momento de desear lo que ve, pero sobre todo, busca poseerlo.

Al estudiar a Girard me surgieron varias preguntas con respecto a mi obra de teatro. ¿Qué es lo que ven mis personajes que les hace pensar en los defectos de su madre? ¿Cuál es su referente social?

La respuesta es extraña porque no es un elemento que se encuentre dentro del texto. Podría ser una rara combinación de intuición y de significado oculto del texto, incluso podrían ser sólo ideas que surgieron a través de la reflexión de otros textos, en este caso el de Girard.

⁴⁰Anónimo cubano.

Los personajes de *100 % natural* no están satisfechos con su madre y quieren que se comporte de otra manera, que los cuide más, que los proteja y sobre todo que sea capaz de cumplirles todos sus caprichos.

Estos muchachos indudablemente desean lo que los demás tienen, y en sus intentos desesperados por cambiar la realidad lo destruyen todo. Pienso en *Otelo* de William Shakespeare: el alférez Iago está celoso de Casio por haber sido ascendido al grado de lugarteniente. Casio cae en desgracia, entonces Iago le convence para reclamar la intervención de Desdémona, y así hace pensar a Otelo que Casio es el amante de su mujer. Vemos aquí que el objeto de deseo es Otelo, por ser el predilecto y tener una mujer como Desdémona, entre otras cosas, así que Iago hace todo por destruir la vida de su enemigo.

En *Las Bacantes* de Eurípides el mecanismo de deseo mimético es aún más claro porque es representado por una multitud ardiente que ve en el otro el origen de todos sus males. A esto Girard lo llama *el chivo expiatorio*. Como ya sabemos el dios Dionisos llega a la tierra para infundir nuevamente su culto olvidado, y decide hacerlo en la ciudad de su madre, Tebas, y para castigar a las mujeres de su ciudad culpables de no haber creído en su origen divino, las ha sumido en el delirio. También Cadmo y Tiresias acaban por enloquecer, Penteo manda arrestar al supuesto mago en que se ha convertido Dionisos, pero éste regresa liberado. Mientras el palacio es destruido, Penteo es seducido por el dios y vestido de mujer acude al monte Citeron, donde se realizan los rituales báquicos, y al ser descubierto es desmembrado por la turba enloquecida. Su madre Agave es la que lleva la cabeza del hijo hasta el palacio en ruinas, y al darse cuenta de lo que hizo es desterrada de la ciudad, restableciéndose el orden.

La víctima propiciatoria, como la llama Girard, en este caso es Penteo el rey, que al llegar Dionisos se declara como su enemigo, y al hacer esto se

convierte en el hombre perfecto para encarnar las culpas de la colectividad y restablecer posteriormente el orden del nuevo régimen religioso que pretende instituir el Dios. Al cometerse el asesinato las culpas de la sociedad son liberadas, ya que son él y su familia los causantes de todo el desorden cósmico. De estos ejemplos se podría seguir hablando indefinidamente, pero lo que nos compete en *100 % natural* es la figura de la madre como el *chivo expiatorio* de la obra, poseedora de todas las culpas y el sufrimiento de los muchachos y que deben ser pagados por ella. El deseo mimético los impele a desear tener una madre diferente, dicho en otras palabras, envidian a los jóvenes que tienen una madre normal y amorosa, recordemos que: “*El querer del uno se alimenta del querer del otro, que a su vez aumenta su propio deseo al verlo medrar en el primero, de manera que se va creando una espiral de deseo que asciende hasta el paroxismo y se extiende indefinidamente*”.⁴¹

Girard confesará en una entrevista que la chispa que encendió su teoría mimética fue la lectura del *Curioso Impertinente*, historia perteneciente a *Don Quijote de la Mancha*, donde un hombre convence a su amigo para que seduzca a su mujer y ver si ésta le es fiel. Ella termina enamorada del otro, es decir, del amigo. Porque es el otro el que en realidad lo desea.

Ahora bien, el deseo se encuentra en todas partes, y según Girard es el elemento esencial para la conformación de una sociedad. La explicación clásica sería el cristianismo, donde al igual que en *Las bacantes*, Cristo se convierte en la víctima propiciatoria para que la sociedad expulse sus culpas. En el caso de Cristo todo sucede en el contexto de una violencia colectiva ritualizada donde el pueblo se mimetiza en un mismo deseo: matar a Jesús

⁴¹ Del Llano, Alejandro. Deseo, violencia y sacrificio. Ediciones Universales de Navarra, S.A. Pamplona. 2004. p. 28.

como víctima propiciatoria, quien se elige a sí mismo como portador de los pecados de los demás.

La víctima propiciatoria es por lo general un individuo vulnerable, puede ser un mendigo que a través de los ojos de los demás encarna al diablo, una persona que padece de sus facultades mentales o un anciano, tal como sucede en *100 % natural* con la madre sustituta. Cristina y Alberto ven encarnados en la anciana los males que los aquejan y es por eso que es imprescindible destruirla. La explicación clásica sería: “*El verdadero dios se revela cuando vuelve sus ojos al perseguido, desesperanzado, cuya angustia no puede ser curada por ningún ser humano*”.⁴²

¿A dónde llego con estas reflexiones? Al vertiginoso sitio de la trama donde todos los elementos deben de confluir de manera exacta para que sea creíble a los ojos del posible espectador, pero sobre todo al lugar en donde los personajes descubren su lugar exacto y también el punto donde lo artístico se encuentra con lo social.

⁴² *Ibíd.* p. 152.

3. La trama

3.1 Concepto de trama

El dramaturgo “nos permite ver la mente de otros hombres a través de los acontecimientos”. Si la trama es un edificio, los ladrillos con los que está construido son entonces acontecimientos, sucesos, eventos, incidentes.⁴³

Esta es la definición que nos ofrece Eric Bentley de la trama. Lo difícil para el dramaturgo es cómo manejar la acción de los personajes para poder construir una historia creíble que permita acomodar eventos aparentemente inconexos de tal manera que tengan una coherencia dramática.

Como ya es de todos sabido la realidad obedece a condiciones diferentes a las de la narración teatral. Por principio de cuentas el dramaturgo tiene que condensar una situación para ser contada durante un tiempo determinado, de modo que vemos en la escena, en algunas ocasiones, desde el nacimiento hasta la muerte de una persona, o a varias generaciones en acción simultánea, o simplemente unas cuantas horas de la vida de un individuo. Podemos incluso viajar al pasado o al futuro. Hay narraciones, como es el caso de *100 % natural*, en donde el tiempo no sigue un orden secuencial de acontecimientos, donde pareciera que la narración es aleatoria, encargando al

⁴³ E. Bentley. op. cit. p. 16.

espectador la tarea de acumular la información suficiente para entender lo que está sucediendo en la escena.

La narración pareciera un fenómeno difícil de explicar, pero tal parece que tenemos una propensión natural a contar historias, muchas veces a la manera Aristotélica: principio, nudo y desenlace, y cito:

Sería en vano tratar de ubicar la acción en cualquier otro lugar que no sea allí donde Touchard muy obviamente la sitúa; en nuestras mentes, nunca afirmaríamos la existencia de aquel movimiento general a menos que podamos reconocer que lo hemos sentido ya. Pero esto es lo que reconocemos cuando nos hallamos bajo la influencia de una trama. Para un autor dramático, por consiguiente, imitar una Acción significa hallar equivalencias objetivas de una experiencia subjetiva. Una Acción es una definición, en términos de acontecimientos e incidentes, de algo indefinido que ronda en el interior del dramaturgo.⁴⁴

En el caso específico de *100 % natural* me costó mucho trabajo jugar con la indefinición aparente del texto, era como estar armando un rompecabezas. De pronto me di cuenta que todo estaba fragmentado, que el tiempo se diluía entre las páginas y me tardé mucho en construir una trama que al menos a mis ojos fuera coherente y que tuviera algún sentido dentro del aparente caos:

Desde hace mucho que la imaginación creadora, tanto de científicos como de artistas, no siempre trabaja con elementos menudos y deja para el final el movimiento de la unidad integradora. No pocas veces parte de una unidad

⁴⁴ *Ibíd.* p. 26.

vagamente intuida y va descubriendo los elementos menudos a medida que avanza.⁴⁵

Eso fue indudablemente lo que me sucedió: fui descubriendo los matices de la trama. Ignoro si lo hice correctamente, lo único que puedo decir es que la trama se me fue revelando. A continuación hago la referencia concreta.

3.2 Un cuento de hadas al revés

Para entender los mecanismos de funcionamiento de los cuentos de hadas es necesario hacer un breve recorrido por la violencia, que se podría definir como: *“La violencia es la presión síquica o abuso de la fuerza ejercida contra una persona con el propósito de obtener fines contra la voluntad de la víctima”*.⁴⁶ En otro nivel podría estar la violencia psicológica, la violencia verbal y por supuesto la violencia visual. Socialmente está mal ser violento, pero tal pareciera que el arte, y específicamente el teatro, han hecho de la violencia una verdadera estética.

La violencia ejerce una suerte de fascinación en el ser humano, desde Esquilo y Sófocles hasta Harold Pinter, deteniéndose por supuesto en Shakespeare, Goethe, Lope de Vega y Samuel Beckett. El crimen y lo negativo son el ingrediente esencial del drama. E. Bentley afirma que si le quitaran las cosas violentas al drama solo quedaría la bondad y la narración casi siempre trata de la maldad. Entonces, ¿qué quedaría? Nada.⁴⁷ Basta

⁴⁵ Ibíd. p. 27.

⁴⁶ Moliner, María. Diccionario del uso del español. Editorial Gredos. Madrid, 1994. p.1533.

⁴⁷ Ibídem.

asomarse a *Romeo y Julieta* de William Shakespeare donde la muerte es el destino final de los jóvenes personajes y la violencia entre familias no se hace esperar, o en *Otelo*, cuando vemos a Iago idear una serie de ardidés para que el héroe caiga en su trampa con el fin de provocar la muerte de Desdémona a manos del propio Otelo, su marido.

La televisión y el cine viven de la exposición de la violencia en sus formas más crudas. Quentin Tarantino hace de ella una verdadera estética en *Perros de reserva* y en *Kill Bill*, por mencionar algunas. *La guerra de las galaxias* trata de las hostilidades en el imperio galáctico. *El padrino*, de Francis Ford Copola trata de la violencia entre la mafia y más aún de la violencia familiar.

En el teatro resulta imposible crear sin un referente violento. En las comedias lo repugnante encuentra su máximo exponente, como se muestra en *Tartufo* de Molière, *El enfermo imaginario* o *El Misántropo* donde roza los límites del drama. Ibsen logra en *Casa de muñecas* una oda a la violencia dentro de la familia cuando Nora abandona a sus hijos “para ser libre”.

Los niños se fascinan por las historias de terror y violencia. Quién puede decir que no disfrutó leyendo *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga, o los cuentos de terror de Edgar Allan Poe. En la niñez podríamos hablar de las historias de terror que se cuentan en las escuelas: que si está construida sobre un cementerio, que si los duendes prenden y apagan las luces de los corredores, etc. ¿Cuál es el origen de estas historias? Quizá los cuentos infantiles que rebosan de escenas terribles: niños abandonados a mitad del bosque en *Pulgarcito*, padres que abandonan a sus hijos y éstos encuentran una casa de caramelo donde habita una bruja que los engorda para después comérselos en *Hansel y Gretel*, la pequeña niña de la *Caperucita roja* que le

va a dejar comida a la abuelita y es devorada por un lobo, o *Blancanieves* a quien su madrastra manda a asesinar.

Quizá todas estas historias sean un entrenamiento para enfrentar en un futuro la vida adulta, acaso todo esto es para irse adaptando paulatinamente a la violencia del mundo exterior de modo que los niños sean capaces de enfrentarla fuera de la familia.

En una lectura pública de *100 % natural* un profesor hizo un comentario que me ha dado vueltas en la cabeza hasta la fecha: “Claro, tu obra es como *Hansel y Gretel* pero al revés”. En ese momento me pareció interesante, pero di vuelta al capítulo. Un año después de ese comentario me encontré con el libro de Bruno Bettelheim *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*⁴⁸ y descubrí el significado de estas historias no sólo para el inconsciente infantil, sino para el adulto, pensemos que un adulto no es más que alguien que ha olvidado su infancia. De pronto mis personajes se me revelaron como unos niños con deseos infinitos, en busca desesperada de una madre, una familia, pero sobre todo la historia se me descubrió como un cuento de hadas al revés.

Bettelheim apunta la importancia de los cuentos de hadas en el desarrollo del imaginario del niño:

... los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo. Todavía hay algo más importante, la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida.⁴⁹

⁴⁸ Bettelheim, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. España. Biblioteca de bolsillo. Séptima impresión. 2005.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 13.

El autor continúa haciendo referencia a la ayuda que ofrecen los cuentos de hadas, aunque violentos, a fortalecer el mundo interior del niño. La pregunta obligada en el caso de *100% natural* sería: ¿estos seres enfermos con mecanismos tergiversados del manejo de la realidad hacen que su madre atraviese por el proceso existencial que atravesó Hansel y Gretel?

Revisemos la historia original de Hansel y Gretel, que empieza de forma muy realista. Los padres son pobres y se angustian de cómo podrán cuidar de sus hijos. Una noche platican su problema y deciden solucionarlo. Bettelheim señala:

Incluso si lo examinamos a este nivel superficial, el cuento de hadas popular apunta una verdad importante, aunque desagradable: la pobreza y las privaciones no mejoran el carácter del hombre, sino que lo hacen más egoísta, menos sensible a los sufrimientos de los demás y, así pues, inclinado a actuar de modo perverso.⁵⁰

Estos niños abandonados a su suerte por falta de alimento, se encuentran en mitad del bosque, solos, y la primera vez logran regresar gracias a que Gretel, la hermana, dejó piedritas que señalan el camino de vuelta a casa. En un segundo intento, y en la desesperación del momento, la niña sólo atina a dejar migajas de pan que son devoradas por los pájaros. Llegan a una casita de dulce donde una bruja con apariencia amorosa los atiende. Después ésta se revela como un ser perverso, y posteriormente los niños se dan cuenta que sólo con su inteligencia podrán vencerla.

Veamos a los hermanos Cristina y Alberto, personajes centrales de *100% natural*, como Hansel y Gretel, pero adultos abandonados a su suerte que

⁵⁰ *Ibíd.* p. 170.

deciden contratar madres porque la suya se ha convertido, simbólicamente, en una bruja. Bettelheim apunta que muchas veces la madre amorosa se transforma ante los ojos del niño en una madrastra o en una bruja despiadada para que el niño no sienta culpa por odiarla. Cristina y Alberto contratan a una madre sustituta que suponen podrán manejar, pero al no contar con las herramientas psíquicas suficientes terminan convirtiéndose, como la mayoría de los niños agredidos, en el agresor, e invierten el castigo: ellos serán ahora y para siempre los brujos que alimentan a la madre no sólo para después comérsela, sino para sacar provecho de esa situación.

Pasemos ahora a un siguiente nivel hace un momento esbozado, una reflexión interesante en torno a los cuentos de hadas: es la condición dual de los héroes. En muchos cuentos son dos hermanos, ya sean hombre y mujer u hombre y hombre. Uno de los hermanos es el bueno y el otro es el malo. En el caso de Cristina y Alberto uno quiere solucionar el problema y el otro no. Esta dualidad en los personajes es muy clara cuando de pronto la madre buena se convierte en madrastra malvada,⁵¹ tal es el caso de Blanca Nieves o el de Cenicienta. Todo este ardid sucede ante los ojos del niño. Como mencioné anteriormente, en *La psicología de los cuentos de hadas* Bettelheim afirma que esta disociación de caracteres es muy importante para el niño, ya que a través de ella puede odiar a la madre sin sentir culpa, porque supone que se trata de dos personas diferentes, y eso mismo sucede cuando el niño hace algo malo. Por ejemplo, nos platica el autor: un niño que durante la noche se orina en su cama puede despertar y decir ¿quién se hizo pipí en mi cama? con una idea clara de que se trata de otra persona. Lo mismo sucede en la naturaleza dual de los personajes Cristina y Alberto: son en un principio y durante casi

⁵¹ Ver B. Bettelheim. op. cit. *Capítulo los dos hermanitos*.

toda la obra una misma persona que trata de liberarse del otro para ser él mismo sin conseguirlo, aun peor, Cristina se queda en una silla de ruedas dependiendo de Alberto, de modo que su peor pesadilla se hace realidad, porque al igual que en los cuentos de hadas la naturaleza es dual: existe el bien y el mal, y sin uno de los dos ingredientes no se puede construir nada, y cito “*Incluso los filósofos más antiguos consideraban que el hombre tenía una doble naturaleza, humana y animal*”.⁵²

Al igual que el cuento de los dos hermanos *100 % natural* parte de un principio de diferenciación, “*en un principio viven juntos y se sienten de manera parecida; es decir son inseparables. Pero entonces en un momento dado de su crecimiento, uno de ellos comienza a tener una existencia de animal y el otro no*”.⁵³

También es cierto que las historias infantiles son liberadoras de emociones, y lejos de promover la violencia previenen sobre ella. Si bien el aprendizaje o advertencia de la violencia en el mundo está siempre presente, hay quien envía un mensaje contradictorio durante la educación de los niños, es decir, como nuestros abuelos dirían: *dices una cosa y haces otra*. En ese sentido los cuentos de hadas resultan altamente instructivos emocionalmente hablando, porque aunque parecieran radicales bueno y malo, blanco y negro, esto ayuda al niño a entender categorías importantes para su desarrollo.

En *100 % natural* los personajes asesinos contratan madres para ser capaces de construir una relación cordial, pero en su mente pervertida resulta prácticamente imposible, ya que no logran bajo ninguna circunstancia romper con el patrón de conducta criminal, porque al fin y al cabo las madres

⁵² Bettelheim, Bruno. op. cit. p. 87.

⁵³ *Ibídem*.

sustitutas no son más importantes que un simple pollito, para dar cuenta de ello transcribo la escena del *Odio al licuado de plátano con huevo*, proveniente de *100 % natural*:

CRISTINA. Pues hay cosas que no necesitan estar escritas para que las sepas, debes de aprender a leer las susceptibilidades de tus hijos.

SEÑORA 2. No, ¿por qué se ponen así por un licuado que es además 100 % natural como me dijeron que les gustaban los alimentos?

ALBERTO. Pues porque nos interesa la vida de los pobres pollitos que nunca nacieron.

CRISTINA. Y no queremos que el mundo se quede sin un pollito que pudo haber nacido y haber vivido feliz con su mamá gallina y sus hermanitos pollitos amarillos.

ALBERTO. Imagínate que un día común y corriente como hoy que mamá nos está preparando el desayuno de un odioso licuado de plátano con huevo y llega un hombre despiadado que nos quita de las piernas de mamá y nos revuelve en una licuadora junto con un plátano.

CRISTINA. ¡Eso sería horrible!

Lo que quiero señalar con toda la reflexión anterior es que aunque diferente, mi obra es un cuento de hadas al revés, y que esa estructura salió de manera natural, espontánea. Acaso se debió a la intoxicación de cuentos de hadas que me propinó mi abuela. Una cosa es cierta: los cuentos de hadas son estructuras milenarias que están allí para que el dramaturgo eche mano de ellas.

CONCLUSIONES

Se pueden extraer al menos tres conclusiones del presente trabajo. La primera es que el texto es un elemento indispensable para la correcta configuración de los personajes y situaciones en una puesta en escena, ya que sin una partitura adecuada el espectáculo teatral puede perder matices importantes en cuanto a una trama coherente y espectacular, debido a que ordenar los acontecimientos en una narración obedece a muchos factores. A menudo el escritor toma elementos de la realidad objetiva para de esa manera elaborar personajes entrañables que conduzcan al dramaturgo a la elaboración de una trama que puede irse revelando con una elaboración coherente. Lo enigmático sigue siendo porque el dramaturgo acude a tales o cuales elementos en lugar de otros. En tercer lugar, si bien uno escribe para otros, siempre es en función de uno mismo, y al final del día la creación es un gran placebo para el escribiente.

LA OBRA

100 % NATURAL

PERSONAJES

CRISTINA

ALBERTO

DANIELA

ELOÍSA

SEÑORA 1

SEÑORA 2

SEÑORA 3

(Todo transcurre en la cocina de una casa.)

NOTA: Es importante que las 3 señoras sean interpretadas por la misma actriz.

I

CRISTINA. *(Entra cantando.)*

Sí, voy a ser mamá
Voy a tener un bebé
Lo vestiré de mujer
Lo estrellaré en la pared
Lo enseñare a vivir de la prostitución.

Sí, voy a ser mamá
Voy a tener un bebé...

(Suena el timbre. Alberto entra y se encamina hacia la puerta. Entra una mujer como de unos 60 años.)

ALBERTO. Sí, aquí es señora, pásele.

CRISTINA. ¿Cómo está señora? ¿Ya comió? ¿No quiere comer algo?
¡Alberto, trae un plato para la señora!

SEÑORA 1. Gracias señorita, qué lindos, pero no tengo hambre.

CRISTINA. Coma, con confianza.

ALBERTO. Está usted muy delgaducha.

SEÑORA 1. Gracias.

ALBERTO. ¡Coma!

(La señora comienza a comer.)

CRISTINA. ¿Cómo se enteró de lo que solicitábamos?

SEÑORA 1. Mire señorita, yo leo todos los días *La Prensa*, es una costumbre que me dejó mi difunto marido y pues allí fue donde encontré la nota, y la verdad yo me siento tan solita señorita que decidí darme una vueltecita para ver de qué se trataba.

CRISTINA. *(Le pega en la boca.)* ¡No hable con la boca llena!

SEÑORA 1. Perdóneme, jovencita.

CRISTINA. ¿Y cuáles son sus expectativas laborales?

SEÑORA 1. Pues yo la verdad no soy muy exigente señorita, a mí lo que me interesa es estar bien con mis patrones, mis hijos en este caso, prepararles de comer, arreglarles la casa, darles consejos cuando ellos lo necesiten, mas sin embargo no he podido... estoy solita, señorita.

CRISTINA. Perfecto. *(Anota algo en su libreta.)* ¿Y ya había usted trabajado antes en un puesto similar? Pruebe las verduras, están ricas.

SEÑORA 1. La verdad no.

CRISTINA. ¿No le gustan?

SEÑORA 1. No, no había trabajado en un oficio como éste, mas sin embargo, una vez cuidé a los hijos de mi concuña durante un año, pero eran muy niños y fue hace tiempo, todavía ni pavimentaban para llegar a su pobre casa, y cuando llovía ahí me tenía sacando el agua a jicarazos. Ahora ya no, bendito sea dios señorita. Sucede, pero poco.

ALBERTO. ¿Sabe hacer tacos de pollo?

SEÑORA 1. (*Derrama el agua en la ropa de Alberto.*) ¡Perdón yo...! dios santísimo, discúlpeme jovencita, joven, ¡hay dios! Sí sé hacer tacos. Híjole, pero discúlpeme.

CRISTINA. No se preocupe. ¡Alberto! ¡Levanta!

ALBERTO. Que bien, porque a Cristina y a mí nos gustan mucho los tacos de pollo.

CRISTINA. ¡Alberto, trae algo para limpiar!

ALBERTO. Cristina es fanática de los tacos.

CRISTINA. Te lo tengo que repetir mil veces.

ALBERTO. No.

CRISTINA. ¿No qué?

ALBERTO. No me lo tienes que repetir.

CRISTINA. Me tienes harta, no vas a comer hoy, ni mañana, ni pasado mañana, hasta que cambies tu comportamiento. ¿Qué va a decir la señora?

SEÑORA 1. Señorita, a mí no me molesta, a cualquiera le puede pasar.

CRISTINA. Nadie le pidió su opinión.

SEÑORA 1. A mí me parece que él tiene la razón.

CRISTINA. ¿Razón de qué?

SEÑORA 1. Pues la razón de...

CRISTINA. Mire señora, todavía no ha firmado el contrato donde acepta ser nuestra madre, así que no tiene ningún derecho a opinar sobre las cosas que se hacen y se dejan de hacer en esta casa, ¿está claro?

SEÑORA 1. Sí, señorita.

CRISTINA. ¡Coma! No queremos enfermos en esta casa. (*Respira.*)

ALBERTO. Cris, respira. (*Mientras limpia.*)

CRISTINA. Es lo que estoy intentando, tarado.

ALBERTO. Está bien.

CRISTINA. ¿Cree usted tener la suficiente entereza para encargarse de nosotros dos?

SEÑORA 1. Sí, hay que trabajar fuerte, pero yo tengo paciencia, yo hacía muchas cosas para mi difunto marido, que dios tenga en su santa gloria, y nunca se quejó.

ALBERTO. Mamá de pronto tenía arranques muy extraños...

CRISTINA. No le haga caso, a veces dice cosas sin pensar.

SEÑORA 1. Está bien.

ALBERTO. Le quiero enseñar la casa, ¿puedo?

CRISTINA. (*A Alberto.*) Al rato. (*A la Señora 1.*) Empieza usted a trabajar desde mañana al medio día para tener todo listo a la hora de la comida. A partir de ese momento será nuestra madre y así la llamaremos. Si se sale de lo establecido tendremos todo el derecho de despedirla. Le pagaremos mensualmente la cantidad de tres mil setecientos pesos, por arriba del salario

mínimo, que usted podrá utilizar para sus gastos personales y para darnos regalos en navidad y el día del niño

(Alberto comienza a traer ropa para que la señora la doble, ella lo hace automáticamente.)

SEÑORA 1. *(A Cristina.)* Señorita...

CRISTINA. ¿Sí?

SEÑORA 1. Una pregunta, espero no incomodarla.

CRISTINA. No, ¿qué pasa?

SEÑORA 1. Es que...

CRISTINA. ¿Qué?

SEÑORA 1. ¿No que hasta mañana empezaba?

CRISTINA. Pero el día de hoy es un ensayo sin goce de sueldo. ¿Hay algún problema?

SEÑORA 1. *(Mientras dobla la ropa.)* Está bien.

CRISTINA. Debe recordar que de mañana en adelante se debe a nosotros y se convertirá en una madre abnegada que todo lo hace por sus hijos y para sus

hijos. De no cumplirse esto, nosotros nos veremos obligados a tomar decisiones radicales en cuanto a su persona. Es su obligación efectuar cada mañana todas las actividades que le pondremos. De no llevar a cabo las actividades cabalmente, nosotros tendremos derecho a enojarnos, a gritarle y a recordarle que usted es nuestra madre, y que por lo tanto se debe a nosotros, o podemos gritarle también que “nosotros no pedimos venir al mundo”, o que la culpa de todo lo que pasa no es de nosotros sino de la educación que usted nos dio. Le sugerimos que lea todos los puntos que vienen en el contrato antes de firmarlo. Usted puede decidir desde este momento y tendrá grandes satisfacciones como:

(La Señora 1 sigue doblando ropa y Alberto le trae una escoba.)

ALBERTO. Depositar todas sus expectativas de vida en nosotros, para lograr todo lo que usted no fue capaz de hacer en su mugre vida, tratarnos como si fuéramos sus consejeros, hablándonos de la mala vida sexual que le daba nuestro padre y que por eso se sintió amargada los veinte años que vivió con él. Podrá incluso imaginarse algún día que yo, Alberto, me volveré gay por su excesiva protección y de esa manera me quedaré con usted toda la vida. Tendrá derecho a decirnos que por nuestra culpa su amante en turno se enoja, siempre y cuando asuma las consecuencias que esto le pueda ocasionar, es decir, nosotros podremos tomar las medidas necesarias para que dicho hombre o individuo la abandone.

CRISTINA. Puede incluso compararse conmigo, decir cosas como: ¡yo a tu edad estaba más delgada!, ¡yo a tu edad no tenía todo lo que tú tienes y mírame salí adelante yo sola!, ¡yo a tu edad ya tenía un hijo y pude! ¿por qué

tú no vas a poder? Puede decirme que tengo toda la vida por delante y que no la eche a perder con mis malas amistades, entre otras 200 frases que están permitidas. En letras pequeñas están todas las frases que usted no puede decir bajo ningún motivo.

ALBERTO. Hay también toda una lista de las cosas que no nos gustan. Mejor sería que la leyera minuciosamente, de lo contrario, nosotros podremos proceder contra usted de la manera que nos dicte el instinto.

ALBERTO. ¿Le gustan las pitahayas?

SEÑORA 1. ¿Las pitahayas?

ALBERTO. ¿Los Kiwis?

SEÑORA 1. Sí, sí.

ALBERTO. Porque a nosotros nos gusta comer alimentos 100 % naturales en grandes cantidades, comemos por diez personas o a veces más.

CRISTINA. Muy bien, aclarado todo, firme aquí señora.

SEÑORA 1. Pero aún no termino de leerlo.

ALBERTO. ¡Firme y ya!

SEÑORA 1. Yo...

CRISTINA. ¿Firma o no?, no tenemos su tiempo.

ALBERTO. ¿No nos quiere? (*Sonríe con ternura mientras se pone las manos entre las piernas y se balancea de un lado para otro.*)

SEÑORA 1. Bueno, pero... (*Firma.*)

ALBERTO. (*Corre y la abraza.*) ¡Mamá! cuánto tiempo sin vernos. Te extrañé tanto...

CRISTINA. Hola mami, ahora sí, enséñale la casa.

ALBERTO. Esta es la recámara de Cristina... (*Continúa hablando mientras sale.*)

CRISTINA. (*Canta.*)

Sí, voy a ser mamá

Voy a tener un bebé

Lo vestiré de mujer

Lo estrellaré en la pared

Lo enseñare a vivir de la prostitución...

II

(Las dos acciones son simultáneas, una ocurre dentro de la casa y la otra afuera de la casa. El director puede ponerlas como mejor le parezca.)

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Cuándo te vas?

DANIELA. *(Afuera.)* No lo sé.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Ya compraste el boleto?

CRISTINA. Ya sabes que lo odio mamá, no lo quiero.

DANIELA. *(Afuera.)* Sí.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Y qué te detiene aquí porque no te vas?

ALBERTO. No digas eso, así no funciona.

CRISTINA. Que me escuche, no me importa, óyelo, estás loca y no voy a ceder a tus juegos, ni siquiera existes. *(Se tapa los oídos.)* La, la, la, la, la, la...
(Continúa.)

DANIELA. *(Afuera.)* Tengo cosas que arreglar.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Te voy a extrañar, no te vayas.

ALBERTO. Esa no es la solución.

CRISTINA. ¿Entonces cuál es la solución según tú?

ALBERTO. Tranquila, si no, no te ayudo.

CRISTINA. (*Respira.*) Está bien.

DANIELA. (*Afuera.*) Tranquila, algo pasará y estarás mejor.

ELOÍSA. (*Afuera.*) Lo único que quiero es estar contigo. (*Se acercan y se dan un beso.*) Por qué no nos vamos de aquí y hacemos el amor por última vez.

ALBERTO. Qué debes hacer cuando te dé la mezcla babosa esa.

CRISTINA. Respirar y decir qué rico.

ALBERTO. Muy bien.

DANIELA. (*Afuera.*) No me siento preparada. Han pasado tantas cosas que tengo miedo de hacer el amor contigo y volverme a enamorar.

ELOÍSA. (*Afuera.*) ¿Y que tiene? Volvamos a enamorarnos. Vivamos el momento como si fuera el último.

CRISTINA. Y no gritarle y decirle que le voy a cortar la lengua en pedacitos.

ALBERTO. Háblale y pídele perdón.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Yo te amo como nunca he amado a nadie, lo lograste, lograste que me enamorara de ti, desde ese día de la hamburguesería mi vida cambio por completo.

CRISTINA. No puedo, es su culpa y si no se calma la voy...

DANIELA. *(Afuera.)* Por favor, yo lo único que quiero es estar tranquila, poder terminar las cosas que he empezado y seguir adelante.

ALBERTO. ¿Qué dijimos?

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Cómo dices que se llaman los dos muchachos que viven aquí?

DANIELA. *(Afuera. Revisa su cuadernito.)* Cristina y Alberto

CRISTINA. Sí.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Crees que son ellos los que pusieron el anuncio?

DANIELA. *(Afuera.)* No sé por qué el Gordo nos pone a investigar estos casos ¿Te pone de verdad triste que me vaya?

ALBERTO. Sí, ¿qué?

CRISTINA. Sí, voy a hablar. Mamá perdóname no lo vuelvo a hacer, fue un estúpido arranque, pero no esperes que limpie nada, ¿entiendes?

ALBERTO. Así no.

CRISTINA. Está bien.

DANIELA. *(Afuera.)* ¿Por qué le parece sospechoso al Gordo que alguien ponga un anuncio diciendo “se solicita madre sustituta”?

ALBERTO. Mejor.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Yo perdí a mi madre, con gusto cuidaría a una viejita.

CRISTINA. ¿Mejor?, no me vengas con pendejadas, en los ensayos lo hago bien pero cuando llega la hora no puedo, ya lo sabes.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Todavía me amas?

ALBERTO. Sólo vamos a avanzar si te relajas, así que cállate.

CRISTINA. No me calles, idiota. Por qué no sales y me enfrentas, no te hagas la mártir, la santa, ya sé que no eres la mejor, pero te quiero mami, te quiero, y Alberto también te quiere, estamos haciendo lo posible por curarnos, mira hasta pusimos un anuncio *(Le enseña el periódico a la puerta.)*

ELOÍSA. Creo que estaría mejor tocarles a los chavos pa preguntarles si fueron ellos los que pusieron el anuncio. *(Afuera.)*

ALBERTO. Tranquila, haz el intento de nuevo.

CRISTINA. No puedo, es más fuerte que yo.

ALBERTO. Tranquilízate, no te alteres.

DANIELA. *(Afuera.)* ¿Cómo crees? Tiene que ser espectacular como en Terminator, así está más chido, checa namás.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Ya estoy harta de esconder nuestro amor. Pero vete, no creas que me importa demasiado.

DANIELA. *(Afuera.)* Pero así debe ser.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿Y si mejor tocamos y les preguntamos lo del anuncio?

CRISTINA. No me grites.

DANIELA. *(Afuera.)* Sabes que a mí me da mucha hueva venir a preguntar pendejadas, pero ni modo, de algo tenemos que vivir.

ALBERTO. Mamá, mamá, ya sal. *(Llora.)*

ELOÍSA. *(Afuera.)* Eso de tener que informar de tres casos resueltos a la semana es una tontería, de dónde le salió lo innovador al jefe.

DANIELA. Gordo de mierda.

(Entra la Señora 1.)

SEÑORA 1. Hola aquí estoy y no los voy a dejar. *(Agarra a Cristina del hombro.)*

DANIELA. *(Afuera.)* Así va a dejar de estarme chingando, con eso de que soy la única que no le ha dado las nalgas.

CRISTINA. Quítate, vieja pendeja. *(A Alberto.)* ¡No seas llorón! ¡Tranquilo! no resistes nada.

ELOÍSA. *(Afuera.)* ¿La única? ¡No te hagas! el otro día que entré a su oficina estabas bien hincada...

ALBERTO. Ya lo sé, trato de continuar con el ejercicio. Ya estoy hartos lo hacemos mil veces y nunca funciona siempre te sales y lo arruinas todo.

DANIELA. *(Afuera.)* Eso fue un malentendido.

CRISTINA. No me salgo, tú me sacas.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Un mal entendido... ¿ahora así se les llama a las mamadas? *(Se tapa la boca con pena por lo que dijo.)*

ALBERTO. Mamá abre ya.

DANIELA. *(Afuera.)* Mira Eloísa, deja de estar haciéndote la chistosita, nada más no te doy una madrina porque tenemos que chambear. Ponte buza, porque si no, nos va a llevar la chingada con eso de los tres casos resueltos a la semana; nos trae fritos... Gordo pendejo.

DANIELA. *(Afuera.)* Dime otra vez que me amas.

SEÑORA 1. ¿Qué quieren?, no los entiendo.

ELOÍSA. *(Afuera.)* Te amo.

CRISTINA. Chillón.

ALBERTO. Ya estoy harto, no pones de tu parte. ¿Sabes que? Voy a llamar a la policía para acabar con esto de una vez por todas.

CRISTINA. Ah sí, ¿y qué les vas a contar? ¿Que mataste a tu madre? Mira como me valen madres tus jueguitos. *(Cristina va por un cuchillo y apuñala a la señora)*

ELOÍSA. *(Afuera.)* No han de estar. Mejor ya vámonos.

DANIELA. No seas miedosa, tu nomás échame un oclayo y aprende (*la agarra de la cabeza y le da un beso apasionado.*)

ALBERTO. No Cristina, otra vez no.

CRISTINA. Mejor ayúdame.

(Mientras las policías se besan y se tocan, Cristina y Alberto sacan el cadáver.)

DANIELA. *(Saca su pistola y dispara a la puerta. Oscuro. Luz rápida siguiente escena.)*

III

VOZ OFF HOMBRE. Estamos presentando al público un nuevo producto: Dream Life, son sólo unas pequeñas gotitas que usted tiene que disolver en un vaso con agua y podrá bajar de peso en tan sólo dos días. ¡Escuchó usted bien!, en tan sólo dos días, sin dietas ni ejercicios. Él trabaja mientras usted duerme. Un producto 100 % natural. Llame ahora al teléfono que aparece en pantalla y se lo llevará a su casa con el 70 % de descuento; además le regalamos los vasos para que se prepare este maravilloso producto, Dream Life. Recuerde: es un producto 100% natural, no acepte imitaciones. Dream Life, cómo adelgazar en tan sólo dos días: sin dietas, ni ejercicios.

CRISTINA. *(Entra con la mano y la cabeza de la Señora 1, deja las dos cosas sobre la mesa, mientras se limpia las manos. Alberto trae una jeringa ensangrentada en las manos y va a guardarla al refrigerador colocándola antes en un pequeño frasco.)* ¡La odio! ¿Es tan difícil de saber? Es simple sentido común, no le pedí que me quisiera, ni siquiera que me comprendiera, sólo le pedí que no me molestara durante el ejercicio. Es cierto, no quise hablar con ella, no respiré profundo, no conté hasta diez y lo tuve que hacer, la tuve que matar. Fue mi forma de decirle que odio que me interrumpen. Por cierto ¿has visto el frasco?

ALBERTO. ¿El chiquito? Bueno, más bien el medianito, el transparente, el de la fórmula base. *(Alberto va por una libretita y comienza a hacer cuentas.)*

CRISTINA. Sí, el que lleva líquido adentro, el bonito, con la mezcla babosa.

ALBERTO. Está funcionando de maravilla el Dream life.

CRISTINA. Te pregunté sobre el frasco, no sobre el producto.

ALBERTO. No, no lo he visto.

CRISTINA. ¡Qué raro! En fin, ¿en que estábamos? ¡Ah sí! ¿Te conté que cuando era niña escribí cómo iba a matarla?

ALBERTO. Sí, muchas veces.

CRISTINA. La mataría con un cuchillo, le abriría despacito la panza, le cortaría la cabeza, pero antes le daría besos por todo el cuerpo y le haría el amor. *(Silencio.)* Desgraciadamente sólo pude hacer una de las dos cosas.

ALBERTO. Me duele la cabeza. *(Mientras lleva la cabeza al refrigerador.)*
No es fácil lo que acabamos de hacer.

CRISTINA. ¿Crees que hicimos mal? Tal vez se nos pasó un poco la mano. Cuánta soledad, siento una estúpida e infinita soledad, como si me faltara algo: una pierna, un ojo o algo así. Aunque debo confesar que tengo sueño.

ALBERTO. Toma unas aspirinas, quitan la soledad. *(Le da un vaso que dice Dream Life, le pone aspirinas y unas gotitas del producto.)* Cristina, nunca lo lograremos si te pones así cada vez que ensayamos.

CRISTINA. Eso no es cierto, ella se lo merecía y tú lo sabes mejor que yo.

ALBERTO. Si no te controlas no vamos a llegar a ningún lado.

CRISTINA. Fue ella la que se puso como loca, se salió de lo pactado.

ALBERTO. Mentirosa, ¿cómo puedes mentir y no sentir nada? No se salió, porque ni siquiera estaba escrito. Además sabes que no las puedes matar así sin sacarles el provecho necesario. (*Continúa haciendo cuentas.*)

CRISTINA. No digas tonterías, yo misma redacté el contrato y recuerdo haber incluido esa cláusula. Además ya vendrán otras.

CRISTINA. (*Le habla en secreto al oído.*)

ALBERTO. No quiero.

CRISTINA. Cobarde. (*Canturreando.*) ¿La extrañas?, ¿por qué no te unes a ella? Mátate, cabrón. ¿No me andas siempre amenazando con eso? (*Alberto se encamina hacia la ventana, se pone de puntitas, está a punto de saltar cuando Cristina lo detiene.*) Alberto, antes de que te mates, ¿me podrías preparar algo de comer? Tengo hambre.

ALBERTO. (*Trae la charola de la comida y se vuelve a poner de puntitas en la ventana para saltar.*) Para que veas que yo sí me atrevo.

CRISTINA. Adiós.

ALBERTO. ¿Quieres más pan?

CRISTINA. No, gracias.

ALBERTO. ¿Un poco de agua?

CRISTINA. Ya vete.

ALBERTO. Sólo quiero irme sabiendo que estás bien y ni siquiera me lo agradeces.

CRISTINA. ¡Gracias! *(Se despide con la mano.)*

ALBERTO. ¿Me lastimaré mucho?

CRISTINA. Supongo que sí, tal vez te explote la cabeza y tu cuerpo se rompa en, no sé, mil pedazos, tal vez dos mil. *(Ríe.)* Pero fuera de eso no creo que te pase nada.

ALBERTO. Deja de burlarte.

CRISTINA. No me burlo, sólo te hablo de las posibilidades. Mejor mátrate, no te preocupes, yo iré por tus pedazos cuando la cabeza te explote y después de unos días a tu cuerpo podrido le comiencen a salir gusanos que servirán para alimentarlas mejor, así el odio será mayor y el producto más efectivo. Ecuación: más efectividad igual a más dinero, los ejércitos de anoréxicas

caminarán tronando sus huesitos por las avenidas, si lo ves bien tu muerte tendrá un lado positivo.

ALBERTO. Ya me voy.

CRISTINA. Cuídate.

ALBERTO. Trataré de hacer lo mejor que pueda.

CRISTINA. Tal vez te extrañe.

ALBERTO. Yo no. *(Llora.)*

CRISTINA. Prometo guardar un pedazo de tu cuerpo.

ALBERTO. Tú lo que quieres es que me lance y no saber nada más de mí, y así puedas culparme de todo.

CRISTINA. Ya, Alberto...

ALBERTO. Crees que es muy fácil decir que yo fui el culpable y así olvidarte de todo.

CRISTINA. Ya mátate.

ALBERTO. Pues no te voy a dar ese gusto, porque me molesta que siempre se haga lo que tú dices, sólo lo que a ti te conviene. ¡No me voy a lanzar! ¡Me oyes!

(Cristina se acerca a la ventana.)

CRISTINA. Te sientes el muy chingón, ¿no?

(Oscuro rápido.)

IV

(La Señora 2 está bien vestida y se nota que pertenece a otra clase social.)

SEÑORA 2. Vengan a comer.

CRISTINA. Sí, ya vamos.

SEÑORA 2. ¿Qué tanto hacen? ¡Cristina, Alberto!

ALBERTO. Ya vamos.

(Cristina y Alberto se sientan a la mesa.)

ALBERTO. Qué hiciste mami-chuchi.

SEÑORA 2. Licuado de plátano con huevo. Para que estén todo el día bien nutriditos y se sientan apapachados por mami. Porque el doctor Drijanski siempre me decía: Iris tienes que alimentar bien a tus cachorros, pero sobre todo cantarles antes de que se coman lo que tú les preparaste, y juro que lo hice, pero ellos se fueron y ya nunca regresaron. *(Comienza a cantar.)*

Aquí está el licuadito
Para mis niños bonitos
Con huevito y platanito
Para estar bien fuertecitos.
Pa comer en las mañanas

Con pancito calentito
Aquí está ya su platito.

CRISTINA. (*La interrumpe.*) Mamá cállese, qué ridícula es, ya sabe que no me gusta el licuado de plátano con huevo.

SEÑORA 2. Discúlpame, Cristina.

CRISTINA. Tiene que leer bien las letras chiquitas ya se lo dijimos. Si no, no va a funcionar.

ALBERTO. Tiene que ser todo muy real y apegándose a las reglas. Todo tiene reglas en este mundo, entiéndalo.

CRISTINA. Si no es real el asunto, no nos podremos quitar esa carga de culpa, tiene que hacerlo bien, si no, no tiene caso seguir.

SEÑORA 2. (*Comienza a fumar.*) Discúlpeme chicos, no era mi intención hacerlo. Yo de verdad no sabía, Cristina, que te disgustaba tanto el licuado de plátano.

CRISTINA. Con huevo.

SEÑORA 2. Sí, con huevo, nunca me lo imaginé.

ALBERTO. Pues no se lo imagine. Lea las letras chiquitas.

SEÑORA 2. Las leí y no decía nada de licuado de plátano. Yo tuve una educación muy estricta, no me vas a venir a decir lo que está bien o no, escuincla mal educada, ya me tienen hasta la madre, hago todo lo posible para que estén felices y a ustedes no les importa.

CRISTINA. Pues hay cosas que no necesitan estar escritas para que las sepa, debe de aprender a leer las susceptibilidades de sus hijos.

SEÑORA 2. ¿Por qué se ponen así por un licuado que es además 100 % natural, como me dijeron que les gustan los alimentos?

ALBERTO. Pues, porque nos interesa la vida de los pobres pollitos que nunca nacieron.

CRISTINA. Y no queremos que el mundo se quede sin un pollito que pudo haber nacido y haber vivido feliz con su mamá gallina y sus hermanitos pollitos amarillos.

ALBERTO. Imagínese que un día común y corriente como hoy en que mamá nos está preparando el desayuno de un odioso licuado de plátano con huevo, llega un hombre despiadado, nos quita de las piernas de mamá y nos revuelve en una licuadora junto con un plátano.

CRISTINA. ¡Eso sería horrible!

SEÑORA 2. Bueno sí.

CRISTINA. Imagínese mamá: otra vez estaría sola viendo por la ventana, esperando a que apareciera otra nota en el periódico donde dos encantadores muchachos como nosotros solicitaran una madre.

SEÑORA 2. Sí, bueno, pero, no es para tanto. ¡Ya!

CRISTINA. ¡No es para tanto! ¿Cómo que no es para tanto? ¡Es terrible! Alberto y yo nunca nos curaríamos, es más, moriríamos licuados junto con un plátano.

SEÑORA 2. Ya, muchachos ¿porqué no lo hacemos todo otra vez como si no hubiera pasado nada? Yo estoy dispuesta a cambiar, ya no voy a fumar ni a tomar.

CRISTINA. No te creemos, eres simplemente la peor, parlanchina y creída.

(Todos salen, se escuchan gritos de la madre. Se infiere que la están matando.)

IV

DANIELA. *(Entra bruscamente, pateando la puerta.)* ¡Arriba las manos!

ELOÍSA. Sabemos todo lo que hicieron, así que no intenten negarlo.

CRISTINA. *(Sale de la recamara.)* ¿Qué? ¡Pero...! Largo de aquí, no tienen ningún derecho de entrar así. *(Mira a Alberto.)*

ALBERTO. *(Silencio.)*

DANIELA. No se hagan pendejos.

ELOÍSA. Míralos ahí, todos calladitos.

DANIELA. ¿Dónde está la ruquita de ahora?

CRISTINA. *(Respira.)*

DANIELA. Mira muñeca, mejor dinos la verdad.

CRISTINA. *(Respira.)*

DANIELA. ¿Por qué quieren a ruquitas?

ELOÍSA. Pervertidos, degenerados sexuales, si mi abuelita Lolita viera esto se revuelca en su tumba.

CRISTINA. (*Respira.*)

ALBERTO. Es un proceso de curación.

CRISTINA. ¡Cállate!

ELOÍSA. (*A Daniela.*) Yo no sé qué estamos haciendo aquí, creo que ya se asustaron lo suficiente.

DANIELA. (*Al oído de Eloísa.*) Es lo normal, si no, no sueltan la sopa.

ELOÍSA. (*Al oído de Daniela.*) ¿Por qué no mejor nos vamos y hacemos lo que teníamos planeado?

CRISTINA. (*Silencio.*)

ALBERTO. (*A Cristina.*) Relájate, respira, piensa.

DANIELA. Bésame frente a éstos muriéndose de miedo. Si de verdad me quieres, hazlo.

ELOÍSA. No, aquí no.

ALBERTO. (*Suplicante.*) Es un proceso de curación oficial.

DANIELA. ¿Entonces dónde? Si no lo haces, me voy.

ELOÍSA. No hagas escenas aquí.

DANIELA. *(Sigue apuntando con la pistola.)* Muy bien, ¿van a confesar o no? Híncate, hija de la chingada y pide perdón por lo que hiciste.

ELOÍSA. ¡Ya míralos cómo están, como ratitas, no es para tanto, Dani, son sólo unas viejitas, además, no creo que lo hayan hecho con mala intención!

DANIELA. Mala intención, qué mensa eres, por ese delito les darán por lo menos cuarenta años de cárcel.

ELOÍSA. No es para tanto.

CRISTINA. *(A ella misma.)* Respira.

ALBERTO. *(A Daniela.)* ¡Fue para liberarnos!

CRISTINA. Ellas no lo entienden. *(Respira.)*

ALBERTO. ¡Cris, no!, respira profundo, acuérdate antes de hacer algo de lo que te vas a arrepentir cuenta hasta diez.

CRISTINA. Uno, dos, tres...

DANIELA. Ya viste, aquí es un buen hogar: tienen fotos de fiestas y eso. Se ve que los chamacos son buenas gentes.

CRISTINA. Siete, ocho, nueve...

ELOÍSA. *(A Daniela.)* Quiero ir al baño *(Cruza las piernas una y otra vez, mientras se mete las manos entre las piernas.)*

DANIELA. Pues pide permiso.

ELOÍSA. ¿Puedo pasar a su baño?

ALBERTO. Lo vamos a lograr, tranquila.

CRISTINA. Diez ocho décimos, diez nueve décimos... *(A Eloisa.)* ¿Sí?

ELOÍSA. Gracias.

CRISTINA. Discúlpeme, no la oí.

ELOÍSA. Sí esta bien, con permiso. *(Va al baño.)*

DANIELA. *(Se sienta cómodamente en uno de los sillones.)* Bonita casa, se ven chingones estos pinches muebles. *(Prende un cigarro.)* Miren, la neta, eso que hacen no me parece tan malo. Yo misma haría lo mismo si me atreviera, si tuviera tiempo y el dinero suficiente, neta.

ALBERTO. ¿Sí? No se necesita tanto dinero, bueno, quizá al principio.

DANIELA. Yo no sé por qué el puto Gordo, mi jefe, se pone tan pendejo por unas viejitas, yo creo que es lo mejor, así uno se siente bien y pus logra sacar cosas, lo que le lastima a uno. Esto es un procedimiento normal. Que no cunda el pánico. Tráeme agua, ¿no? *(A Alberto.)*

CRISTINA. Alberto, ¿no escuchaste?

ALBERTO. Sí. *(Hace cara de ella no me da órdenes.)*

DANIELA. ¿A poco no estuvo poca madre nuestra entrada? *(Agarra una botella de alcohol y se sirve.)* La Eloísa no quería, pero yo le dije: hay que entrar espectacular, como en las películas de acción, así, *(hace los movimientos)*, chingón rompiendo puertas y apuntándole a la gente en la cabeza. Eso le da a uno más acá, más chido pues, que no digan que no estamos a la altura de los pinches gringos, como en Terminator con el musculitos.

CRISTINA. Schwarzenegger.

DANIELA. Sí, ese pendejo, mira escuincla, la vida está cabrona, o qué, ¿crees que yo quiero ser tira? No, no, claro que no, yo lo que quisiera es haber estudiado más, tener estudios, como la amiga de uno de los amigos de mi hermana que estudió una carrera en la universidad y ahora gana la pura lana y creo que hasta quiere seguir estudiando. Es bien alzada la cabrona, claro, pero es una cosa por otra, dicen que se encontró a su marido con otra vieja en su cama, claro, el pinche güey era un mantenido, como todos los cabrones, y la amiga de un amigo de mi hermana, pus se emputó y que lo corre. El otro le fue a pedir disculpas, pero ya no se pudo nada y tiene razón, pinches cabrones.

(A Alberto.) Gracias escuincle, la neta sigan haciendo eso que hacen con las rucas, está poca madre, si un día necesitan ayuda nomás háblenme.

ALBERTO. Cómo no, sobre todo necesitamos ayuda con el producto, para sacarlo sin lastimarlas, bueno, de por sí les pasa lo que les pasa, pero lo mejor es que todo suceda con el menor dolor posible.

DANIELA. Sí, pues de cualquier manera. *(Alberto le da una pluma y Daniela apunta sus datos.)*

CRISTINA. ¿Ya se tardó su amiga?

DANIELA. Mi compañera. *(Se pone las manos en el vientre en señal de que Eloísa está menstruando.)*

CRISTINA. ¿Le enseñó la casa?

DANIELA. Me caes bien, neta, chiquitita. *(Le aprieta la boca con los dedos y le da una nalgada.)*

(Entran al cuarto que dice DEAD ROOM con una calaverita de muerte dibujada.)

DANIELA. Está chido el mono.

CRISTINA. Alberto lo dibujó. *(Entran.)*

(Eloísa sale del baño.)

ELOÍSA. ¡Daniela bebe! *(A Alberto.)* ¿Dónde está?

ALBERTO. Cristina le está enseñando la casa.

ELOÍSA. ¿Y por qué no me esperó?

ALBERTO. Pues... si quiere yo se la enseño.

(Se escucha un grito.)

ELOÍSA. Qué pasa, qué sucede. *(Le apunta con la pistola.)* ¡Daniela!
¡Daniela! ¿Estás bien?

(Entran al DEAD ROOM.)

V

(La Señora 3 es vulgar, está muy maquillada, de solo verla causa repulsión.)

SEÑORA 3. *(Entra con un pastel.)*

Estas son las mañanitas
Que cantaba el rey David
A los muchachos bonitos
Se las cantamos así...

Bravo, ¡pide un deseo Alberto!

ALBERTO. *(Cierra los ojos.) ¡Ya! (Sopla el pastel.)*

SEÑORA 3. Cristina, ayuda a tu hermano a cortar el pastel. Ve por un cuchillo.

CRISTINA. Sí mamá *(Va por el cuchillo y sin querer se cae.)*

SEÑORA 3. Cristina, qué tontita eres, ven.

CRISTINA. Sí mamá.

SEÑORA 3. ¿Te gusta el pastel de chocolate, verdad?

CRISTINA. Sí mamá.

SEÑORA 3. Ven, come. *(Le ofrece un pedazo, Cristina se acerca y la Señora 3 le empuja el pastel en la cara, lo tira al suelo mientras Cristina se pone a llorar.)* Cristina, Alberto ¡coman! Ya me tienen harta con su imbecilidad, pobres idiotas. Nena, cuando acabes de comer limpias todo y me vas a buscar a mi cuarto.

(Cristina y Alberto comienzan a comer lamiendo el suelo, mientras la Señora 3 se encamina hacia su cuarto. Voltea y se da cuenta que a Cristina se le ven los calzones.)

SEÑORA 3. ¡Tápate chamaca! Pobre de ti, vas a ser una puta.

(Se oye una voz de hombre que proviene de la recámara.)

VOZ DE HOMBRE. ¿Vas a venir o no?

SEÑORA 3. ¡Ya voy! No se estén tocando escuincles. Ahora regreso.

(Cristina y Alberto siguen comiendo. Se escucha después de un rato los gemidos de la Señora 3 y un hombre. Cristina se encamina a la cocina toma un cuchillo se mete a la habitación, y mientras Alberto sigue lamiendo el piso se escuchan gritos y golpes)

CRISTINA. ¡Alberto, ayúdame!

ALBERTO. *(Corre a la recámara se escuchan más gritos. Alberto entra buscando bolsas de plástico y al poco rato salen los dos cada uno con una*

bolsa de plástico en la mano, se adivina que son las cabezas de la mujer y el hombre.)

CRISTINA. Tengo sed (*Mientras guardan las cabezas en el refrigerador.*)
Prepárame un vaso de agua de guanábana. Voy a la recámara, ¿Me llevas el agua por favor? (*Bosteza.*)

ALBERTO. Sí. (*Comienza a limpiar, prepara el agua y se la lleva a Cristina.*)

VI

(Entran Cristina y Alberto con las dos policías.)

CRISTINA. Ya ve, oficial, cómo no hay nada raro aquí.

DANIELA. Sí, ya nos dimos cuenta, qué gritazo me aventé. Lo que queremos saber es, ¿cómo fue lo del...?

ELOÍSA. *(La interrumpe.)* Eres una tonta, casi me muero de un infarto.

ALBERTO. *(A Cristina en secreto.)* Cris, ya diles que se vayan, me ponen nervioso.

DANIELA. Pero dime, chamaca, ¿desde cuándo hace que ustedes hacen esto?

ALBERTO. Ya tiene un rato.

CRISTINA. Nos cura un poco cada vez que lo hacemos. Seguimos la técnica del psicodrama.

ALBERTO. A veces nos sentimos un poco mal, pero pensamos que a ellas les hace bien y con eso ayudamos a mucha gente en el mundo. El producto ha tenido mucho éxito, la gente adelgaza muy rápido.

DANIELA. ¿Cuál producto?

ELOÍSA. Yo le decía a la Danis que también perdí a mi madre y que yo haría lo mismo.

CRISTINA. La verdad es que uno se reconforta, se siente uno mejor.

ELOÍSA. (*A Daniela.*) ¡Ya no!, deja de mirarla.

DANIELA. Tranquila.

CRISTINA. ¿Otra copita oficial? (*Mientras se la sirve.*)

ELOÍSA. Yo sí, la neta es que estoy herida por un amor. (*Canta.*)

Por un amor
me desvelo y vivo apasionada;
tengo un amor
que en mi vida dejó para siempre
amargo dolor.

Pobre de mí
esta vida mejor que se acabe
No es para mí...

Pobre de mí

ALBERTO. Ay corazón

ELOÍSA. Pobre de mí

ALBERTO. No sufras más

ELOÍSA. Cuánto sufre mi pecho
que late tan sólo por ti.

Por un amor
he llorado gotitas de sangre del corazón,
me has dejado con el alma herida
sin compasión...

Pobre de mí
esta vida mejor que se acabe
No es para mí...

ELOÍSA. Me cae de madres que es bien cachonda la Britney Spears, ¿no?

DANIELA. *(Sorprendida de que diga malas palabras.)* ¡Eloísa!

CRISTINA. ¿Le traigo otra copita oficial?

ELOÍSA. Mejor otra botella. *(Agarra la botella, haciendo notar que ya no tiene.)*

DANIELA. *(Interrumpiendo.)* ¿Supieron de los asesinatos de la colonia?
(Cristina y Alberto se miran, suena el celular de Daniela.)

DANIELA. Bueno (...) mami (...) ¿Qué pasa? (...) estoy bien (...) claro que voy a llegar a cenar...

ELOÍSA. Qué bonitos lentes. *(A Alberto.)*

ALBERTO. *(Sonríe.)*

DANIELA. Mamá, eso no me gusta. (...) Sí mamá, ya sé que me hace bien. (...) *(Gritando.)* Odio eso, mamá, eso se toma por las mañanas. (...) Es más, ni por las mañanas me gusta...

ELOÍSA. Hueles rico.

ALBERTO. *(Sonríe y trata de alejarse.)*

DANIELA. Haz lo que quieras, no me importa (...) sí me voy a ir mamá, pero no te voy a abandonar, te voy a seguir mandando tu lanita, (...) ¿tú crees que es tan fácil conseguir la visa?

ELOÍSA. *(Empieza a acariciar a Alberto que se resiste.)*

CRISTINA. Aquí está.

ELOÍSA. *(Se separa.)*

DANIELA. No te voy a dejar desamparada (...) ¿qué? pero cómo quieres adelgazar, ¡pero si eres una cerda! ya no se puede (...) ¡eso de la tele son

pendejadas! (...) ¡Sí chaparra, ya no voy a decir esas palabras! (...) Pero claro que son tonterías. (...) ¿Para qué quieres que te dé el teléfono de donde estoy? (...) estoy bien (...) sí chaparra (...) ¿Cuál es el teléfono? (A Alberto.)

ALBERTO. 56.

DANIELA. 56.

ALBERTO. 65.

DANIELA. 65.

ALBERTO. 85.

DANIELA. 85.

ALBERTO. 29.

DANIELA. 29. (...) Sí, cualquier cosa me hablas (...) no (...) son buenas personas.

ELOÍSA. (*Se acerca y está a punto de darle un beso a Alberto.*)

CRISTINA. (*Derrama la bebida en la ropa de Daniela.*) Perdón, no era mi intención.

DANIELA. (...) ¡Pues tómate las pinches gotas si quieres y deja de molestar!
No, no te grito, es que me desesperas, luego te hablo. Sí, luego te hablo.

CRISTINA. Perdón, perdón oficial.

ELOÍSA. Está bien. (*Se toma la copa como agua.*) ¿Me trae otra? Ando con mal de amores.

La barca en que te irás
Lleva una cruz de olvido
Lleva una cruz de amor
Y en esa cruz sin ti
Me moriré de hastío

DANIELA. (...) Luego te hablo, adiós. (...) ¿Aquí? (...) ¿Y ya me dejas en paz? (...)

Si pudiera ir con mami
Y darle un besito en la frente.
Si pudiera guardar tiempo
Y dedicárselo al fin.
Si pudiera volver a nacer.

DANIELA. Bueno ya, chaparra. (...) no (...) ya (...) ya.

Si pudiera ir con mami
Y darle un besito en la frente.

Si pudiera guardar tiempo
Y dedicárselo al fin.
Si pudiera volver a nacer.

DANIELA. Adiós, besitos (...) sí, sí. *(A Eloisa.)* Ya párale, nos van a chingar.

ELOÍSA. No me molestes *(Le da un beso a Alberto.)*

CRISTINA. Bueno ya investigaron lo que querían, ¿no?

DANIELA. No, me tiene que llenar estos papeles.

CRISTINA. *(Comienza a llenar los papeles.)*

DANIELA. Cálmate.

ELOÍSA. Tú empezaste, además el muchacho está guapo.

DANIELA. ¿Supieron de los asesinatos de la colonia?

CRISTINA. Sí, algo supimos.

ELOÍSA. Dicen que son de lo más sanguinarios, y contra pobres viejitas que no tienen la culpa de nada.

ELOÍSA. Lo que no saben es cómo han sucedido los asesinatos, todo está muy raro, pero la verdad *(Se escucha en la radio a lo lejos el anuncio de*

Dream Life.) Qué chistoso, no me había dado cuenta que los cuerpos se comenzaron a encontrar casi al mismo tiempo que apareció el producto. *(Ríe.)*
Que cómico.

DANIELA. No seas tota, qué tiene que ver. Todo está bien chipocludo, se cree que los asesinatos los lleva cabo un hombre que se disfraza de mujer.

ALBERTO. Tonterías, son dos los que cometen los asesinatos.

CRISTINA. Es obvio, ¿por qué un hombre actuaría solo?

ALBERTO. Más si se trata de un hombre que nunca sale de su casa.

DANIELA. ¿Cómo saben que es un hombre que nunca sale de su casa?

ELOÍSA. Lo dijo el guapo del noticiero de las diez, el barboncito ¿No huele a licuado? Cómo se me antoja un licuado de plátano con huevo, mi abuelita siempre decía que era lo mejor para recobrar las fuerzas.

DANIELA. ¡Pero! ¿Qué les pasa?

(Para entonces Cristina y Alberto están atrás de cada una de y les quitaron sus pistolas pone la canción “Bésame mucho”. Cristina comienza a cantarla haciendo play-back. Daniela y Eloisa están en una silla una enfrente de otra.)

CRISTINA. Bésame
Bésame mucho.

Como si fuera esta noche la última vez
Bésame.
Bésame mucho
Que tengo miedo a perderte, perderte otra vez.

Bésame
Bésame mucho
Como si fuera esta noche la última vez
Bésame
Bésame mucho
Que tengo miedo a perderte, perderte otra vez

Quiero tenerte muy cerca
Mirarme en tus ojos
Verte junto a mí
Piensa que tal vez mañana yo ya estaré lejos
Muy lejos de ti

Quiero tenerte muy cerca
Mirarme en tus ojos
Verte junto a mí
Piensa que tal vez mañana yo ya estaré lejos
Muy lejos de ti

(Suena el teléfono.)

CRISTINA. Bueno. ¿Qué? *(A Alberto es el comandante.)*

DANIELA. Pon el Speaker.

CRISTINA. Sí, ya.

COMANDANTE. Señorita, Señorita

CRISTINA. Sí, perdón.

COMANDANTE. Disculpe la molestia, la mamá de la oficial Daniela nos dio el teléfono, según sé su propio hermano se lo proporcionó. Sabemos todo lo que está pasado en su casa.

CRISTINA. Oficial, todo es un malentendido. Lo hacíamos como un proceso de curación y muchas de ellas se ponían insoportables, por eso las matamos. Lo de las cabezas en el refrigerador es un mero divertimento. Aunque sí, sí lo disfrutábamos. Ya no puedo más con esto.

ALBERTO. Cristina, ¡Nooo!

COMANDANTE. Sé que está muy ofuscada señorita, trate de calmarse, las dos mujeres que se esconden en su casa son criminales de alto riesgo, se ponen ebrias y organizan orgías con los supuestos detenidos, tenemos que acabar con esa plaga homosexual. Lo sé todo, la madre llorosa de Daniela me lo confesó. Y venimos lo más pronto que pudimos. Así que no trate de ocultarlas.

CRISTINA. Pero, somos culpables oficial. (*Afloja el brazo donde tiene la pistola y Daniela la agarra.*)

ALBERTO. ¡Cristina, no!

DANIELA. Y ahora, ¿qué hacemos? (*A Eloísa.*) Ya nos cargó la chingada. (*A Cristina apuntándole en la cabeza.*) Dí que no estamos aquí, escuincla.

CRISTINA. No, aquí no están comandante.

COMANDANTE. Se que están ahí, ya escuché su voz, no me engañe. Sé que se encuentra bajo presión, sólo conserve la calma. Enseguida bajamos.

ALBERTO. (*Apuntándole a Daniela.*) Sucias, degeneradas sexuales.

ELOÍSA. Dios perdónanos.

(*Oscuro. Se escuchan tres disparos, hay mucho ruido y confusión.*)

VII

(Cristina está en una silla y no se puede mover. Alberto está preparando la comida.)

ALBERTO. Qué pena lo que les sucedió a las policías. Eran buenas personas, pero bueno ese tipo de crímenes sexuales se tienen que pagar de alguna manera, ¿no crees? Sí bueno, ya sé que cincuenta años de cárcel es exagerado, pero ni modo. Al menos se pueden mover, no que a ti te tocaron los tres disparos, esa es mala suerte.

CRISTINA. *(Con dificultad.)* ¡Cá cá-lla-te!

ALBERTO. Ya, Cris, no te alteres, es la verdad.

CRISTINA. *(Con dificultad.)* ¡Cá cá cá-llllla-te! Oooo tt te vvv voy a ma ma ma ma-ttttar

ALBERTO. Mira, volví a poner un anuncio nuevo, uno más espectacular en rojo, espero que tengamos respuesta. Yo creo que ahora sí nos mejoramos.

CRISTINA. ¡Hammmbre!

ALBERTO. Si ya, enseguida esta la comida.

ALBERTO. *(Va por el periódico.)* ¿Qué te parece? Está grande ¿no?

CRISTINA. ¡Hammmbre!

ALBERTO. Sí, ya voy. (*Comienza a servir un plato, suena el timbre, va a abrir la puerta.*)

ALBERTO. ¡Es una nueva mamá!

(*Oscuro lento.*)

FIN

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Claudia Cecilia. Análisis del drama. México, Grupo Editorial Gaceta, 1986. 124 pp.

ARISTÓTELES. La poética. México, Editores Mexicanos Unidos, 1989. 213pp.

BENTLEY, Eric Russell. La vida del drama. Buenos Aires Argentina, Editorial Paidós, 1964. 327 pp.

BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. España. Biblioteca de bolsillo, séptima impresión, 2005. 340 pp.

BROOK, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. España. Editorial Nexos, 1986. 190 pp.

DEL LLANO, Alejandro. Deseo, violencia y sacrificio. Ediciones Universales de Navarra, S.A. Pamplona. 2004. p. 28.

HIGHSMITH, Patricia. Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga. España. Editorial Anagrama. 1986, 139 pp.

MARCHIORI, Hilda. Personalidad del delincuente. Editorial Porrúa. México. 1978. p. 179 pp.

PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética semiología. España. Editorial Paidós Comunicación. 1996, 470 pp.

SPANG, Kurt. Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral. Ediciones Universidad de Navarra. 1991. 307 pp.

STANISLAVKI, Constantin. El arte escénico. México. Siglo XXI, 1987. 269 pp.

V. A. comp. Díez Borque, José M. y García Lorenzo, Luciano. Semiología del teatro. España. Editorial Planeta. 1975, 333 pp.

V. A. comp. Kurt, Spang. Del horror a la risa. España. Editorial Planeta. 1993. 250 pp.