



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**ACERCA DEL PROCESO DE ESCRITURA Y  
MONTAJE DE LA OBRA MUERTE PARCIAL:  
LLEVADO A ESCENA POR REGINA QUIÑONES**

**INFORME ACADÉMICO POR  
ACTIVIDAD PROFESIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO  
PRESENTA  
DOLORES REGINA QUIÑONES URIBE**

**MÉXICO, D.F.**

**ABRIL, 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

**ACERCA DEL PROCESO DE ESCRITURA Y MONTAJE DE LA OBRA *MUERTE  
PARCIAL*: LLEVADO A ESCENA POR REGINA QUIÑONES**

**Dolores Regina Quiñones Uribe**

***Dedicado a mi compañero Abel, por soñar conmigo.***

Reafirmo aquí el agradecimiento para mi asesor , el Maestro Tibor Bak - Geler Geler por el tiempo, la exigencia, la paciencia y la libertad con la que impulsó el desarrollo de este trabajo.

Asimismo agradezco las valiosas sugerencias y comentarios de Edyta Rsewuska, Natalia Traven, Oscar Aggis y Carlos Corona, todas ellas fundamentales para repensar y reescribir algunos aspectos importantes en mi trabajo.

A Violeta Sarmiento por su ayuda y su tiempo para terminar de detallar este informe.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO 1: Origen del texto dramático <i>Muerte parcial</i> .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 La inquietud de la ciudad.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Buscando aterrizar una idea.....</b>	<b>8</b>
<b>1.3 ¿Por qué Juan Villoro?.....</b>	<b>10</b>
a ) Anécdota del primer contacto con Juan Villoro y el inicio del proyecto.....	11
<b>CAPÍTULO 2: Armando un texto dramático .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Método de trabajo con Juan Villoro.....</b>	<b>15</b>
a ) Estructura del primer tratamiento.....	16
b ) Descripción del método de trabajo .....	22
<b>2.2 La acción y el conflicto .....</b>	<b>43</b>
<b>CAPÍTULO 3: Búsqueda de productores para <i>Muerte parcial</i>.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1 Por dónde empezar a buscar y qué buscar.....</b>	<b>50</b>
a) SOGEM .....	51
b) Productor : INBA / OCESA .....	51
c) Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) .....	52
d) Asistente de dirección.....	53
e) Conformación de un elenco .....	54
f ) Espacios de ensayo.....	55
g) Sala de estreno.....	56
h) Escenografía.....	56
i ) Diseño de vestuario y confección .....	62
j) Diseño de iluminación.....	63
k) Diseño y realización de la imagen .....	63
l ) Difusión.....	65
m) Varios.....	65
<b>3.2 Conclusiones del resultado del primer montaje (INBA) .....</b>	<b>66</b>

<b>CAPÍTULO 4: Publicación del texto dramático por parte de Ediciones El Milagro con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Septiembre 2008.....</b>	<b>69</b>
--	-----------

<b>CAPÍTULO 5: Invitación por parte de la dirección de teatro de la UNAM para realizar una segunda temporada con una nueva propuesta. Mayo 2009 .....</b>	<b>75</b>
---	-----------

a) El espacio .....	76
---------------------	----

<b>5.1 Decisiones de una puesta en escena.....</b>	<b>77</b>
--	-----------

a) El jardinero: Introducción de un nuevo personaje .....	77
---	----

b) La fotografía como elección.....	77
-------------------------------------	----

c) Vestuario.....	78
-------------------	----

d) Iluminación.....	78
---------------------	----

e) Música .....	78
-----------------	----

f) Lista de narcotraficantes/Audio, TV .....	78
--	----

<b>5.2 Armandando un equipo creativo .....</b>	<b>79</b>
--	-----------

<b>5.3 El método de trabajo .....</b>	<b>81</b>
---------------------------------------	-----------

a) Mi proceso .....	81
---------------------	----

<b>5.4 Imagen, fin de temporada y salidas al interior .....</b>	<b>88</b>
---	-----------

a) Fin de temporada en el Teatro Santa Catarina.....	88
--	----

b) Otros rumbos .....	89
-----------------------	----

<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>90</b>
---------------------------	-----------

<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>95</b>
---------------------------	-----------

<b>ANEXO 1</b>	
----------------	--

<b><i>Currículo Regina Quiñones .....</i></b>	<b>96</b>
---	-----------

<b>ANEXO 2</b>	
----------------	--

<b><i>Biografía Juan Villoro .....</i></b>	<b>98</b>
--	-----------

<b>ANEXO 3</b>	
----------------	--

<b><i>Ediciones El Milagro .....</i></b>	<b>102</b>
--	------------

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo abarca desde febrero de 2006 hasta noviembre de 2009 y comprende la experiencia que obtuve durante el desarrollo del texto dramático y las dos puestas en escena de *Muerte Parcial*, una para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y otra para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Mi objetivo es reflexionar acerca de los temas que se involucran a la hora de levantar una producción de teatro profesional en la Ciudad de México; comprende la experiencia que supuso convocar a un reconocido autor literario como Juan Villoro para la creación del texto dramático y el trabajo realizado con el equipo creativo en mi calidad de directora de escena.

La forma que elegí para desarrollar este trabajo parte de la narración de los hechos y está diseñada en 5 capítulos donde reflexiono acerca de la experiencia que significó el proyecto.

El capítulo 2 se centra en el proceso de selección y análisis que antecedió al texto definitivo de *Muerte parcial*, mientras que el capítulo 5 se concentra en la segunda propuesta escénica de *Muerte Parcial*, realizada en el Teatro Santa Catarina bajo el auspicio de la UNAM, donde la producción involucró menor demanda, bajo el esquema de co-producción (INBA – UNAM) reciclé gran parte de los materiales proporcionados anteriormente por el INBA. Abordé esta puesta con un nuevo elenco y a partir de la experiencia de la primera me concentré en el trabajo con los actores y, por supuesto de la totalidad de la puesta. La reflexiones de este capítulo giran en torno a estos temas.

La estructura propone un recorrido que inicia con “una idea” y recorre los momentos determinantes para la concreción de la puesta en escena *Muerte Parcial*.

La bibliografía se menciona sólo al final del trabajo porque la usé como una fuente de inspiración libre.

Con la finalidad de ampliar el contexto de las referencias consideré importante agregar tres anexos que comprenden mi propio currículum, la biografía del escritor Juan Villoro y una ampliación de información sobre la Editorial El Milagro.



## **CAPÍTULO 1: ORIGEN DEL TEXTO DRAMÁTICO “MUERTE PARCIAL”**

### **1.1 La inquietud de la ciudad.**

A fines del año 2004 recibí una invitación para dirigir a un grupo de actores y comenzó a rondar por mi cabeza qué clase de proyecto tendría ganas de llevar a escena en ese momento. El grupo en cuestión llevaba algunos años de ventaja trabajando en conjunto, sería yo quien ahora se integraría a ellos. Como ninguna de las partes tenía claridad sobre qué quería trabajar, les propuse que iniciáramos una especie de taller donde nos conociéramos mutuamente, pues integrarme suponía saber cuál era su línea de trabajo en términos de organización y por supuesto de actuación.

Tuvimos aproximadamente 4 ó 5 sesiones, no logramos concretar mucho, sin embargo para mí hubo importantes hallazgos. Habíamos comenzado proponiendo motivos de trabajo a la par de realizar ejercicios e improvisaciones, fue durante este proceso que encontré el tema que deseaba trabajar: la ciudad, la ciudad de México o sólo la ciudad sin especificaciones geográficas.

Tenía claro lo que quería: concretar escénicamente el tema de la ciudad.

Pero, ¿qué de la ciudad y por qué hablar de la ciudad?.

Mi sensación de la ciudad tenía que ver con que vivíamos la vida y habitábamos la ciudad con una gran indiferencia ante todo o casi todo.

Sin tener que buscar mucho podía encontrarme en la calle con tantos matices de indiferencia que resultaba difícil hacer una selección. Llegué también a la conclusión de que esta indiferencia paradójicamente podía conmoverme; pero más allá de eso me preguntaba, cómo podría hablar escénicamente de ese estado de insensibilidad general, de lo tranquilamente indiferentes que podemos comportarnos los ciudadanos, de la ausencia de razones y sorpresa para nuestro comportamiento. ¿A partir de qué situación podía desarrollar mi tema?

Realizar este proyecto era mi mejor manera de decirme a mí misma “me niego a acostumbrarme”. Sin embargo, presentía otra dificultad, ¿cómo adentrarse en este tema sin estigmatizarlo?, al fin y al cabo vivo en una ciudad, formo parte de ella y también me gusta.

Las preguntas seguían en el aire... ¿cómo hacerlo ?, ¿qué personajes podrían ser?...

## 1.2 Buscando aterrizar una idea

Una vez que dimos por concluidas las sesiones, con el grupo del que hablé anteriormente, revisé las notas que había escrito y comencé a esbozar algunos personajes, estos los planeaba más bien como símbolos o metáforas, los veía desarrollarse en un “lugar” que no ilustraba una ciudad, sino más bien imaginaba que con su comportamiento crearían esa atmósfera citadina, “*la ciudad como un estado de ánimo*”... ambiciosa propuesta y poca claridad, para empezar.

Dejé un momento mis personajes y recopilé el material de lecturas que también había seleccionado, me reencontré con A. Baricco cuando dice que nos tragamos todo, en una orgía de informalidad que ya no desconcierta a nadie, con Dostoyevski en sus famosos hermanos Karamazov, cuando uno de los personajes (Hipólito Kirillovitch) dice que lo que debe inquietar es la indiferencia y no la perversidad de tal o cual individuo. Todo parecía rimar con la indiferencia, un punto se definía y sin embargo, ¿cómo armarlo?

Jugué entonces a ponerle títulos buscando aterrizar un texto, surgieron cosas como: “*La ciudad o conjugando el verbo: dejar, ignorar, humillar, desear, llorar, olvidar...*”, “*realidad accidental*”, “*piensa, ciudad, pienso*”, en fin que también comencé a desarrollar un poco más las características de mis personajes, careciendo de nombre, eran casi adjetivos: *Hombre pijama, siamesas, mujer que lee u hombre fuera de contexto*, etc., a partir de esto comencé a esbozar preguntas buscando que me ayudaran a generar situaciones - ¿dónde podrían encontrarse dos o más de ellos?, ¿quiénes podrían sufrir desencuentros? - pero en ambos casos seguía faltando el cómo.

Desarrollé algunas cosas pero todavía las sentía muy vagas, me propuse buscar y dar con el acontecimiento que finalmente uniría a todos en una misma situación, tal vez así sería más fácil armar el resto. Seguí buscando.

Fue en octubre del 2005, cuando al cruzar una avenida me encontré de frente con un vendedor de periódicos, me lo ofreció y ya estaba diciendo que no por reflejo cuando vi la foto de la portada, plana completa, con un encabezado gigante en letras blancas que decía: MASACRE.

La imagen mostraba a 4 hombres ensangrentados, un “cuádruple homicidio” según refería la nota.

El lugar : un departamento en Ciudad Satélite .

Tiempo : la madrugada

Personajes: Cinco

En la sala del departamento había una botella de tequila, dos ceniceros con colillas de cigarros, un billete de 200 pesos con residuos de polvo blanco, al parecer cocaína... etc.

En esa reunión se encontraban cinco hombres, judiciales por cierto. Uno de ellos “se puso loco, empezó a matar a todos y luego se disparó”, contaba el único sobreviviente quien sólo resulto herido. En la imagen, mostrada desde dos

ángulos, se podía ver por un lado a un hombre, sentado en una silla, con el estómago ensangrentado, las piernas abiertas, los brazos colgando a los lados, el cuerpo encorvado hacia el frente por el peso muerto. Sangre alrededor de él. A sus pies de lado izquierdo, caído del sillón, había otro cuerpo, un hombre con traje gris ensangrentando, que daba la impresión de que al intentar huir herido, tropieza con sus propias piernas y cae, otro más a su lado está sentado en el suelo, trae una chamarra deportiva negra, su peso está vencido a la derecha, muy cerca del estómago del descrito anteriormente. El otro ángulo mostraba en un sillón individual, frente a los otros, al homicida sosteniendo todavía la pistola en la mano derecha, con uno de los zapatos fuera de su pie. Se dio un balazo en la cabeza después de dispararle al grupo.

“Mueren 4 polis en un departamento” decía el detalle de la nota.

Compré el periódico y me quedé un rato por ahí, viendo al vendedor hacer su trabajo. Me impresionaba, en ese momento, que la gente viera la fotografía y quedara inmune, que siguiera con su caminar despreocupado, indiferente.

Sé que ahora la imagen de la que hablo es un juego de niños, que lamentablemente ha sido más que superada por lo que hoy encontramos en los diarios. Sin embargo, en ese 2005 no me pareció cotidiano el nivel de violencia mostrado en el retrato. Mostrar imágenes violentas de accidentes, homicidios y deformidades humanas no es algo nuevo, en este rubro hay oferta de revistas, periódicos etc. y por supuesto clientes, pero esta fotografía mostraba un universo donde la policía o los supuestos encargados del orden habían roto el mismo; alguien podrá decir que es bien sabida, de siempre, la dudosa calidad moral de un judicial etc., no obstante, la imagen era tan teatral que para mí fue indispensable integrarla a mi proyecto.

Sumando todas las informaciones y tratando de encontrar un cauce me puse a trabajar, leía y releía lo anotado, no sabía qué debía o quería sacrificar y tampoco encontraba la manera de seguir, no podía ser objetiva y comenzaba a sentirme frustrada.

Una solución era armar un espectáculo con una serie de cuadros que aunque dramáticamente no tuvieran que ver entre sí, conservaran como leit-motiv a la ciudad, esto no dejaba de resultarme pobre, pues sentía que estaba en la frontera de la ocurrencia, donde de pronto todo cabía y con el pretexto de un tema como unidad, lo que dijera podría ser cualquier cosa y de hecho tampoco importaría.

No sin lamentarlo asumí que no estaba dentro de mis posibilidades desarrollar la dramaturgia, necesitaba alguien que renovara la idea, que se enganchara con ella y conmigo, necesitaba un escritor.

### 1.3 ¿Por qué Juan Villoro?

Al decidirme a buscar un autor me propuse encontrar algo más que un dramaturgo o un escritor mexicano, necesitaba un cómplice, a quien yo admirara en su escritura e ideas y a cuya persona pudiera tener fácil acceso para proponerle el proyecto. Éstas serían – creía yo – las condiciones ideales. Pensé en varios nombres, revisé materiales y me encontré en un dilema, los posibles dramaturgos no me convencían del todo; su trabajo me sonaba muy localista, con un énfasis en la forma de hablar de sus personajes que por su argot de inmediato se identificaban con cierto grupo social mexicano. No quería eso. Casualmente me encontraba leyendo “El disparo de Argón”, novela de Juan Villoro, publicada por la editorial Anagrama, en la colección de Narrativas Hispánicas...

¿Qué me retiene en la ciudad?, se pregunta Fernando Balmes desde el inicio de esta novela. ¡Es un principio!, pensé ilusionada por la coincidencia de tener entre mis manos un texto que hablaba de mis inquietudes. Fernando Balmes, como narrador asignado y personaje principal es quien a lo largo de la novela nos cuenta y nos descubre la ciudad y los estados de ánimo que ésta le provoca; sin descuidar el estado de cosas que guarda el país respecto a la corrupción y a la doble moral, esta novela hace una radiografía de la sociedad mexicana contemporánea.

En mi experiencia leyendo a Juan Villoro, puedo decir que siempre tengo la sensación de ser una especie de confidente del narrador y en el caso mencionado, los detalles descritos y la forma simpática de hacer comparaciones y metáforas con cosas conocidas pero descritas de forma diferente, con un aire nuevo, me introdujo sin reservas en un entorno donde reconocí una ciudad que frecuento – la ciudad de México- sólo que el viaje fue de otro color, de otro sabor y sin espacio para el lugar común.

Parecía una coincidencia encontrarme con algo así, justo en ese momento y aunque sólo lo atribuí a mi disposición de ánimo, sensible y abierto para percibir y recibir la información que anhelaba, ésta sería una de las tantas “coincidencias” que se dieron a lo largo del proyecto.

Si reflexiono sobre ésta y pasadas experiencias en el teatro me encuentro que he tenido, en algunas afortunadas ocasiones, la suerte de llegar a un punto, en el intermedio o en el final de un proceso, donde alcanzo a ver, al menos eso creo, que nada fue o es casualidad, como si las personas, los temas y las cosas acudieran a una cita inaplazable, pactada desde siempre, para ser parte de un desenlace, el nuestro, el de lo convocado, donde caen suavemente los velos que escondían el encuentro, donde todo adquiere una lógica natural y da sentido al esfuerzo.

Sé que mi experiencia no es única ni nueva, sin embargo, al desentrañar la pregunta que yo misma me hice para realizar este trabajo, me veo enfrentada a esta respuesta.

### **a) Anécdota del primer contacto con Juan Villoro y el inicio del proyecto.**

Empecé a soñar con la idea de que Juan Villoro escribiera la obra y me parecía una meta inalcanzable; desde mi adolescencia conocía sus artículos y ensayos gracias a que mi madre era asidua al periódico mexicano *La Jornada*, donde se editaba un suplemento dominical de cultura dirigido por Juan Villoro, allí lo conocí virtualmente y le seguí la pista a través de sus libros siempre que pude, en el teatro sólo sabía que había realizado la traducción de “El cuarteto” de Heiner Müller para la puesta en escena de Ludwik Margules en 1996.

En el periodo comprendido entre 1998 – 2003 tuve la oportunidad de trabajar al lado del Maestro Ludwik Margules como coordinadora académica y docente, en la carrera de actuación del desaparecido Foro Teatro Contemporáneo, del que el Maestro fue su director general. Sin embargo, no tuve la oportunidad de conocer a Juan Villoro. En el 2006 mientras planeaba mi proyecto, la salud del Maestro Ludwik Margules estaba muy minada, aunque lo visitaba con frecuencia elegí que mis visitas no resultaran inoportunas al pedirle el teléfono o cualquier otro dato que me acercara al autor.

¿Cómo ponerme en contacto con Juan Villoro? Parecía no haber respuesta, al menos visible.

Desde hacía unos meses conocía a una joven llamada Melina, ella no tenía que ver con el teatro y sin embargo era el eslabón perdido en mi cadena. Resultaba que la hermana de Melina, Mónica Maristain, editaba una revista donde recientemente había aparecido una entrevista que Juan Villoro le había realizado a Carlos Monsivais acerca del temblor que sacudió la Ciudad de México en 1985, las preguntas giraban a partir del fenómeno ciudad y sus pobladores... ¿golpe de suerte?... Tal vez, había que aprovecharlo.

*Paso número uno:* sin pensarlo mucho le expliqué a Melina mi interés y necesidad de tener el teléfono de Juan Villoro.

Cuando te vas acercando a las cosas que anhelas temes que cualquier minucia lo destruya todo. Melina tardó varios días en aparecer. Cuando por fin lo hizo me entregó un papelito con un correo electrónico, el correo de Juan Villoro, ¡ahora lo tenía!

*Paso número dos:* escribirle a Juan Villoro... - ¿qué le digo?- ¿cómo puedo dirigirme a alguien, que no me conoce y además hacerle la petición de que me escriba una obra?, ¿cuáles son las palabras correctas en estos casos?

La situación me torturaba porque temía que cualquier error o descuido en mi forma de acercarme, ocasionara el efecto contrario a lo que buscaba. Pretendiendo dominar la situación comencé a realizar ensayos de posibles correos, algunos eran muy solemnes, otros muy desparpajados, otros parecían demandar, otros resultaba que no eran claros y así, varios días, varios intentos y una desagradable sensación de frustración. Paré la maquina mental. Regresé al origen y no sólo escribí sino que también envié el siguiente mail fechado el 23 de Febrero de 2006:

*Estimado Juan...*

*Antecedente*

*Van tres veces que borro lo que escribo porque no sé cómo iniciar : con una disculpa por invadir tu correo, por conseguir esta dirección o más bien ya no sé, en fin. El punto es que si hace falta una disculpa vaya de antemano. Le pedí tu mail a Melina, la hermana de Mónica Maristain.*

*¿Quién eres?*

*Soy Regina Quiñones, me dedico al teatro, específicamente a la dirección escénica (soy egresada de la UNAM. Fui por 5 años coordinadora académica, docente y en algún momento asistente de Ludwik Margules en el desaparecido Foro, Teatro Contemporáneo).*

*¿Y?*

*Y ahora estoy armando un proyecto escénico, el tema es la ciudad y la forma en que nos relacionamos con ella, partiendo de la enormidad geográfica como referencia ante la ironía de vivirla en una colonia, cuarto, parque, o sólo en el pensamiento.*

*Tengo bosquejos de personajes y situaciones pero no soy dramaturga (podrás decir que tú tampoco, aunque yo no lo creería) y lo que me acerca a esa esencia, a esa actitud de vida que tenemos en el DF. sin ser un cliché, lo he vivido con escritos tuyos. Por eso pensé que no pierdo nada con intentar que tú le des forma y contenido...*

*¿Qué yo, qué?*

*Si bueno, tal vez sea un atrevimiento... por eso escribo preguntando y contestando.*

*...te puedo dar un CD y críticas del último montaje que hice, se llamo "Luisa" y es del argentino Daniel Veronese. Ahí puedes ver algo de mi trabajo escénico.*

*"TONS"*

*Entonces yo te dí una información general y tú me contestas si te interesa saber más. Si es así tiramos la moneda, organizamos todo (incluido el rubro económico) y vamos... o si me respondes que por ahora no se puede o no te interesa o algo así, yo te agradezco "a priori" la atención de responder y no te molesto más.*

*Saludos*

*Regina Quiñones*

Recibí una respuesta al día siguiente con el mail que transcribo a continuación:

*Estimada Regina:*

*Muchas gracias por tu mail. No sé si nos vimos cuando Ludwik me invitó a dar una plática en el Foro. En todo caso, tenemos amigos y pasiones comunes. Me gusta mucho el teatro, pero por una razón o por otra nunca he estado en un proyecto como autor (si se descuentan, por supuesto, las obras colectivas de la adolescencia en las que varios amigos imitábamos a Jodorowsky, nuestro gigante de aquel tiempo).*

*Me gustaría mucho que nos viéramos y platicáramos de tu proyecto. Te adelanto que mi peor enemigo es el tiempo. Este año son las elecciones y el Mundial, cosas que por supuesto sabes; si lo menciono es porque estaré de cabeza en ambas turbulencias, y luego hago varios viajes que me tendrán fuera de combate más o menos hasta octubre.*

*No sé qué tanta prisa tengas. De acuerdo con mis tiempos podríamos vernos antes del 13 de marzo (ese día me voy a España) para conversar si podemos hacer algo a mediano o largo plazo (hacia fines de año). Ya me dirás qué te parece esto.*

*Un saludo muy afectuoso*

*Juan*

Así, nos reunimos el miércoles 8 de marzo del 2006 a las 5 : 30 p.m., en Coyoacán. Yo venía del panteón Israelí. Ludwik Margules había muerto.

Fue uno de los días más difíciles de mi vida, hasta el último momento me pregunté si debía ir o si no sería mejor cancelar la cita. Decidí asistir, inspirada en las muchas veces que me tocó ver a Margules trabajar sin descanso, a pesar de todo.

Nuestro encuentro estuvo permeado por la tristeza, Juan Villoro también había sido cercano a Ludwik Margules y la noticia ensombreció su mirada. Como si me encontrara ante un viejo amigo, aligeró mi carga durante el par de horas que compartimos. Le entregué un sobre manila que contenía mi currículum, un dvd de mi último montaje, mis datos personales y todo lo que había recopilado y escrito: frases que había escuchado en boca de amigos, textos cortos extraídos de A. Baricco y Dostoyevski, una lista de posibles títulos, propuestas de personajes y posibles situaciones, además de la fotografía del asesinato entre judiciales, que había guardado.

En ese momento Juan Villoro fue muy claro, me dijo que no le gustaba hacer nada por compromiso, que se tomaría un tiempo para revisar mi material y si finalmente lo entusiasmaba iniciaría algo, yo debería esperar noticias de él próximamente. Nos despedimos.

Recibí un mail a principios de abril del mismo 2006, la vida de Juan Villoro, como me había comentado, era un caos hasta agosto, había leído las críticas a mi montaje y le resultaban estimulantes, además estaba juntando una serie de libros de teatro para leerlos en los siguientes meses buscando inspiración.

Todavía no era un sí pero al menos podía mantener la esperanza. Seguí con mis actividades y proyectos, dando clases de actuación en el Instituto de las Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en Real del Monte y como co-directora en la obra “Almacenados” de David Desola, puesta en escena impulsada por el actor Héctor Bonilla quien junto a sus hijos y Roberto Sosa (padre) también la actuaba.

Estrenamos “Almacenados” en el teatro Helénico en el mes de septiembre del mismo año y fue la oportunidad ideal para que Juan Villoro viera algo de mi trabajo en directo. El día que asistió a la obra hablamos poco pues yo debía preparar todo para la segunda función y sólo al despedirnos dijo – ya estoy terminando la obra, estoy en el último acto-. Fue muy estimulante oír esto, el sueño era posible.

El 10 de diciembre tuve noticias suyas, me escribió que había terminado la primera versión de la obra y en palabras textuales decía:

*“...La estoy corrigiendo, con el enorme nerviosismo de quien se enfrenta a un medio que admira pero que claramente no domina. Se la daré a leer a algunas personas para ver cómo les suena. Luego (espero que este “luego” sea principios de enero) te lo daré a ti.”*

Recibí el primer borrador el 15 de enero de 2007 .

Fue en un encuentro corto, al entregármelo Juan Villoro dijo que le interesaba cuidar el idioma, los personajes hablaban español como el que hablamos, no folclor.

Dijo: “tomé una frase tuya”. Tomé una de tus ideas... no es precisamente la ciudad. Dame una opinión sincera”.

Le propuse dos semanas para tener otro encuentro y así darle mis impresiones.

El proyecto iniciaba.



## CAPÍTULO 2: ARMANDO UN TEXTO DRAMÁTICO

### 2.1 Método de trabajo con Juan Villoro

Para realizar este capítulo debo afinar la memoria, pues el tiempo ha pasado y con él la realización y temporada de dos diferentes propuestas de montaje compuestas por mí; con un año de distancia, una fue en el INBA y la otra en la UNAM. Mi memoria se reconoce más cerca de los hechos consumados, con dificultades para ir a la zona donde nada estaba seguro y el único motor era la duda; en esta circunstancia selecciono, tratando de no sacrificar lo propio del proceso, lo que considero más sustancioso en términos de experiencia y lo más ágil en términos de comprensión.

Me detengo entonces para reconstruir el momento en que leí por primera vez el texto de Juan Villoro.

El texto en cuestión era de 79 cuartillas.

Se titulaba “*Muerte Parcial*”, obra en dos actos, dedicada a Ludwik Margules, *in memoriam*.

La obra tenía los siguientes personajes:

Fotógrafo: edad incierta, luego sale en el grupo de policías.

Abogado: cuarenta y tantos.

Sandra: veintitantos.

Samuel: treinta.

Bruno: setenta y tantos.

Roy: treinta

Ernesto Velarde: cincuenta y tantos

Grupo de Policías: edades inciertas.

En el primer acto, la primera escena era descrita de la siguiente manera:

#### Escena 1

*Un cuarto sencillo, con cinco sillas en las que están sentados cinco cadáveres (cuatro hombres y una mujer), víctimas de un tiroteo. El lugar está acordonado. Hay círculos en el piso, marcando objetos sospechosos.*

*Un fotógrafo aparece ante los cuerpos.*

*FOTÓGRAFO: El que se mueve no sale en la foto (ríe).*

*Un flash ostentoso cubre el lugar del crimen.*

*Oscuridad.*

Mi primera impresión fue que la obra correría de atrás para adelante apoyada en el flash back, para mi sorpresa no sucedía así.

La fotografía ahora tenía alma; se desdoblaba, cobraba vida e iniciaba la acción. La trama iniciaba con estos 5 desconocidos que se maquillaron de sangre, se acomodaron en posturas que los hacían parecer muertos, se tomaron una foto y la mandaron a los periódicos. Entre ellos, dos figuras públicas suficientes para que la noticia corriera como reguero de pólvora: un político importante y un locutor famoso.

Si bien en el texto la ciudad no era el tema principal, los personajes en su diversidad lograban describirla a través de intentar hacer realidad sus sueños de libertad y sus aspiraciones. La representaban, y gracias a la situación en la que se encontraban tristemente era posible imaginarlos en una metrópoli llena de contrastes como la mexicana. Esto me entusiasmaba.

La primera imagen que tuve fue algo cercano al realismo mágico.

¿Cómo podría ser el lugar donde esto ocurre?, la obra planteaba por lo menos tres espacios distintos.

¿Por qué estas personas participaban de un acto así?, eso era lo que la obra me invitaba a descubrir.

Hice una nueva lectura del texto y estas anotaciones :

11 escenas

7 personajes.

5 simulan su muerte (orquestada por un político que está dentro de este grupo)

1 muere.

El político descubrirá ante la opinión pública un fraude electoral del que fue parte. Lo hará desde *el más allá*.

La historia la cuentan dos, un periodista y un abogado.

En la música: dos intervenciones de “ Shine On You Crazy Diamond” de Pink Floyd.

## **a ) Estructura del primer tratamiento.**

### **PRIMER ACTO**

#### **Escena 1**

FOTOGRAFÍA.

#### **Escena 2**

ABOGADO Y PERIODISTA

El abogado trabaja para Ernesto Velarde.

*Los personajes hacen una especie de prólogo. Nos cuentan quienes son los muertos, el abogado cuestiona el asesinato. El periodista cubre la nota. Están en el funeral de los asesinados. Hablan de un accidente en la montaña como antecedente de que el grupo de muertos se conocía.*

#### **Escena 3**

SANDRA Y SAMUEL. Ella es montañista, él un vendedor de casas.

*En un departamento amueblado, " un espacio más permanente que un hotel y más provisional que una casa".*

*Estos personajes son parte de los muertos que aparecen en las fotografías de la escena 1 ( ¿Están vivos o muertos?). Esperan la llegada de un Alfa Romeo para partir (¿A dónde?). Hablan de un accidente de montaña(¿Cuándo fue?).*

*Mencionan a Ernesto Velarde. A Samuel le pesa la muerte de su hija pequeña. Murió en un accidente. Samuel culpa a Silvia, su ex. Es importante entre ellos la conexión sexual.*

#### **Escena 4**

BRUNO Y ROY. Bruno es mucho mayor que Roy, es un retirado locutor de deportes. Roy tiene una tienda de mascotas, usa como portafolios una jaula para gato. "Son homosexuales pero no hay la menor señal de amaneramiento en su voz ni en sus gestos".

Sus escenas ocurren dentro de su casa. Mencionan a Ernesto Velarde. Hablan también de un accidente en la montaña. Están en los preparativos de su partida. Hay un contrato nuevo para Bruno en Miami, lo consiguió Roy, el primero no se muestra interesado.

Roy cortó la cuerda que salvó al grupo en el accidente de la montaña.

Bruno está celoso de Velarde.

Velarde, por agradecimiento a Roy pagó una fuerte suma para salvar a Bruno de un escándalo público que tiene que ver con su homosexualidad.

La relación Bruno-Roy pasea por varios estadios, se quieren pero se hieren.

#### **Escena 5**

PERIODISTA Y ABOGADO

Hacen comentarios acerca del asesinato. El abogado cuestiona al periodista y lo invita a investigar más.

El abogado es soberbio, el periodista lo deja ser.

#### **Escena 6**

SANDRA, BRUNO, ROY, SAMUEL

*Transición que ocurre casi a oscuras.*

*Ruido de motor.*

*Música : "Shine On You Crazy Diamond" , de Pink Floyd.*

Lugar indeterminado. Cada personaje tiene un pequeño monólogo en alusión a su partida. Estados de ánimo.

### **SEGUNDO ACTO**

#### **Escena 7**

ROY, SANDRA, BRUNO, SAMUEL

Noche.

Los personajes llegaron a la casa de campo de Ernesto Velarde. Hay una cabeza disecada de jaguar.

Esperan a Velarde para recibir sus pasaportes.

Bruno está borracho, Roy está molesto por ello.  
Samuel se encuentra emocionado de reconocer a Bruno Cardeli.  
Bruno cuestiona el plan de E. Velarde.  
Samuel está dudoso sobre toda la situación.  
Roy inyecta a Bruno con un calmante para perros.

### **ESCENA 8**

SANDRA Y SAMUEL

Noche.

Habitación de la casa de campo.

Samuel duda definitivamente de todo el plan y Roy no le agrada.

Sandra minimiza la preocupación de Samuel.

Sandra habla de su familia y su deseo de desaparecer. Ninguno debería avisar a nadie que seguía vivo, sin embargo, Sandra, avisó a su familia.

Samuel lamenta no haber avisado a su ex – esposa.

Llega un coche (sonido). Ernesto Velarde

Oscuridad.

### **ESCENA 9**

ABOGADO Y PERIODISTA

Por la mañana. Día de muertos.

Proscenio.

En la funeraria.

Al fondo 5 ataúdes.

El periodista da un periódico al abogado donde hay una noticia no confirmada, se especula que los de la fotografía no están muertos.

La llamada de uno de los muertos confirmó la sospecha (Sandra).

Velarde se volverá un denunciante cuando se encuentren en los ataúdes las pruebas de un fraude electoral.

Un grupo de policías irrumpe hacía el final de la escena descubriendo los ataúdes vacíos.

Cambio de status del abogado, el periodista fue más inteligente.

### **ESCENA 10**

SAMUEL, ROY, SANDRA, VELARDE

Casa de campo.

Por la mañana.

Desayuno.

Bruno “duerme”.

Velarde le avisa al grupo que abrieron los ataúdes. Sorpresa para Samuel.

Sandra está con Velarde en todo.

Bruno está muerto.

El jaguar esconde una cámara.

Gracias a esta cámara Velarde tiene a Roy en sus manos; grabó el momento donde Roy inyectó a Bruno.

Roy chantajeaba a Velarde con unas fotos donde se lo veía metiéndose cocaína.

Desesperación de Roy: ¡Yo corté la cuerda! Su ambición lo hundió.

Samuel no entiende nada.

Sandra ataca a Roy.

Samuel cuestiona a Sandra, ésta justifica los actos de Velarde en nombre de “La señal de la montaña”. Samuel está perdido, no puede salir de ahí.

### **ESCENA 11**

VELARDE, ROY, SANDRA, SAMUEL.

Por la mañana.

Velarde retira un lente de cámara de la cuenca del jaguar.

Velarde le pide a Roy el celular, que trae las fotos con las que lo ha venido extorsionando hace tiempo, a cambio de ponerlo en manos de un abogado que probará que la muerte de Bruno fue un accidente.

Le informan a Samuel que será el encargado de vender la casa mientras Sandra se irá con Velarde.

Antes de abandonar la escena Sandra da a Samuel un teléfono celular para que la llame cuando haya realizado la venta.

Sale Velarde.

Roy se retira para acompañar el cuerpo de Bruno.

Samuel utiliza el celular para llamar a Silvia, su ex, ella no está. Samuel graba un mensaje diciendo que tiene que vender una casa y mañana para el cumpleaños de su hija irá al panteón y espera encontrarla allí.

RUIDO DE SIRENA DE POLICÍA.

OSCURIDAD

SILENCIO

MÚSICA *“Shine on you Crazy Diamond”, de Pink Floyd.*

Fin.

La trama me resultaba verosímil sin embargo algo me hacía ruido, sentía que en algún punto me tropezaba. El tiempo corría y yo le había pedido a Juan Villoro dos semanas para darle mis impresiones.

Inicié una tercera lectura y sin proponérmelo me salté la escena 2, que tenía como personajes un periodista y un abogado; me fui a la escena 3 en donde estaban Sandra y Samuel, me interesaba más descubrir quiénes eran, cómo era su relación y qué hacían allí.

Las intervenciones del abogado y el periodista hablaban de los personajes que yo prefería ver. Caí en la cuenta de esto y decidí, aunque no sin culpa, leer la obra omitiendo las escenas de estos personajes.

Con esta nueva lectura que podría llamar “sin intermediarios”, descubrí lo atractivo que me resultaba acercarme directamente al resto de los personajes, ellos conducían la acción y sin querer la estructura los había dejado en un tercer plano. Me planteé la posibilidad de sacar estas escenas y hacer la obra en un

único acto, pero era claro que no sólo dependía de mi decisión. De esto hablaría con Juan Villoro.

Mientras imaginaba el espacio y a los personajes comencé a sentir predilección por Samuel, me conmovía pensar en alguien que inocentemente había caído dentro de ese círculo. Al principio idealizando a Sandra y profundamente enamorado avanza con ella; al final llega en vivo y en directo al resquebrajamiento de este mundo artificial. El final es tan irónico, utilizado por el político y por Sandra, sin melodrama, Samuel reconoce su ingenuidad. Me fue vital asociarlo con la canción "*Bye Bye Love*" de *Los Everly Brothers*. Ahora tenía que hablar con Juan Villoro

Viene a mi memoria el momento en que inicié mis estudios teatrales a nivel profesional, cuando tenía la sensación de que los directores eran personas que lograban culminar sus proyectos gracias a que no dudaban, me admiraba imaginarlos tan completos y por supuesto deseaba ser como ellos; en ese tiempo pensaba que la clave sólo era esa, mostrarse seguro de sí mismo; por supuesto, la puse en práctica como boy scout, y fingí en numerosas ocasiones que entendía lo que no entendía, acepté cosas por temor a contradecir a otros y me perdí la ventaja de dudar y de disentir.

Hoy he aprendido que lo más sustancioso y saludable que puedes tener durante un proyecto es la duda y la capacidad de disentir que genera diálogo, ese espacio donde tras un mismo objetivo, se reúnen varias voces además de la tuya dándote la oportunidad de pensar en el camino. No es una fórmula, nada te salva de cometer errores; es simplemente una elección, una manera de transitar.

Le escribí a Juan Villoro que la obra me gustaba y estaba lista para dar una opinión. Tendríamos un nuevo encuentro y no podía generar expectativas sobre el mismo, quería ser honesta al dar mi punto de vista pero no me resultaba muy sencillo, finalmente el autor me imponía y desconocía por completo cuál podría ser su reacción. Esto me preocupaba pero decidí que el mejor momento de conocernos y resolver si podríamos trabajar juntos era precisamente éste.

Nos reunimos a principios de Febrero del 2007, grabé la música de los *Everly Brothers* como mi amuleto de la suerte, quería que él la escuchara. Recuerdo que en esta reunión lo primero que dije es que quería proponerle una canción para el final de la obra, me preguntó cuál y le di mis audífonos para que la escuchara, puse play, sonrió y me dijo: *Son los Everly Brothers*.

En la obra, excepto el político, todos logran cosas distintas a las que imaginaron; cerrar con una música tan rítmica pero con una letra tan deprimente como *Bye Bye Love*, era tan irónico como la misma situación de los personajes. Él me habló de la película *All That Jazz* de Bob Fosse donde justamente al final, cuando el protagonista muere, en una especie de limbo interpreta está canción. Aceptó la propuesta musical.

Me referí entonces a la trama, hablando de lo pertinente y atractiva que me resultaba la propuesta, 5 personas que fingen su muerte para cambiar de vida; todo en una foto, como la leyenda urbana que corrió en la ciudad de México en 1997, acerca del narcotraficante llamado Amado Carrillo Fuentes, “*El señor de los cielos*”, de quien se dijo en su momento, falleció durante una cirugía plástica. Los periódicos mostraron en sus portadas el rostro desfigurado de un muerto, con unas facciones francamente borrosas, eso sí, cumpliendo la etiqueta, vestía un traje oscuro; sin embargo, había otra versión para el mismo muerto: haber fingido su muerte para desaparecer. No era tan descabellado pensar que anduviese por ahí en algún lugar del país o del mundo. La corrupción puede alcanzar niveles insospechados.

Además, y esto me gustó y me gusta mucho del texto, la desproporción entre la insignificancia de la causa y la enormidad del acto: menos Velarde, el resto de los personajes no hubieran planeado algo así y todos van cobrando conciencia acerca del juego en el que se metieron cuando ya están dentro; para cada uno hay un desenlace distinto, cada cuál a su manera desempeña su papel en el cometido. Son individualidades complejas que invitan a ser desentrañadas. Había llegado el momento de plantear la posibilidad de desaparecer algunas escenas con sus respectivos personajes. Trataré de reconstruir la situación.

No sin estar nerviosa, tomé mi texto y lo abrí. Estábamos en silencio, él esperaba el resto de mis comentarios, le di un sorbo a mi té, lo miré y dije mi punto central: sacar tres escenas.

Su primera reacción fue de sorpresa. Adelantándome a su respuestas dije:

*Serían la escena 2, la 5 y la 9, las escenas del periodista y el abogado; ellos funcionan como una especie de coro, adelantan o comentan la acción, crean una realidad paralela que parece más fuerte, pero si los sacamos la obra fluye igual. Prueba hacer una lectura saltándotelos; propuse.*

Recuerdo que hablé muy rápido y por el silencio de él –que me pareció eterno- sospeche que no me había explicado bien.

Juan Villoro dijo -...*Me acabas de quitar un yeso de encima-*.

Por la forma en que lo dijo me imaginé que el yeso lo tendría en el tronco...  
*Si sacamos esas escenas podemos dejar la obra en un solo acto. El periodista y el abogado no pueden existir sin los 5 “muertos”, en cambio los 5 “muertos” pueden existir sin ellos dos.*

Reflexioné esto en voz alta y surgió de nuevo su silencio, sólo que esta vez se trataba de un silencio que guardaba reflexión.

- *Me gusta la idea, pero necesito trabajarla.*-

Lo dijo casi para sí mismo, su mirada delataba que ya estaba en el lugar de los hechos.

Hablamos entonces de los personajes, tenía otra propuesta respecto a la edad del personaje femenino. Me parecía fundamental la atracción que Sandra ejerce en Samuel y para reforzar esta idea planteé que ella tuviera más edad. En todos los aspectos ella lleva la iniciativa de la relación. Me preguntaba si lo elige (inconscientemente) para hacerse responsable de él, en un afán de reproducir el ambiente donde se desenvuelve mejor, donde se controla y controla: a cargo de una expedición.

Samuel lleva a cuestas una depresión de años y encuentra en ella una cuerda para no caer al abismo. Ella a través del sexo controla y determina la distancia. Samuel sólo puede admirarla y entregarse arrobado. La ironía viene hacia el final, cuando a pesar de haberlo controlado todo, se sorprende enamorada de Samuel, el vendedor de casas: su fan. Propuse que Sandra tuviera alrededor de cuarenta años y que él continuara en sus treintas, como había sido creado.

Por las ideas que intercambiamos y lo que nos entusiasmaba el proyecto, supe que no me había equivocado al acercarme a él. Fue como abordar un barco en el que sin saber la ruta, estábamos dispuestos a zarpar en busca de "*otras tierras*" y "*un destino ideal*" para nuestro preciado cargamento. El motor de este barco no descansaría hasta haber reunido a todos los tripulantes requeridos. Eso era seguro.

## **b ) Descripción del método de trabajo.**

Casi al final de nuestro encuentro, Juan Villoro propuso que siguiéramos trabajando vía correo electrónico. Nos despedimos y prometió mandarme algo en cuanto lo tuviera. Mientras esto ocurría seguí haciendo lecturas del texto y tratando de visualizar el espacio. Comencé revisando obra de Remedios Varo (1908 – 1963), pintora surrealista hispano-mexicana. Me atraía para la puesta la posibilidad de componer un espacio a partir de varias puertas, con atmósferas tenues, sombras y una aparente serenidad, como la de los espacios creados por la pintora; las parejas, en sus primeras escenas, podrían ocupar pequeñas extensiones creadas en perspectiva a partir de los umbrales, habría claridad para el espectador en tanto que se trataría de puertas que refieren a una casa o habitación y ambiguos en tanto que sería incierto a dónde conducían exactamente. Para el final de la obra, donde todos llegan a casa del político (Ernesto Velarde) el centro del espacio representaba el lugar ideal. Me apoyé también en libros de fotografía contemporánea en blanco y negro y a color, todo esto en busca de inspiración.

Recibí un mail de J. Villoro donde me avisaba que se tenía que ir a Barcelona. Le habían otorgado el premio de periodismo Vázquez Montalbán. Esto retrasaba un poco su revisión de la obra. Sería hasta marzo....



Le respondí que esperaba a que él estuviera listo.

Para mi sorpresa recibí un nuevo mail la semana siguiente con una nueva versión de la obra, en vísperas de su partida. En el correo me decía que había eliminado los personajes del periodista y del abogado y que de sus diálogos había recuperado algunas cosas para afianzar el sentido de la trama. La obra había quedado en escenas y quedaba a elección del director hacer un intermedio.

Ahora venían un par de dudas lógicas:

En el primer tratamiento después de la fotografía venía la escena del abogado y del periodista, lo cual daba tiempo para que los demás personajes se desmaquillaran y se prepararan para la siguiente escena, ahora, ¿podríamos pasar sin transición de los ensangrentados de la foto a la siguiente escena?, y sin intermedio, ¿qué ocurrirá con el cambio de escenario?. El carácter de estas preguntas era práctico y el asunto fue resuelto una vez que comenzamos a levantar la puesta. Cerraba su mail diciéndome que no se trataba de una versión DEFINITIVA, pero que ya iba cobrando rostro. Además le había dado a leer el texto a dos personas que no conocían el anterior para ver como reaccionaban. Él regresaría a finales de febrero.

Estas personas fueron:

*Carmen Leñero*, poeta, cantante y escritora mexicana; miembro del Sistema de Creadores de Arte y *Alberto Barrera*, poeta, narrador y guionista de televisión venezolano. Escribió entre otras cosas el guión de telenovela que marcó una época en la televisión mexicana: "*Nada personal*". Recibió el Premio Herralde de Novela 2006.

Por mi parte leí la nueva versión y fui más meticulosa al aislar la historia de cada personaje, haciendo un mapa de su trayectoria y de sus antecedentes.

Estructura del segundo tratamiento.

Esta vez se componía de ocho escenas, haré a continuación una descripción más detallada de las situaciones y los temas que se tratan en cada una, transcribiendo algunos textos y subrayando los que fueron eliminados.

Reparto

Fotógrafo : edad indefinida

Sandra : treinta y cinco, cuarenta años.

Samuel : treinta

Bruno : setenta y tantos

Roy : treinta

Ernesto Velarde : cincuenta y tantos

### **Escena 1**

#### **FOTOGRAFÍA**

Esta escena se mantuvo tal como fue planteada desde el primer tratamiento.

### **Escena 2**

#### **SANDRA Y SAMUEL**

*Departamento amueblado. La decoración es anodina, da la impresión de que Sandra y Samuel, la pareja que protagoniza la escena, lleva unos cuantos días ahí; un espacio más permanente que un hotel y más provisional que una casa. Hay un aire de descuido y encierro: ropa tirada, revistas abiertas en desorden, un plato con restos de comida.*

Ella es montañista y él un vendedor de bienes raíces.

Estos personajes esperan la llegada de un coche Alfa Romeo para partir.

Se mantiene durante la escena la ambigüedad respecto a si están vivos o muertos.

Samuel pregunta varias veces si ella confía en Ernesto Velarde.

Sandra prepara sus maletas, guarda muchas cosas en comparación con lo precario del equipaje de Samuel.

Sandra usa una cola de caballo, Samuel intrigado pregunta si siempre ha sido así, ella responde:

- Desde niña. No me gustan los broches pero me gusta tener el pelo estirado. ¿Sabes qué? Si estoy despeinada no oigo. Nunca me digas cosas importantes cuando esté despeinada.-

Samuel ahora es curioso y le pregunta si escuchó lo que él dijo en la cama, era algo "importantísimo", ella le pide lo repita ya que con el pelo suelto se nubla, es una tara, concluye. "Sordera Psicológica", define él.

- ¿Qué me dijiste en la cama?- Insiste ella.

- ¿Nunca has hecho el amor peinada?- Investiga él.

- Alguna vez.- Responde.

- ¿Y qué oíste?-

- Tuve la desgracia de estar con un idiota que no decía nada. Quejidos, sólo quejidos. ¿tú que dijiste?-

- Cosas calientes.-

Sandra menciona una variedad de adjetivos que la palabra caliente puede contener y desea que Samuel defina cuál usó.

Samuel abrumado dice que fueron -cosas calientes “*calientes*”, perdió el control. Ella le pide no aprovecharse de su sordera para fingir que es obsceno ya que la gente como él no puede ser obscena aunque quiera, él pregunta si debe tomar eso como un elogio, ella completa diciendo “*Tienes una cara confiable, la cara a la que se le puede comprar una casa*”.

Comieron arroz salado, preparado por Samuel, Sandra durante toda la escena tiene sed.

Hablan del accidente en la montaña donde estuvieron a punto de morir, se salvaron de milagro, junto con Roy y Ernesto Velarde.

Sandra pregunta a Samuel, ¿por qué subió?.

A Samuel le intriga saber si Sandra confía en Ernesto Velarde.

Sandra se divierte cuestionando a Samuel respecto a su oficio:

-Me imagino que detrás de cada fraccionamiento hay una historia terrible: una viuda envenenada, una tribu a la que le arrebataron sus tierras, curas extorsionados a precios de limosna. ¿Cómo lo logras?, ¿Amenazas a los curas con revelar que son pederastas?.-

-Sandra, no vendo bienes del clero.-

-Me encanta que te pongas solemne. Vendiste un terreno para que hicieran un campo de golf, ¿no?.-

-Sí.-

-Eso es muy cochino, lo menos ecológico que he oído en mi vida (Lame la oreja de Samuel).-

Él quiere ver la televisión, desea saber si su propia muerte aparece en las noticias.

Para Samuel fue la primera vez que escaló una montaña. Subió porque buscaba un peligro después de saber que no padecía una enfermedad terminal. Quería estar lejos de la solidaridad de Silvia (su ex mujer); sabemos que el origen de su evasión tiene un plus: la muerte de su pequeña hija en un accidente automovilístico. Samuel culpa a Silvia.

Mientras la escena va marchando aparecen más temas, introducidos por Sandra proyectan su visión del mundo, determinan su personaje:

A partir de la sed habla de la sal y a partir de la ausencia de sal en una de sus múltiples expediciones, aparece el glutamato monosódico y su efecto conocido como umami; para hablar de la confianza recurre a su experiencia caminando en el hielo, para la situación en la que se encuentran, pondera acerca de la razón de ser de los cementerios y el hecho de que en este siglo haya más gente viva que muerta en la tierra.

La atmósfera en la que se desarrollan conlleva una fuerte atracción sexual.

### **Escena 3**

BRUNO Y ROY

*Una habitación a oscuras. Bruno y Roy son homosexuales pero no hay la menor señal de amaneramiento en su voz ni en sus gestos.*

*Una televisión está encendida, ante la luz violácea que sale de la pantalla Bruno sostiene el control remoto.*

Bruno es un jubilado locutor de deportes. Roy tiene una tienda de mascotas y ha pasado por un sinfín de oficios.

Estos personajes también se están preparando para partir, Roy, durante la escena, se encarga de los últimos detalles respecto al equipaje.

Bruno inicia la escena narrando un partido de fútbol, parafraseando una noticia que da la televisión en ese momento acerca de cinco decapitados.

Roy aparece con una jaula de viaje para gato como portafolio. Bruno es alérgico a los gatos.

Roy acostumbra vigilar celosamente que Bruno tome sus pastillas.

Bruno es irónico.

Roy habla acerca de una lámpara con cristales tiffany, Bruno se burla de él al responderle que en Miami, lugar al que planean llegar, sobran lámparas.

La relación entre estos dos personajes tiene sus propios códigos, Bruno es el maestro y Roy, el aprendiz con ansías de rebelarse. La agudeza intelectual de Bruno siempre gana terreno; Roy al principio sólo responde de forma visceral pero conforme avanza la trama va siendo más específico y puntilloso al sacar informaciones íntimas de Bruno.

Bruno acostumbra pintar su cabello de negro, Roy lo critica por eso.

Bruno reconoce en Roy sus deseos de superación, quiere ayudarlo por amor, pero mientras haga cosas como comer aceitunas y limpiar sus dedos en el sofá no logrará su objetivo. Bruno no puede evitar la ironía y el sarcasmo en sus observaciones y esto mantiene a Roy a la defensiva .

Roy tiene información sobre un antiguo novio de Bruno, un técnico en iluminación que quería una suástica como recuerdo del mundial de Alemania. Bruno no recuerda haber contado eso, pero no lo niega.

Roy se muestra vulgar en sus comentarios. Bruno le recuerda que tampoco así logrará su objetivo de subir.

Para Bruno ellos están cumpliendo “La ley de la selva” , donde él es un peldaño del cual Roy se sirve para alcanzar sus metas. Bruno sabe donde está parado.

En Miami, Roy consiguió su primer contrato como representante de artistas, en este caso representa a Bruno, quien será la voz de un zeppelin en los estadios y deberá cambiar su nombre por el de Gil Miranda; a Bruno la idea de perder su identidad no lo entusiasma.

Roy lo elogia para convencerlo .

Bruno se siente viejo, su vida se ha visto reducida tras su reciente jubilación. Habla de su trayectoria, la vía por la que accede a ésta son sus recuerdos, los momentos “en vivo” donde atestiguó en directo la disminución de sus capacidades físicas: a través de un dolor insoportable o la experiencia de no recordar el nombre de un jugador, mientras sí puede recordar sus antecedentes

deportivos o, simplemente descubrir que su vista ya no alcanza para ver al jugador en turno.

Se muestra frustrado, abatido, ni homenajes ni despedidas tras la jubilación, simplemente relegado al silencio; talento mal premiado.

Roy es indiferente está ahí sin escuchar.

Bruno quiere saber qué tipo de relación lleva Roy con E. Velarde.

Roy admira a E. Velarde y responde tratando de ocultarlo.

Surgen temas como el destino, la infancia de Roy como monaguillo, trasquilador de borregos, la pintura religiosa y su carga erótica en Guido Reni, hasta que aterrizan en uno de los oficios de Roy, inspector de pantalones, el número 4. Bruno insiste en el destino, al relacionar al inspector de pantalones número 4 con el hecho de que hayan sido 4 los sobrevivientes del accidente en la montaña, entre ellos Roy.

Empezamos a identificar que Roy recurre a la alabanza cuando se siente en aprietos frente a Bruno.

Bruno vuelve a cuestionar a Roy acerca de Ernesto Velarde, pregunta si Roy tuvo oportunidad de conocerlo en el canal mientras fue maquillista, si Velarde lo reconoció en la montaña, o tal vez sólo se acercó a su tienda de mascotas para comprar “*un pez dorado*”, en definitiva quiere saber si también es gay.

Roy no lo sabe.

Vemos otra faceta de Bruno quien habla de la sensación terrible que experimentó al pensar en la posibilidad de que Roy hubiera muerto en el accidente de montaña. Roy nuevamente se muestra indiferente. Bruno le reclama su insensibilidad.

El origen de Roy se sintetiza a través de un olor, el olor a trapo húmedo de las manos de su madre, olor que le despierta recuerdos y le provoca vergüenza.

Resentimiento y anhelos frustrados.

Una tarjeta de E. Velarde encontrada en el pantalón de Roy con teléfonos que Bruno desconoce, detona los celos que lo hacen cuestionar a Roy, quien nervioso responde que E. Velarde confía en él.

Entendemos ahora que Roy cortó la cuerda en el accidente de la montaña, mató a ocho y salvó a cuatro. Según la apreciación de Roy, Velarde piensa que lo salvó “porque decidió salvarlo”, como resultado le tiene confianza.

Bruno lo considera un político de mierda, paranoico que cree que todo ocurre para joderlo o beneficiarlo.

La situación se ha tensado.

Bruno reflexiona acerca de la ciudad, que odia, y el hecho de no estar seguro de querer irse.

Roy aprovecha la debilidad de Bruno y le descubre que gracias a la intervención de Velarde salió del canal por lo menos con una jubilación, ya que Orestes, el técnico en iluminación, lo denunció y pidió dinero por su silencio; Velarde pagó la suma, como un favor a Roy.

Bruno no podía seguir en el canal justo cuando éste inició una campaña a favor de la familia unida, con el antecedente moral de que los “putos” las desunen.

Lo llama tacaño y declara que si no fuera por el contrato de Miami jamás habría conseguido nada de él. Enfatiza que nadie puede saber lo que él sintió al cortar la cuerda.

Bruno, ahora sumiso, le dice que fue el destino y haciendo un último juego con “el destino” esconde las llaves de Roy, y con falsa ignorancia lo guía para que las encuentre, asegurando cariñoso que todo es obra del destino.

Se abrazan y entendemos que esta compleja relación no carece de amor.

#### **ESCENA 4**

SANDRA, SAMUEL, BRUNO , ROY

*Esta escena transcurre casi a oscuras. Cada vez que habla un personaje, se enciende una linterna o un seguidor. Puede ser que ilumine su rostro o sólo una parte de su cuerpo.*

*Ruido de motor.*

Sandra

Habla de las bondades que Samuel prometió encontrarían en el Alfa - Romeo rentado y que ella no reconoce:

- Dijiste que no hacía ruido. Dijiste que era como un masaje, un motor que ablanda como un masaje. Dijiste que nos iba a tranquilizar.-

Menciona el día en que viajan:

-¿Pero quién se tranquiliza en un viernes?

- Los viernes son morados y están llenos de púas.

Hasta muerto Ernesto Velarde tiene horario de oficina. ¿No podíamos viajar en miércoles?. El miércoles es raro, como si lloviera dos veces y no importara llegar mojado a todas partes. Mis mejores saltos en paracaídas han sido en miércoles. Tal vez porque nadie lo espera. Porque te mojas y ni siquiera los virus se enteran que deben darte gripa. Tu coche suena, mi amor, tu coche suena. -

*Ruido de motor*

Bruno

Inicia imitando la voz de algún personaje en alguna vieja película del oeste. Habla del doblaje, la ilusión del mundo. Está preso en el laberinto de la programación y pide a Roy, en una abierta ironía, lo cambie a otra estación.

*Ruido de motor*

Roy

Cuenta que “Ernesto” le compró un hurón, no lo había dicho antes porque le pidieron que no lo hiciera; sospecha que fue para una amante ya que su esposa no tiene tipo de querer hurones. Recuerda a las mujeres que alguna vez maquilló, guapas con fama de neuróticas y con un hurón, o anoréxicas conflictivas y calientes, también con un hurón. Concluye al decir que un hombre sólo consigue a una mujer 20 años menor que él, si le regala uno. Es la ley de la selva.

*Ruido de motor*

Samuel

Tranquilizando a Sandra dice que ha visto el camión y que cuando se trate de que se tiren en paracaídas él le hará caso en todo, pero ahora este coche es su territorio. El macho Alfa Romeo, como ella dijo. Una ventaja de estar muerto es que se pueden tomar las curvas sin preocuparse. Le pide poner la música que él le dijo: "Sigue brillando, diamante enloquecido".

*Entra "Shine On You Crazy Diamond" de Pink Floyd.*

## **ESCENA 5**

SANDRA, ROY, BRUNO, SAMUEL

*La casa de campo de Ernesto Velarde. El sitio podría ser agradable (arquitectura colonial de calidad, con chimenea y sofás de lana cruda) de no ser porque tiene cierto aire de oficina: libros empastados en piel color vino, diplomas, estatuas regaladas por gobernadores, licorerías de cristal, demasiados teléfonos. Estos detalles se pueden hacer a un lado, por supuesto, pero la escenografía debe transmitir la sensación de un sitio donde la decoración impide pensar que ahí se descansa.*

*Un detalle imprescindible : la cabeza disecada de un jaguar.*

*Roy y Sandra están en escena.*

*Roy se asoma a la ventana, Sandra revisa la chimenea.*

Sandra y Roy se encuentran en escena, él habla de haberse encontrado con un jardinero que simplemente se fue; es mejor que estén solos le recuerda ella y pregunta, si acaso él sabe algo de Ernesto Velarde, Roy responde que los pasaportes lo han retrasado.

Ella camina observando el lugar.

-¿Crees que aquí estemos seguros?- pregunta ella.

-Ni la esposa de E. Velarde sabe de la existencia de esta casa.-

A Sandra le parece una oficina por la cantidad de teléfonos que tiene, ¿será que sólo viene a hablar por teléfono?; descuelga uno y descubre que no hay línea.

Roy le indica que es por seguridad.

Sandra observa el aire misterioso de Roy cada vez que habla de Ernesto Velarde, pregunta entonces si lo conoce antes que a Bruno. Roy sin responder cambia el tema, hablan acerca de sus respectivas parejas.

Sandra opina que le gustan los hombres que anuncian champú. Atlético pero no para patear pelotas sino para estar bajo la regadera. ¿Te parezco muy superficial?, interroga a Roy. Él por su parte opina que Samuel no parece anuncio de champú, ella rectifica diciendo que por dentro sí: pura espuma y piel lisita. Al menos resulta práctico, comenta Roy, le gusta la gente que sabe cambiar fusibles.

Y Sandra cambia de tema:

- Samuel no sabe cocinar arroz, ¿te gusta mucho Bruno?-

Según Roy, no es fácil encontrar una pareja que quiera desaparecer, ¿acaso ella tenía galán cuando conoció a Samuel?.

Ella lo conoció en el accidente, cosa que Roy sabe, sin embargo, sólo se fijó en él cuando Velarde los llamó por primera vez. Roy no pensó que a ella le fuera a gustar; tiene razón en lo de la espuma: Samuel huele a farmacia, pero más bien suponía que preferiría los deportes extremos también en el sexo.

- Esa es una fantasía gay, no me gustan los bomberos, Roy.-

- Pensé que alguien que se tira en paracaídas necesita romper récords.-

- Bruno se tiñe el pelo ¿verdad?-

Ante la pregunta de Sandra, Roy reitera que lo más sexy de Bruno es querer desaparecer, siendo un ex famoso. Muy pronto nadie se va acordar de él. Y a ella: ¿le gusta que Samuel venda casas?

Lo que a ella le gusta es que sea todo lo contrario a lo que imaginó que le gustaría, piensa que no se puede desaparecer junto a alguien como uno mismo, se desaparece para cambiar.

Continúa la conversación acerca de este tema, Roy comenta que de hecho, él nunca ha sido él mismo.

Ahora le interesa saber desde cuando Sandra conoce a Velarde, ella no lo recuerda o no lo sabe.

SAMUEL Y BRUNO entran a la escena con bebidas y botanas.

Samuel no reconoció a Bruno Cardeli cuando, para tomar la foto, estaban todos ensangrentados, ahora comenta a Sandra la gran admiración que siente por este cronista deportivo.

Roy se dirige a él para preguntar si el Alfa Romeo es suyo, él sin darle importancia responde que es rentado.

Para iniciar una plática Roy comenta que “el jardinero se fue”, frase que Bruno repite eufórico agregando que es un buen título para la expulsión del paraíso, situación, por cierto, parecida a la que viven: *“Así estamos. Sin Dios. El jardinero se fue.”*-

El resto del grupo lo mira extrañado.

Él se concentra en el jaguar que descubre en una de las paredes, opina que es un leopardo, Samuel a su vez considera que es un tigrillo o un ocelote; Roy les aclara que se trata de un jaguar joven a lo que Bruno agrega con ironía que le hagan caso ya que tiene una tienda de mascotas. A partir del jaguar y de exponer que los políticos tienen zoológicos privados, le pide a Roy les cuente, qué mascotas le ha comprado E. Velarde y menciona la compra del hurón; Roy está molesto.

Sandra aporta un nuevo tema, confesando que le gusta conocer a la gente por sus cosas, narra una historia acerca de un viaje a Canadá donde alojada en casa de unos conocidos, decidió revisar cajones en vez de salir a la ciudad porque hacía mucho frío. Encontró que estas personas guardaban enanitos de jardín. Samuel quiere saber más acerca de la historia pero Bruno interviene declarando



que E. Velarde es menos complicado, su casa muestra burocracia y depredación. Sandra molesta afirma que éstas son sus cosas pero, no pueden afirmar que sean sus gustos, él cuenta con un grupo de asesores que también decoran.

Con el lema “el jardinero se fue”, Bruno parece salirse del curso de la conversación, sin embargo Samuel insiste con los enanitos de jardín y el destino de los propietarios. Bruno ironiza.

- ¿Una casa vale más con enanitos en el jardín o en los cajones?-

Roy más molesto cada vez interviene diciéndole que los únicos Jaguares y Tiburones que ha conocido en su vida son los equipos que llevan esos apodos, Bruno sin dejar de beber opina que hay tiburones que están buenísimos. Ahora propone un brindis por “el puto” de Ernesto Velarde, todos quedan sorprendidos por la expresión usada, él ignorándolos habla de por lo menos dos definiciones para el mismo adjetivo. Roy lo observa furioso. Bruno inicia una serie de reclamos contra Roy, subrayando que se siente vigilado por él y pregunta si en su calidad de muerto no puede ser un poco imprudente.

Les agradece que lo hayan incluido en el grupo de los muertos a pesar de no haber estado en el accidente de la montaña; considera la idea de Velarde genial. Samuel lo secunda :

- Velarde dijo que debíamos aceptar esa oportunidad.-

Roy recuerda que Velarde agregó la frase:

- algo único-

Sandra concluye :

- Un pacto. La oportunidad de hacer algo juntos. Algo definitivo, inesperado.-

Parece que la reunión retoma la calma al volver al origen de su encuentro y Samuel confiesa que la idea de la foto con todos ensangrentados no le gustó. Bruno lo define como un toque costumbrista.

Bruno les reitera su agradecimiento. Samuel agrega:

- Siempre hace falta un cronista, sobre todo uno como usted. No tenía que haber muerto en la cima para morir con nosotros acá abajo.-

-Tal vez sea más jodido simular la muerte que morirse de verdad.- Le responde.

Roy interviene:

- Nos va a ir bien, Bruno.-

Bruno es abordado por Samuel quien le pregunta acerca de los estadios donde ha narrado, él sin responder parece divertirse al confundirlo con su propia pregunta. Roy enojado le pide que conteste. Él, hostil alega que está confundido, que es el único que no conoce a E. Velarde y además tomó unas pastillas. Roy incómodo bajo la mirada atenta de Sandra y Samuel le recuerda que no debe beber. La aparente calma que mantenía esta reunión se ha roto. Bruno sigue bebiendo mientras expone su vida íntima frente a todos, habla de las pastillas que Roy le da, del gato por el cual debe inyectarse y de lo que queda de su mundo. Todos guardan un silencio embarazoso que Sandra rompe al preguntar si quieren comer algo; ofrece preparar una pasta, la propuesta provoca una nueva burla en Bruno, quien ya se encuentra definitivamente cruzado por el alcohol y las pastillas, surgen entonces nuevas discusiones con Roy.

Samuel intenta nuevamente iniciar una conversación con Bruno y por las respuestas de éste queda claro que no se puede. Roy se acerca a pedirle lo acompañe al cuarto, Bruno furioso, se niega y alegando que se encuentra bien comienza a narrar un partido de béisbol. Samuel queda maravillado. Finalmente, Bruno exasperado les grita que ellos mismos están bateando el aire, esperando que pase algo y eso no le afecta a nadie. Ahora cuestiona la conveniencia de Velarde al incluirlos en el plan.

Samuel dice que le conviene lo suficiente para desaparecer y no ser nunca más candidato de un partido político.

Bruno pregunta por qué Velarde necesitó cinco ataúdes; Roy toma la palabra y aclara que sirvieron para desviar la atención y llegaron a la funeraria con todo en regla, sin que los parientes supieran nada. ¿Por qué esos cinco? Ernesto necesitaba ganar tiempo.

Bruno interroga por qué no ha llegado, Samuel dice algo suave sobre los viernes y Sandra declara que son una mierda.

Roy desaparece de escena después de que intercambia un par de palabras con Sandra que, por cierto, no escuchamos; Samuel trata de reanimar a Bruno con su plática, él se queja de un fuerte dolor de cabeza.

Regresa Roy con un maletín, saca una jeringa; Bruno está con los ojos casi cerrados, Samuel intercede, opina que tal vez no es necesario inyectarlo. Roy responde que prefiere hacerlo y le inyecta un calmante para perros, le pide que no se preocupen por ello.

Oscuridad

## **ESCENA 6**

**SANDRA, SAMUEL**

*Una habitación de la casa de campo. Sandra y Samuel se preparan para dormir.*

Samuel sospecha de que E. Velarde los dejó colgados, Sandra dice que no los tendría en su casa si no fuera a venir.

Además a él no le agrada Roy; ella comenta que es el novio de su ídolo quien por cierto podría estar en un grupo de heavy-metal de la tercera edad.

Para Samuel, Bruno se cruzó con las pastillas, cosa que podría pasarle a cualquiera y ella juega al responder :

- A ti nunca te pasaría. No te cruzarías con nada.-

- Sólo contigo.- Responde él.

-¿Te refieres a que te intoxico?-

Samuel supone que están en un plan B porque algo salió mal, Sandra pregunta si no se trata, más bien, de que se arrepintió de haber dejado a su esposa.

- Estuvimos a punto de morir. Merecíamos una segunda oportunidad.-

Comenta él.

- De eso se trata borrón y cuenta nueva.- Concluye Sandra.

Él reafirma que nunca le gustó que los asesinaran, ella piensa que la propuesta es lógica, entre otras cosas, no salieron en primera plana porque los asesinatos son parte del folklor nacional, sin embargo a él no deja de parecerle un show muy “cabrón”.

El mundo está confundido como las propuestas en el arte moderno.

¿Qué pasa con los ataúdes?, ella desmenuza su argumento:

- Cinco ataúdes no llegan a ser noticia pero desvían la atención. Llegaron con los papeles de cuatro sobrevivientes de la montaña y un colado, un locutor de futbol.  
¿Cómo ligas todo eso?-

- Nos salvamos cuatro porque no se salvaron ocho. Un milagro muy jodido.-

Responde él.

- Tan jodido que eso nos diera ganas de usar bien la muerte.-

- Ernesto Velarde montó un espectáculo. Un espectáculo para desaparecer y ser visto como víctima. Abrirán los ataúdes. Van a saber que están vacíos. Tal vez están llenos de boletas de los fraudes electorales que hizo Velarde.-

Para Sandra es claro que cuando comiencen a investigar, ellos ya estarán lejos. Bromea con Samuel preguntándole si le va a gustar cuando ella sea “Yesenia” en su nuevo pasaporte. Él está más preocupado por analizar los detalles de la situación en la que se encuentran y recuerda al jardinero que miraba la casa antes de irse:

- ¿Sabes lo que hizo cuando se estaba yendo?. Paso por la cerca y se dio la vuelta. Para ver la casa. Si sales de un jardín, sales de un jardín. Nada más. ¿Por qué te das la vuelta?-

Sandra no responde, ha soltado su cabello por lo tanto no escucha, él le pide lo recoja de nuevo y sigue este diálogo entre ellos:

-El jardinero salió como si pasara algo raro. Se dio la vuelta para ver la casa. –

-¿Tú no volteas para ver una casa, después de una venta?.- Pregunta ella.

Samuel camina por la habitación diciendo: - Cuándo vas en un túnel del metro...-

-No tomo el metro.- Interrumpe ella.

-Es una suposición. Cuando vas en un túnel del metro y es de noche y oyes pasos. ¿Qué haces? Te das la vuelta. Cuando trabajas cinco horas en un jardín y sales de ahí. ¿Qué haces? Te sigues de frente. (Pausa) No, no me doy la vuelta. Vendo una casa y me voy. No tengo sospechas.-

Sandra bromea acerca de las cosas que se ven y de pronto no se ven, recuerda cuando vio por primera vez, morir una ardilla. Samuel pregunta qué sintió, y ella comenta que fue horrible, como si le hubiera anunciado algo. Samuel le reprocha,

-Si sentiste eso con la ardilla, ¿por qué no aceptas lo del jardinero?-

-Por lo mismo. Son casualidades, cosas que pasan todo el tiempo pero que no ves.-

Aquí ella relata la situación de su familia, donde entre su hermana y ella debían decidir cuál de las dos donaría un riñón a su madre. Lo donó su hermana y entonces fue adorada por todos, después todo se complicó con una enfermedad del padre; ella supone la odian por ser capaz de escalar 6000 mts. y por no quererlos lo suficiente como para perder un brazo o una mano. A él le parece que se ha esforzado bastante para lograrlo y honestamente agrega que se cagó de miedo con una excursión a la montaña.

Ella describe el accidente enfatizando que él no la soltó a pesar del peligro.

- nos detuvo una piedra. Por pura suerte.-

Samuel confiesa que no la soltó por miedo, pero ella no presta atención.

Sigue hablando, - Los exploradores tienen el pellejo curtido. Pellejo de momia, tú no. Tú eres normal- normalísimo. Alguien a quien comprarle una casa.- Lo besa, pero él no le corresponde, está preocupado por la tardanza de Velarde, le llama la atención que ella esté tan segura de que vendrá:

-No estoy segura. Estoy más tranquila que tú, es todo. También estoy más deprimida porque me acordé de mi hermana. Cuando me deprimó me tranquilizo-

Hablan de la muerte y la posibilidad de hacer una última llamada de despedida, Samuel le pregunta a quién llamaría y sigue este diálogo:

-Ya lo sabes.-

-Querías que tu familia sintiera que al fin estabas peor que ellos. Te moriste ¿Para qué hablarles?. -

Al decir esto Samuel comenta que él debió haber llamado a Silvia, Sandra dice que eso no tenía caso, en cambio ella tenía que hablar. Por última vez.

Él, preocupado la cuestiona:

-¿Le hablaste a alguien?.-

-No te puedes morir sin hacer una llamada.- Responde ella.

-La gente se muere sin avisar, Sandra.-

-No si se muere como nosotros.- Justifica ella.

-¿A quién le hablaste?.-

-Ya sabes. Los odio pero no podía mentirles.-

Samuel le explica :

Todo se puede joder por esa llamada. Ernesto Velarde lo dijo: “ocho números y seremos como los ocho que no la librarón”. Le gustan las cuentas.-

- No dirán nada. No saben que eso puede interesarle a alguien. ¿Sabes qué me dijo mi hermana?, “ Feliz Día de Muertos”.-

Samuel recuerda :

-Clara, mi hija, nació al día siguiente. Mañana es su cumpleaños.-

Sandra interrumpe sus pensamientos:

-Se están muriendo, Samuel. Tenía que despedirme de ellos.-

-Estás tranquila porque hablaste. Yo debería haber hablado.-

Responde él.

Sandra intenta tranquilizarlo :

-He estado en situaciones más complicadas que ésta, te lo juro. Nuestros pasaportes están retrasados. Nada más.-

Él habla consigo mismo, desesperado :

-¿Cuál puede ser el plan B de Ernesto Velarde?, ¿Por qué tenías que hablar? (pausa) Yo podría haber hecho una llamada.-

-No contestaste.- Es la respuesta de ella.

-¿Qué quieres decir?-

Sandra responde en tono de quien se corrige:

-Quiero decir que no llamaste.-

-No te referías a “esta” llamada- Aclara Samuel.

-Me refería a todas las llamadas que no has hecho. (pausa) No debiste hacer ninguna. Está bien así. -

Se oye el ruido de un coche a la distancia, es Ernesto Velarde. Samuel pregunta si ella le dijo que iba a hablar, si pidió permiso para su última llamada, ella lo niega diciendo que está loco.

Después de ser deslumbrado por las luces del coche, Samuel reconoce a Ernesto Velarde. Están todos.

Oscuridad.

## **ESCENA 7**

SAMUEL, ROY, SANDRA, VELARDE

*El salón principal de la casa de campo, por la mañana. Sandra y Samuel visten ropas informales; él lleva una camiseta deportiva, ella unos pants. En cambio Roy está perfectamente vestido. Tiene un termo de café y les sirve a los demás.*

Samuel abre la escena preguntando si Roy ya tiene su pasaporte, “Ernesto llegó muerto” es la respuesta; bajará más tarde. Sandra interviene para saber cómo está Bruno. “Aún duerme”, contesta Roy y minimiza la escena de la noche anterior argumentando que el cronista aún no se acostumbra a la vida sin micrófono; Samuel le recuerda que está hablando de una leyenda.

Roy se explaya:

-Tiene una buena oferta en Miami. Ahí puede reinventarse como locutor. Con los contratos actuales no lo iban a dejar ir. Lo iban a poner en la congeladora pero no lo iba a soltar. Firmó exclusividad. Un contrato para que estuviera callado. Así iba a ser su retiro.-

Aparece en escena Ernesto Velarde, jovial, muy despierto, disculpándose por su retraso, pide a Samuel lo tuteé cuando éste le pregunta si trajo los pasaportes, a continuación les reparte los pasaportes dándole dos a Roy.

Samuel comenta que estaban preocupados y Velarde responde que “estas cosas” debe tomarse con filosofía, refiere una cita de Montaigne reinterpretada por él mismo; pregunta entonces por Bruno, Roy le informa que aún duerme. Sigue un silencio incómodo que Sandra rompe mencionando que Samuel y Bruno estaban nerviosos. Velarde se refiere a Bruno como “el quinto pasajero” y

reprocha a Roy querer traerlo a toda costa; Roy evasivo se justifica diciendo que tienen un contrato en Miami.

Velarde lo ignora y dice:

-Hay que estar de buenas, le pedí unas citas a mis asesores.-

A continuación, apoyándose en una tarjeta, lee una cita de Oscar Wilde: *“hasta ahora la posteridad no ha hecho nada por nosotros”* y despeja que para ellos es distinto pues tienen “la posteridad por delante”, los invita a celebrar y el momento es interrumpido por un ruido parecido al de un bulto que cae.

Roy exclama: ¡Bruno!, y sale corriendo de la escena; Samuel se acerca a Velarde, y en referencia a Roy le dice que le inyectó un calmante.

Nuestro político despreocupado se sienta en un sofá, pone los pies en la mesa de centro. Cuenta una anécdota de juventud donde muestra, para quien lo escucha, su personalidad; Narra que desde joven colecciona libretas en las que anota todo lo que sabe de las personas que lo rodean, sus temores, sus secretos, sus gustos, y no porque le interese ser escritor, como alguna vez un maestro pensó, sino porque necesita saber historias para contar con la gente, eso es política, según su propia definición.

*“Me retrasé destruyendo mis libretas”*, informa.

Samuel le pregunta qué piensa hacer ahora, él, tranquilo le responde que mejorará su reputación :

-Tengo datos que me garantizan treinta años de posteridad, para entonces ya seré un héroe.-

Además afirma:

*- Si alguien denuncia un horror, se vuelve decente. No importa que haya participado en eso.-*

Compara la memoria del país con la situación del tigre blanco :

*“...está a punto de desaparecer y la política le da una ayudadita”*

-Aquí la reputación sólo existe en el presente.-

Sandra lo secunda al decir :

-Los otros muertos no tienen presente.-

- Esa es justo la diferencia. Somos puro presente. Nuestro pasado caducó. Se fue, como una avalancha de nieve.- Refuerza él.

A partir de aquí las preguntas de Samuel nos van develando la trama .

Samuel registra la tardanza de Roy, está preocupado por Bruno. Sandra irónica le pregunta si existe algo que no le preocupe; *“Quisiera hacer una llamada”*, responde él. Velarde le extiende un celular. Samuel se sorprende y Sandra comienza a reprocharle que quiera irse sin culpas, que no pueda dejar a su mujer

así, nada más. Velarde interrumpe pidiéndole que llame, tal vez ella ya ha visto el periódico. Nos enteramos entonces que los ataúdes han sido abiertos, gracias a que la prensa es curiosa; Velarde tuvo que hacer algunos ajustes y eso también entra dentro del plan.

Al ver el doble desconcierto de Samuel, Sandra dice: “*Tienes que confiar en nosotros*”, y él pregunta *¿Quiénes son nosotros?* , la respuesta es contundente: “*Ernesto Velarde es nosotros*”.

Velarde interviene para recordar que su lema de campaña fue: “*Uno para todos*”, y explica a Samuel que con las cosas que va a denunciar no podía pretender seguir vivo. Samuel pregunta a Sandra si sabía todo esto.

Sandra no contesta porque en ese momento Roy vuelve a escena, con el rostro demudado. Anuncia que Bruno está muerto, Samuel está desesperado de que Sandra y Velarde no estén afectados. Roy se abraza a Sandra y Velarde le pregunta, intimidatorio: - *¿Qué le inyectaste, Roy?*, éste a su vez pregunta: *¿Cómo sabes que lo inyecté?*. Velarde se acerca al jaguar disecado y anuncia que el ojo del jaguar tiene una cámara y por la mañana temprano, revisó el video. Ante la tranquilidad de Velarde al decir que el jaguar es un animal de cacería y lo usó porque busca tener pruebas, ante la sumisa confesión de Roy de que inyectó a Bruno con algo para perros y ante la contundencia de Velarde que pregunta irónico a Roy, cuánto tiempo hace que no revisa sus ampollitas, Samuel va de asombro en asombro horrorizado por la situación.

Roy increpa furioso a Velarde diciéndole que sabía que esto pasaría, que seguramente él debe haber cambiado las ampollitas.

Velarde le responde que no le sirve de nada blasfemar :

Engañaste a Bruno, me extorsionaste a mí, ¿Cuánto tiempo pensabas que duraría eso?-

Roy observa a todos y les grita que se salvaron gracias a que él cortó la cuerda, Velarde le reclama que se sienta dueño de ellos por eso.

Samuel, quien no sabía esto, pregunta a Roy qué más hizo; “*me pidió más dinero*”, responde Velarde en lugar de Roy .

Samuel , sin dar crédito pregunta:

-¿Bruno lo sabía?-

Velarde vuelve a responder:

-Es peor que eso. Roy convenció a un ex amante de Bruno de que denunciará su homosexualidad en el canal. Bruno Cardeli era una leyenda. No podían despedirlo así nomás ni mantenerlo en el aire. Le ofrecieron una pensión que a él le pareció detestable. Roy se convirtió en su agente y negoció un contrato en Miami. Tenía en las manos lo que quedaba de la vida de Bruno Cardeli-

Roy interviene y trata de que entiendan que su vida ha sido “estar en un agujero, oliendo a trapo”, Velarde opina que más allá de sus deseos de superación personal, está lo que pasa en la montaña: “Después de la cima, hay que bajar, con humildad, sin querer inaugurar una ruta”.



Sin embargo, Roy esperaba mayor reconocimiento por haber cortado la cuerda; Velarde le explica que se salvó él y de paso los salvó a ellos, le dieron las gracias, sarcástico le pregunta, por qué tenía que extorsionarlo mostrando con ello su “adicción a la mendicidad”, y agrega después, dirigiéndose a Samuel:

-Roy trabajó maquillando cadáveres. Ahí encontró algunas malas compañías. No me refiero a los muertos, sino gente que huele peor: policías judiciales, hienas que se alimentan de los muertos-

Roy, le responde:

- ¿Como tu chofer guardaespaldas?-

- Él no me extorsionó.- Acota Velarde.

-¿Cómo crees que supe que te metías coca?. Él me lo dijo, gratis. También los guardaespaldas se enamoran, licenciado Velarde.-

Velarde de nuevo se dirige a Samuel, y le cuenta que compró un hurón en la tienda de Roy, confiando en éste le pidió su oficina con la excusa de hacer una llamada, necesitaba meterse un poco de cocaína. Bromea con el hecho de estar entrenado para ser paranoico y por alguna razón sentirse sólo en presencia de Roy. A Roy no le importó que él estuviera en su tercera campaña y que llevara 72 horas sin dormir, para él la coca sólo “es un vicio” y le tomó una fotografía.

- Con los teléfonos celulares cualquiera puede ser un delator. Roy me tomó una foto.-

Además de esto le pidió un sueldo mensual a cambio de no denunciarlo, “sólo hasta llegar a Miami”, aclara Roy; Velarde señala al jaguar y le responde que acaba de matar a su amante, en vivo y en directo,

- “yo cumplí mi parte del plan: ya tienes los pasaportes”.-

Roy suplica ayuda, Velarde se burla de él; Sandra interviene también reprochándolo e interrogándolo y Samuel la conmina a que no se meta.

Roy está abrumado, Velarde está satisfecho.

Samuel se dirige a Sandra preguntándole de nuevo si sabía todo esto.

*Se mueven hacia un extremo del escenario. Dependiendo de las posibilidades de la escenografía, pueden pasar a un cuarto contiguo (la cocina, por ejemplo), o ser iluminados en un extremo del escenario mientras el resto de la escena se sume en penumbra.*

Sandra responde:

-No podía contártelo todo. Es por tu bien. Por nuestro bien. (Lo abraza) De verás

me gustas, Samuel, aunque tu arroz sea horrendo (sonríe forzadamente). Éramos cuatro. Nos unió la montaña. Fue un milagro que nos salváramos. He subido miles de veces y sólo entonces sentí que algo muy fuerte estaba en juego. Tú lo entendiste, Ernesto lo entendió, pero Roy no.-

Samuel replica:

-Él cortó la cuerda, él nos salvó.-

Sandra le explica a Samuel.

-Tú me tomaste de la mano y no me soltaste, pero ni siquiera te diste cuenta. Roy creyó que le debíamos algo, vive del chantaje. -

Pero la lógica de Samuel es otra, Roy le pidió dinero a quien lo tiene, estaba haciendo un trato, tenía derecho. Para Sandra existen “las reglas de la montaña”, donde cortará la cuerda quien tenga que hacerlo, sin regatear. Busca las palabras y pregunta a Samuel:

-Dime una cosa, Samuel: ¿Alguna vez has vendido una casa en lo que vale?, ¿Cuánto pides de más: 20, 30%? La burbuja inmobiliaria. El aumento ficticio. Yo creo en algo muy concreto. Creo en la gente que se salva porque sí, y no cobra. Prefiero a un desconocido que me ayuda a la familia que me da a beber orines.

Samuel responde:

-No generalices, no todos son así.-

-Mi familia es así.- Refuta ella.

-Roy negoció.- Le repite él.

-El que cobra por cortar una cuerda no debe volver a la montaña.-

Samuel no comprende y le recuerda que está aliada con un estafador profesional, pero para ella los valores están en la montaña y allí Velarde siempre se ha portado bien; exasperado le aclara que están en la tierra donde él quiso ser astronauta y resultó ser un vendedor de casas.

Sandra menciona sarcástica: *“hay algo que se llama integridad”* y, aparentemente Velarde la representa:

*“La vida es rara, sólo él podía sacar a Roy de la jugada”.*

Samuel angustiado le responde que ahora Velarde podrá ir contra cualquiera de ellos, Sandra le asegura que eso no pasara y le pregunta si cree en algo, porque él subió a la montaña buscando algo distinto. Ella cree en lo que pasa allá arriba. Samuel decepcionado responde que de hecho él creía en otras cosas, pero se a c a b a r o n.

Sandra entonces, cuestiona cuál es su lealtad, si no fue capaz de contestar el teléfono cuando su ex mujer le avisaba que murió su hija. Samuel responde que no es necesario que haga esto.

Derrotada repite que él le gusta, pero no puede cerrar los ojos, lo compara con el glutamato monosódico y su poder, que estimula los receptores de la lengua haciendo que todo adquiriera un sabor magnífico. Él subió por algo, quería vivir otras cosas, la sal de la vida...

Samuel es tajante al decir : *-“Me equivoqué. No puedo irme. Tengo una hija.”-*

-Esto es el presente, Samy. Tenías que morir un poco para estar vivo. Importamos nosotros. Los vivos. Estamos a punto de ser mayoría.- Le insiste ella.

Sin embargo, él no puede, no vive a cuatro mil metros de altura.

Oscuridad

### **ESCENA 8**

ROY, VELARDE, SANDRA, SAMUEL

En la sala de la casa de campo. Velarde ha subido a una escalerilla y retira el lente de una cámara en la cuenca del jaguar. Lo sustituye por un ojo de vidrio mientras habla.

Se dirige a Roy:

-Puedes hacer algo para mejorar tu situación. Puedes decirle a la policía que la muerte de Bruno fue un accidente. Yo, naturalmente, no mostraré el video (enseña el lente de la cámara). A cambio, me entregas tu celular con las fotos. Ya sabes que morí para cuidar mi leyenda. (Roy asiente. Le tiende el celular). No puedo descuidar nada: tengo mucho pasado por delante. En política, la última jugada es saber estar muerto.-

Le da una palmada en el hombro mientras dice:

-¿Por qué esa cara larga? Estamos a mano. Irás a Miami. El paraíso de los jubilados. Te quedan muchos años para seguir muriendo.-

Velarde se dirige a Sandra preguntándole si ya ha explicado todo a Samuel, ella al fin lo hace reconociendo que tiene que irse con Ernesto, porque no es bueno que los vean a todos juntos, al menos no en este momento.

El destino de Samuel es permanecer en la casa y Velarde le explica lo que debe hacer:

-Te pido que atiendas a la policía. (Mostrando su celular), estos aparatitos delatores son una maravilla. Les avisé de la sobredosis de Bruno. La gente de la farándula no sabe cuidarse. Es una lástima. (Pausa), luego vendrá un comprador a ver la casa.

Velarde le entrega una carpeta con papeles.

Sandra le da a su vez un celular y una tarjeta pidiéndole que la llame después de realizar la venta, ella lo esperará.

Samuel pregunta a Velarde:

-¿Cuánto quieres por la casa?-.

Velarde confía en él para que lo decida, no se puede vivir sin confiar en alguien, se despide de Roy y sale de escena.

Sandra besa a Samuel y sale también de escena.

Samuel y Roy quedan solos y el segundo comenta *le harán su programa*, Samuel no entiende y Roy le explica que se refiere a Bruno, a que no quería irse sin un programa de homenaje *-se lo merece-*, responde Samuel.

Roy sale de escena.

Samuel mira el celular que le dio Sandra. Recorre la sala, como si calculara cuánto puede valer todo eso. Marca un número en el celular.

Entra una contestadora y graba un mensaje para Silvia diciendo que no está muerto, que al día siguiente es el cumpleaños de su hija y estará en el panteón donde espera verla.

Se escucha una sirena de policía.

Samuel sigue hablando pero no se escucha lo que dice. El ruido de la sirena es demasiado fuerte.

Oscuridad

Silencio

Entra "Bye, Bye, Love", de los Everly Brothers.

*FIN*

Fueron necesarios cuatro tratamientos más, pero considero que aquí se refleja con claridad el desarrollo del trabajo, en éste reafirmamos los temas y vetas de significado que nos ayudarían a reforzar la intriga y, definimos los motivos fundamentales de los personajes. Los siguientes tratamientos fueron sólo para limar detalles.

Como se puede apreciar teníamos, la información por medio de la cual sabemos quiénes son los personajes y lo que pretenden, un momento de cambio, en el que el entorno original se rompe y provoca un efecto visible en los personajes, un acontecimiento crucial que cambia completamente la situación principal impidiendo un posible retorno, y finalmente la conclusión donde encontramos el desenlace de cada personaje.

Ahora se trataba de definir la relación que mantienen los personajes con la situación original para después determinar hasta qué punto y cómo están involucrados en ella.

## 2.2 LA ACCIÓN Y EL CONFLICTO

La anécdota general cuenta la historia de una *muerte parcial*: *cuatro hombres y una mujer fingien su muerte para cambiar de vida*, a partir de esto se desprenden, sin soltarse, cinco motivos, cada uno con su historia; historia que escuchamos en la voz de los propios aludidos.

Una historia como sabemos, no está cerrada y puede tener varios significados, en este caso, es una historia general la que desencadena la acción y a partir de esto entramos a las historia individuales de los personajes.

El tema central es **la muerte y la fantasía de desaparecer que los une a todos**, entendiendo que lo que dejan atrás es distinto para cada uno.

Una vez definido esto podíamos localizar el conflicto que, dada la estructura del texto, se desarrollaba en dos vertientes, una con respecto a los personajes de Samuel, Roy, Sandra y Bruno y la forma en que se enfrentan consigo mismos al pretender abandonar su pasado desafiando el futuro, generando un conflicto existencial; y la otra que tiene que ver con las acciones de Velarde que los involucran y finalmente determinan su desenlace.

En la primera parte del texto el acento está en ¿por qué lo hacen?, de ahí que la energía que impulsa la acción a los puntos culminantes, tenga su origen en lo emocional psicológico; en la segunda parte los encontramos reaccionando a una situación concreta que los condiciona, los conflictua y ante la cual quedan sometidos. Pusimos atención entonces en desglosar las individualidades para revisar por dónde transitaban, paralelamente buscamos los hilos que fortalecieran la idea y desarrollaran la trama. Elegimos de entre los diálogos los que mejor contribuían a la progresión de la acción, tenían entre otras cosas que manifestar claramente los pensamientos y deseos de los personajes o, recíprocamente disimularlos; definimos para cada escena la estructura donde fueran claros las cimas y los valles que darían la lógica emocional al comportamiento de los personajes en el todo, sin perder de vista el tema central. Decidimos sacar las siguientes informaciones, que finalmente nos resultaron innecesarias:

### Escena 3

- La supuesta intervención de Velarde , gracias a la cual, Bruno se salvó del escándalo (inicialmente Velarde pagó una fuerte suma como uno de los tantos favores que le debía a Roy.)

### Escena 6

- La llamada Telefónica que Sandra había realizado a su familia. Esta situación rompía la lógica planteada, antes tenía sentido porque se relacionaba con la reacción del periodista.

### Escena 8

- La repartición de los pasaportes como primera acción de Velarde.
- Exponer que Roy engañó a Bruno premeditadamente convenciendo a un ex amante de que lo denunciara.
- Que Roy haya trabajado como maquillista de cadáveres y por eso tuviera amigos siniestros.
- Que tenga algún contacto con el chofer – guardaespaldas de Velarde.

Hacia fines de mayo del 2007 se concluyó el texto, quedando en 11 escenas. Las escenas 2 y 3 de la estructura anterior se intercalaron; adicionalmente se fusionaron, en algunos casos, los diálogos para otorgarle a cada personaje un monólogo donde manifestar, además de sus antecedentes, el estado emocional derivado de la propia circunstancia, quedando todo de la siguiente manera:

### MUERTE PARCIAL

#### REPARTO

FOTÓGRAFO	edad indefinida.
SANDRA	treinta y tantos.
SAMUEL	treinta
BRUNO	setenta y tantos
ROY	veintitantos
VELARDE	cincuenta y tantos

#### ESCENA 1

##### FOTÓGRAFO

*Un cuarto sencillo, con cinco sillas en las que están cinco cadáveres. (Cuatro hombres y una mujer), víctimas de un tiroteo, con los rostros ensangrentados. El lugar está acordonado. Hay círculos trazados en el piso, marcando objetos sospechosos. Un fotógrafo aparece ante los cuerpos.*

Fotógrafo.- *El que se mueve no sale en la foto (ríe).*

*Un flash ostentoso cubre el lugar del crimen.*

##### *Oscuridad.*

En este oscuro se organizó el cambio de escenografía y de vestuario de los actores, los primeros en salir eran Sandra y Samuel.

#### ESCENA 2

##### SANDRA Y SAMUEL.

En su “casa”.

Media tarde.

Sandra y Samuel se preparan para salir de viaje. A lo largo de la escena recogen cosas, cierran una maleta, guardan algo en una mochila, etc.

Sandra conduce la escena.

Aquí se mantuvo la incertidumbre acerca de si están vivos o muertos, sabemos por qué Samuel subió a la montaña, del accidente de la montaña, la muerte de su hija, la existencia de su ex mujer y su situación de vida.

Escuchamos el nombre de Ernesto Velarde.

De aquí eliminamos los parlamentos que hacen referencia a lo que Sandra oyó cuando hizo el amor peinada y con respecto a los parlamentos de Samuel suprimimos las historias de los predios, los bienes del clero, los campos de golf y la ecología.

### **ESCENA 3**

BRUNO Y ROY

En su casa.

Media tarde.

Nos enteramos de quienes conforman esta pareja y de su proyecto de establecerse en Miami.

Monólogo de Bruno acerca de su pasado.

Se decidió cerrar esta escena en el diálogo donde Bruno le pregunta a Roy si Ernesto es gay y Roy responde dudoso, - no sé.-

Este corte permitió crear incertidumbre en esta relación y reservar el resto de la información para más adelante.

### **ESCENA 4**

SAMUEL Y SANDRA

En el departamento amueblado terminan de empacar. Ella tiene muchas más maletas que él.

Llega el Alfa Romeo rentado, es hora de partir. Samuel está nervioso.

### **ESCENA 5**

BRUNO Y ROY

Monólogo de Roy acerca de su origen.

Nos enteramos del peso que lleva Roy con respecto a su origen, que él cortó la cuerda en el accidente y los detalles de la jubilación de Bruno.

### **ESCENA 6**

SANDRA, BRUNO, SAMUEL, ROY

Los personajes están en tránsito y sintetizan en sus parlamentos el viaje que realizan.

Espacio indefinido.

Transición

Ruido de motor.

Se decidió sacar la música de Pink Floyd.

Los personajes generan un espacio casi onírico.

Lo importante en Sandra es su odio a los viernes, en Samuel un Alfa Romeo, para Bruno es el doblaje y para Roy lo que hace Ernesto Velarde.

## **ESCENA 7**

SANDRA, ROY, BRUNO, SAMUEL

Casa de campo de Ernesto Velarde.

Noche.

En Espera de Ernesto Velarde, escuchamos la visión de cada personaje respecto al plan, sobresale la borrachera de Bruno y la inyección que Roy le aplica.

Aquí decidimos que Bruno abandonará la escena ayudado por Samuel y Roy, para pasar sin problemas a la siguiente escena de Sandra y Samuel.

## **ESCENA 8**

SANDRA Y SAMUEL

En una habitación. Noche. Se preparan para dormir.

Mantuvimos sólo una mención al mal estado en que Bruno salió, incluyendo lo referente al grupo de heavy – metal.

Eliminamos la mención que hace Samuel donde presupone que los ataúdes puedan contener boletas electorales y la descripción de la actitud que tuvo el jardinero al partir fue reducida.

Decidimos eliminar la idea de que Sandra se hubiera comunicado con su familia.

Monólogo de Sandra respecto a su familia.

Oscuro

Para fines de la progresión dramática, decidimos que ocurriera la entrada de Ernesto Velarde en la oscuridad, avanzando ayudado por una linterna cruza la sala, aparece una segunda linterna y en la penumbra vemos cruzar a Sandra en la misma dirección.

## **ESCENA 9**

SAMUEL, ROY, VELARDE , después entra SANDRA.

Mañana.

Conocemos a Velarde y escuchamos las “citas literarias” que lo definen, tomadas de su libreta las repite ufano. Se escucha la caída de Bruno, Roy sale de escena, Samuel menciona lo del calmante. Ernesto y Sandra continúan tranquilos.

Conocemos el plan “B” de Velarde.

Bruno muere.

Velarde les informa que el ojo del jaguar guarda una cámara.

Decidimos dejar como único antecedente de la relación entre Roy y Velarde, el hecho de que el primero lo extorsionó pidiéndole un sueldo mensual por una fotografía donde se lo veía metiéndose cocaína. Velarde se encontraba en su tercera campaña, con 72 horas sin dormir.

Determinamos que Velarde y Roy debían ir a ver el cuerpo de Bruno creando así una subvención, pues Velarde dice que a lo mejor sigue vivo y puede hacer algo por él. La sorpresa de que muera se pospone; esto además nos permitía lograr la intimidad necesaria para la siguiente escena.

## **ESCENA 10**

SANDRA Y SAMUEL

Samuel quiere saber hasta dónde Sandra está enterada de lo que pasa.



Reconocemos en boca de Sandra sus pautas de vida: las reglas de la montaña. En Samuel, su necesidad de estar en la tierra. Reproches y posiciones.

## **ESCENA 11**

**ROY, VELARDE, SANDRA Y SAMUEL**

Velarde confirma la muerte de Bruno, pide a Roy el celular con las fotografías, a cambio de ayudarlo a librar la acusación de asesinato premeditado. Roy obedece, ahora será el encargado de hacer las denuncias pendientes de Velarde.

Consideramos que no era necesario mantener la idea de la cámara en el jaguar. Velarde informa que en realidad no hay cámara, agregando que supo lo del calmante por medio de Samuel.

El destino de Samuel será quedarse para vender la casa, Sandra le entrega un celular para que la llame después de atender a la policía y haber vendido la casa, él entonces irónico pregunta, si quiere que la llame para saber si ahora sí está enfermo; ella desarmada afirma que él va a ser otro y sale.

Elegimos este momento para que Velarde entregue los pasaportes y después salga.

Roy abandona la escena después de Velarde, en dirección al cuarto donde se encuentra el cuerpo de Bruno.

Samuel se queda solo, mira todo a su alrededor y marca un número en el celular, entendemos que entra una contestadora; graba un mensaje para Silvia, diciendo que es el cumpleaños de su hija e irá al panteón donde espera verla.

**FIN**

Para cerrar este capítulo y en aras de concentrar lo que se ha expuesto anteriormente, añado los objetivos y conflictos que elegí trabajar con los personajes.

Ya que la tensión dramática no sólo se manifiesta a través de la acción sino también a través de la emoción, de los sentimientos que reflejan los personajes. Considero pertinente aclarar a qué me refiero cuando hago mención de un conflicto denominado “conflicto existencial”, pues aunque pueda sonar general o se perciba como una condición implícita de un personaje dramático, personalmente me ayuda a detectar el momento emocional que determina el carácter de los personajes, en este caso al arrancar la trama.

El conflicto existencial se ubica en el pensamiento del personaje, en sus sentimientos, y cuestiona principalmente su propia vida, sus decisiones y sus acciones, no es dramático en sí mismo, se vuelve dramático a partir de relacionarse con los acontecimientos que la trama plantea, percibimos entonces los elementos en conflicto y la reacción de los personajes ante ellos.

Con esta información imagino quiénes son estos seres, cómo se ven o cómo se podrían ver.

**Samuel** es un vendedor de bienes raíces y pareja de Sandra.

Entra en este plan por casualidad, “muere” para evadirse de lo que más quiso. Le duele dejar su mundo anterior , sobre todo porque en ese mundo vivió su hija; Sandra es parte de su evasión, un espejismo. Se enfrenta a la realidad cuando descubre y asume que fue engañado por ella y por Velarde, su objetivo cambia, ahora desea salir de allí. Hacía el final recobra poco a poco su dignidad, al llamar a Silvia desea recuperar algo.

Conflicto existencial

Primer objetivo : evadirse.

Acontecimiento: aceptar simular su muerte.

Acontecimiento 2: descubrir la verdad y su verdadera situación.

Objetivo: salir de ahí.

**Sandra** es montañista y pareja de Samuel.

Presume de no tener asideros sentimentales, está exiliada de una familia de la que sin embargo le cuesta soltarse. Disfruta la adrenalina, casi como un vicio que sólo encuentra en las alturas, en la montaña, donde resuelve cosas concretas y olvida lo que pasa con la vida en la tierra. En su “más allá” podrá escalar todas las montañas que quiera. El asunto de desaparecer es para ella una expedición más, su lealtad está comprometida con Velarde.

Conflicto existencial

Primer objetivo : cumplir el plan.

Acontecimiento: enamorarse de Samuel.

Conflicto de elección.

Objetivo: cumplir el plan a pesar de sí misma.

**Bruno Cardeli** es un cronista, un locutor deportivo y pareja de Roy.

Le duele dejar la vida anterior porque ahí ocurrió su pasado, mucho más significativo que su presente. Su muerte real no trunca nada. Lleva auestas el pasado, su presente no satisface su vanidad, vive de lo que ha vivido.

Conflicto existencial.

Primer objetivo: seguir a Roy.

Conflicto existencial.

Acontecimiento: su muerte

**Roy** es dueño de una tienda de mascotas y pareja de Bruno Cardeli.

Él es demasiado orgulloso, incluso altanero, mostrando que detrás de esto se esconden sombras de vergüenza y quizá humillaciones que ha recibido de otros. Quiere arreglarse una vida agradable, cómoda, y además forjarse una nueva carrera. Busca a la gente que le representa mayor status, “gente de calidad”. Pretende concretar sus planes a costa de lo que sea.

No vuelve a la vida por voluntad sino a cumplir la condena de no haber podido morir.

Primer objetivo : subir de status.

Conflicto de lealtad

Acontecimiento: cambio de fortuna: la muerte de Bruno y la frustración de sus anhelos.

Objetivo: que se le realice un homenaje a Bruno.

**Ernesto Velarde**, la muerte le conviene por astucia política. Tendrá más éxito como político póstumo que como político real. En rigor no deja su pasado: lo mejorará desde el más allá, con denuncias y datos.

Objetivo: limpiar su reputación.

Conflicto: la presencia de Roy , quien siempre será una carga.

Objetivo: lavar su reputación y neutralizar a Roy.

Durante el proceso para la realización del texto de *Muerte parcial*, contamos también, con la valiosa opinión las siguientes personas : Ricardo Cayuela Gally, Mario Bellatin, Margarita Heredia Zubieta, Ibsen Martínez, Héctor y Sergio Bonilla, David Olguín, José Enrique Fernández, Saúl Meléndez Viana y Magdalena Uribe, de quienes quedamos profundamente agradecidos.

## **CAPITULO 3: BUSQUEDA DE PRODUCTORES**

Tras 5 meses de trabajo tenía una obra de Juan Villoro que me gustaba y tenía deseos de hacerla, no contaba con ningún productor ni tampoco tenía un espacio para montarla pero para el autor tanto como para mi, la necesidad de probarla en escena fue un motor; deseábamos reunir a los actores que trasladaran el proyecto del lenguaje verbal, en el que estábamos instalados, al lenguaje de las emociones y de la acción.

La propuesta que el texto ofrecía era un recorte de la ciudad de México, que miraba de una manera diferente algo que en la vida cotidiana parecía estarse naturalizando, (el narcotráfico, la suciedad política, la impunidad, la violencia etc.) partía de una anécdota que permitía reconocer el fenómeno sin volverlo maniqueísta, excluyendo concientemente cualquier intención didáctica.

El compromiso del autor con el proyecto se extendió más allá de concretar el texto pues decidió no cobrar nada hasta que el esquema de producción fuera claro. La prioridad de ambos era materializar la puesta.

### **3.1 Por dónde empezar a buscar y qué buscar**

Recurriendo a mi propia experiencia trataré de hacer una mínima cartografía del funcionamiento de las salas o espacios teatrales en el Distrito Federal, esto con la finalidad de exponer el universo al que, en este punto del proyecto, me enfrentaba.

Existen tres identificables posibilidades para realizar un proyecto teatral en el D.F., una es a través del teatro público o subsidiado, la otra a través del teatro privado o llamado “comercial”, entrecomillo el adjetivo ya que considero que en los dos casos la intención conlleva la venta y compra de un boleto, es decir se establece un comercio, la diferencia es que el teatro privado prioriza la recuperación de su inversión para lo cuál se vale, entre otras cosas, de espectáculos que ya han sido probados en otros lugares o la inclusión de nombres que generen cartel y segura asistencia de espectadores, el costo de su boleto es superior al del teatro público, en su publicidad no escatima recursos, etc.

El teatro público es el que percibe dinero de los impuestos y es administrado por funcionarios públicos que dependen directamente de una secretaría o ministerio, estas instituciones manejan teatros de forma centralista; también bajo la modalidad de un concurso se destinan recursos y un espacio para grupos o artistas que deseen participar en la administración del mismo, aquí el grupo es el encargado de definir la línea artística del lugar.

En estos casos el precio del boleto es estandarizado; actualmente con la finalidad de atraer más espectadores, se maneja un día a la semana en que las

localidades cuestan menos del 50 %. Al menos esto ocurre en los teatros de la UNAM y los del Centro Cultural del Bosque (INBA).

Por último, existen en mucho menor escala, espacios que como emprendimientos independientes son sostenidos por particulares, quienes asumen todos los riesgos que demanda el mantenimiento de un proyecto de esta naturaleza, éste tipo de espacios no recibe ningún tipo de incentivo; normalmente será el director del espectáculo el encargado de suministrar los fondos para llevar a cabo la producción, en casi todos estos casos el primer rubro a considerar es el del pago de una renta por el uso de la sala o, un buen arreglo determina que después de descontar el 10% correspondiente a SOGEM, el director o el grupo reciben el 70%, mientras el espacio se queda con el 30% del total recaudado.

¿Cuáles son los temas que demandan atención a la hora de levantar un proyecto?

A reserva de enlistarlos y definir qué aspectos comprenden, los detallo según la forma en que los fui cubriendo de acuerdo a mi proceso. El año en que esto ocurrió fue el 2007.

#### **a ) SOGEM ( Sociedad General de Escritores de México)**

Según reza en su página electrónica ésta es una sociedad de gestión colectiva de interés público constituida para proteger los derechos de los autores para sus obras.

Es la vía por medio de la cual se realiza el registro de las obras de arte ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor; representa legalmente al autor ante los usuarios de su obra y por su conducto se cobran las regalías que genera la explotación de la misma. Tiene enlaces a nivel mundial por medio de la CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores).

Actualmente el registro de una obra tiene los siguientes costos en pesos mexicanos :

Para los socios \$ 383.00 y para los no socios \$ 757 00.

Normalmente la SOGEM recauda para el autor teatral el 10% de la entrada total del espectáculo, este dinero llega a través del control de boletos que la institución o administración de la sala está obligada a presentar.

Este rubro fue cubierto gracias a que los trámites fueron realizados por el propio Juan Villoro.

#### **b ) Productor INBA / OCESA**

Con el texto bajo el brazo y una carpeta que esbozaba la pertinencia del proyecto, además de incluir imágenes del tipo de propuesta espacial que proponía, me lancé al nuevo mundo.

Eran los primeros días de abril del 2007 cuando solicité una cita en la Coordinación de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con su

titular Ignacio Escárcega; por su lado Juan Villoro, solidarizándose en la búsqueda había iniciado algunas pláticas con OCESA.

OCESA es una empresa privada que inició siendo un promotor local de conciertos en México y evolucionó convirtiéndose en líder de entretenimiento en América Latina; en uno de sus rubros maneja producciones teatrales.

La primera cita con Ignacio Escárcega la tuve los primeros días de mayo, expuse mi petición enfatizando nuestro interés de llevarlo a cabo dentro de ese mismo año; la respuesta fue que les interesaba impulsar el proyecto pero, para el año siguiente; como aún me quedaba la posibilidad de solicitar un espacio independiente (asumiendo los gastos de la producción, por supuesto) planteé la posibilidad de integrarme en su plan con un reestreno; no se mostraron interesados y convenimos en volver a reunirnos en un par de semanas para definir algo concreto.

Hice lo propio solicitando una cita con la titular de la Dirección de Teatro de la Universidad Autónoma de México (UNAM), en aquel 2007 Mónica Raya, recibí un formato que debía llenar con los datos del proyecto y entregarlo días antes de una cita programada con la funcionaria, para fines de mayo. Lo único claro fue que en caso de aceptar el proyecto podría llevarse a cabo hasta el siguiente año.

En el transcurso de esas semanas me reuní con la escenógrafa Edyta Rzewuska, en principio le entregué el texto y hablamos de la posibilidad de colaborar juntas. En una segunda reunión conversamos acerca de las posibilidades escenográficas que el texto ofrecía, le mostré las imágenes que había venido acumulando, dejando en claro que esto no limitaba su propia propuesta, la intención era generar un espacio de retroalimentación.

### **c ) Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque. Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)**

A fines de mayo OCESA le comunicó a Juan Villoro su interés por el proyecto. Casualmente la cita que yo tenía programada en el INBA coincidía con la de él en OCESA, la suya sería por la mañana y la mía a medio día; convenimos en llamarnos para saber cómo nos estaban yendo las cosas.

Minutos antes de mi cita recibí su llamada, estaba feliz, OCESA ofrecía una co-producción.

Ignacio Escárcega me comunicó que se lograría producir “Muerte parcial” con el apoyo del programa “México en escena” y sería dentro de la segunda quincena de octubre de ese mismo año; el hecho de que se tratara de un texto de autor mexicano fue un factor importante. Comenté por supuesto la oferta de OCESA y todo parecía un sueño... 50 funciones, de jueves a domingo en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque, ¡productores incluidos!!

Una co- producción de teatro público y teatro privado: INBA – OCESA.

¿Qué pasó después?

Tuve una serie de reuniones en OCESA, les hablé de la propuesta, hicimos con el autor una lectura para ellos, se organizó un esquema de producción en reuniones donde participaron ambas partes, quedando para el INBA la nómina de actores y creativos y para OCESA la producción (escenografía, utilería, vestuario) y prensa.

A menos de un mes del estreno OCESA declinó su participación, argumentando que en su caso, tratándose de varios socios, no todos estaban dispuestos a invertir en un producto que sería probado por primera vez, necesitaban la seguridad de recuperar su inversión, al menos con la inclusión de algún actor “conocido”, que asegurase la asistencia del público.

El preámbulo que antecedió su salida fue confuso ya que simplemente, suspendieron la comunicación por lo menos dos semanas antes del estreno. El panorama mostraba una producción parada, sin embargo, los ensayos continuaron su curso.

Afortunadamente la Coordinación Nacional de Teatro decidió seguir adelante con la obra, ajustando nuevamente los presupuestos y recorriendo la fecha de estreno. Se necesitaba tiempo no sólo para la realización de la escenografía y el vestuario, sino también para que la partida económica dispuesta pudiera llegar. La administración del dinero destinado a una producción descansa en la figura del **Productor ejecutivo**, es él quien concreta físicamente los requerimientos de una puesta; da, por ejemplo, el seguimiento necesario dentro de la institución a los contratos que deben realizarse con los actores y creativos, siendo además un interlocutor válido entre el director y la institución.

En mi caso, fue la propia institución quien me recomendó a nuestra productora ejecutiva: Sheila Flores y como su asistente se integró Janet Maggi, ambas vitales en la realización de este proyecto.

#### **d ) Asistente de dirección**

Para ocupar este cargo conté con la colaboración de Randú Ramírez, quien dentro de sus tareas tuvo la coordinación de los ensayos, la programación de las citas pertinentes con el resto del equipo de creativos y una comunicación constante con la producción ejecutiva. Realizó también una bitácora donde quedaron plasmados los ensayos. Esta información es clave durante el proceso porque tienes la oportunidad de ir revisando en qué lugar te encuentras respecto a la puesta y cuáles son tus puntos débiles. No sólo resulta importante para el montaje, del cual nace, sino que extiende su valor para la preparación de futuros trabajos .

La selección de un asistente de dirección no es fácil, pues además de que debe tratarse de una persona responsable en la que puedas descansar, es deseable un interlocutor sensible e inteligente, interesado en el desarrollo de un proceso.

### e ) Conformación de un elenco

En la segunda reunión con Ignacio Escárcega conocí a Saúl Meléndez, en ese entonces su asistente, de quien recibí el apoyo necesario para organizar un casting y opiniones acerca del texto que me ayudaron a definir varios conceptos a lo largo de la puesta; tuvimos reuniones donde a partir de los personajes, fuimos enlistando a los actores ideales, consiguiendo sus teléfonos y correos electrónicos, etc., por ejemplo, en el caso de Bruno la edad del personaje limitaba la búsqueda dejando sólo 3 ó 4 opciones, elegí al actor Fernando Becerril, quien aceptó participar en el proyecto, ocurrió lo mismo con el actor Juan Carlos Remolina.

Para el resto del elenco organizamos el casting, gracias también al apoyo de la responsable de la producción ejecutiva del INBA, Alethia Andrade, quien convocó a los actores que consideramos podrían ser ideales y además, apoyada en los correos electrónicos de la Coordinación Nacional de Teatro, convocó a otros actores especificando las características que buscábamos.

El casting lo hicimos en un día, aprovechamos uno de los salones de ensayos que se encuentran dentro del Centro Cultural del Bosque; comenzaba con una pequeña entrevista individual para saber algo sobre las trayectorias de los convocados, pasando después a un fragmento de la escena del personaje en cuestión. Tomamos en cuenta la experiencia escénica de los que asistieron al casting pero también fue determinante su espontaneidad e intuición a la hora de abordar la escena.

El elenco que estrenó *Muerte parcial* quedó conformado de la siguiente manera:

<b>Fotógrafo</b>	Decidí en este caso usar la voz en off del fotógrafo para apoyar la imagen de los ensangrentados.
<b>Samuel</b>	Raymundo Pastor
<b>Sandra</b>	María Inés Pintado
<b>Bruno Cardeli</b>	Fernando Becerril
<b>Roy</b>	Ricardo Palacio
<b>Ernesto Velarde</b>	Juan Carlos Remolina

El proceso con estos actores inició en la mesa. Dirigí las sesiones evitando hablar de las emociones que podían contener los personajes. Tuvimos aproximadamente sólo 4 de éstas, ¿por qué?, porque el exceso de trabajo de mesa, desde mi punto de vista, puede convertirse en el refugio ideal tanto para el actor como para el director. El trabajo de mesa es para comprender la obra, para reconocer las informaciones que se desconocen y desentrañar el funcionamiento de la misma, por supuesto hablamos de los personajes pero en términos generales: de dónde vienen, a qué se dedican, a qué aspiran, cuál es su bagaje



biográfico, su lenguaje, cómo se relacionan, etc. , sin buscar la precisión en esta información, evitando provocar que el actor simplemente quede atorado en reflexiones intelectuales. Aterrizar la información de forma sensible considero que es nuestra labor. En la primera parte del proceso de alguna manera se trata de información convencional, aunque la manera en que será abordada durante el desarrollo no lo será.

A partir de que los actores vieron la maqueta y ubicamos espacialmente las distancias reales que se recorrerían, comenzamos a levantarnos. La intención fue convertir el espacio cotidiano en un espacio de comunicación artística, donde ellos pudieran comenzar a trabajar con sus propios puntos de referencia para acercarse a los personajes. Esta parte del proceso es vital porque es donde tienes la oportunidad de conocer por dónde va su trabajo y cuál es su bagaje de vida. El instrumento más importante a estimular aquí, es la intuición.

Contaba con dos actores experimentados: Juan Carlos Remolina y Fernando Becerril, y fue interesante ver cómo fueron estableciendo las relaciones no sólo con sus propios personajes sino también con el resto. Trabajábamos a partir de situaciones específicas del texto y cuestionando también lo alcanzado, en aras de no dar nada por sentado, de explorar más posibilidades de desenvolvimiento, de generar que sus propuestas de personajes se mantuvieran orgánicas y activas en la escena. El caso del actor Ricardo Palacio se distinguió por el intercambio emocional que logró con Fernando Becerril, gracias a su intuición, ésta lo encaminó para precisar las emociones del personaje y por lo tanto su comportamiento.

En el caso de Ma. Inés Pintado y Raymundo Pastor hubo que trabajar más, ya que sus escenas necesitaron ajustes de texto sobre la marcha y, curiosamente, tratándose de la pareja heterosexual de la obra y siendo ellos mismos heterosexuales, la característica de su trabajo fue racionalizar en exceso la situación, analizando cada uno de los pasos y, casi diría, cuidándose de no mostrarse demasiado. Esto me comprobó que lo que a veces es estímulo para un actor, para otro puede convertirse en un bloqueo. La estrategia con ellos fue plantear en cada ensayo objetivos concretos, con esto busqué distraer el exceso de racionalidad, e intenté desviarlos de la sobre-atención que ponían en sí mismos. Antes de discutir alguna propuesta, pedí que la probaran en escena y después se hablaría de ella, para desmitificarla hice y los invité a hacer, un análisis más bien frío, con la idea de romper estructuras y de acercarlos a un lugar de trabajo desconocido, donde la palabra no enmascara los hechos y donde sólo desarrollando la confianza en la intuición, se puede avanzar. Fue una experiencia enriquecedora cuando lograron crecer en escena y su trabajo se hizo orgánico, presintiendo lo que el otro sentía reaccionaban en consecuencia, se soltaron de sus “seguridades” (movimientos en la escena, posiciones, tonos de voz , etc.) y comenzaron a vivir el presente de *Muerte parcial* comunicándose.

#### **f ) Espacios de ensayo.**

Afortunadamente esta necesidad se resolvió gracias a que el INBA cuenta con algunos lugares para ensayar, 4 están en el Centro Cultural del Bosque y otros

más se localizan en las instalaciones de la ex escuela de pintura “La Esmeralda”, en el centro. Para su utilización se requiere entregar un calendario de horarios semanales, con el que se organiza la logística que permite que todos los grupos próximos a estrenos del INBA desarrollen sus ensayos. Aceptan también producciones independientes.

#### **g ) Sala de estreno.**

Como ya mencioné, estrenamos en el Teatro Orientación, ubicado dentro del complejo del Centro Cultural del Bosque (INBA). El Orientación es un teatro a la italiana, con un aforo para 300 personas. Con el retraso de la puesta pudimos trabajar casi un mes dentro del mismo, aunque sin escenografía.

#### **h ) Escenografía (incluye el trabajo de diseño, la realización y los materiales)**

En *Muerte parcial* la escenografía quedó en manos de Edyta Rzewuska quien trabajó sobre la metáfora del encierro y propuso un espacio que simulaba una caja con salidas laterales, realizada en madera comprimida y respetando su color natural; durante el transcurso de la obra ofrecía algunas modificaciones conforme los personajes se acercaban a la “anhelada libertad”.

La escenografía ocupa un lugar fundamental en una puesta, por medio de ella conocemos el espacio donde ocurrirá la ficción, surge de lo que la historia inspira tanto en el escenógrafo, como en el director. En un texto dramático contamos con la palabra; dicha por los personajes encierra el contenido de la anécdota, es decir la historia que vamos a contar, después nos encontramos con las acciones y los movimientos que nos ayudan a definir los espacios y finalmente las cosas que utilizan los personajes, que son las que nos hablan acerca de las personas. Un texto encierra tantas variantes de ser montado como escenógrafos y directores existen, cada uno de los participantes de un proyecto agrega algo de sí mismo y en la suma de estas aportaciones es que finalmente el hecho escénico cobra su estilo.

Nuestra escenografía surgió a partir de la inspiración que la historia produjo en Edyta Rzewuska, quien al trabajar con la metáfora de una caja hablaba de encierro pero que al deconstruirla también nos hablaba de la posibilidad de libertad. En la primera parte contrastaba la imagen de encierro al lado de quienes se creían libres y al descomponerse ofrecía una imagen de libertad, frente a quienes ya no eran capaces de reconocerla.

Hay más dimensiones para explorar un espacio que las que vemos en apariencia y a partir de su exploración se pueden abrir muchos y variados universos, en el caso que nos ocupa lo que me resultó estimulante, en primer lugar, fue la transformación de esta caja, pues al hacerlo acentuaba no sólo su valor metafórico sino que se volvía parte orgánica de la puesta, contrastando la situación que los personajes planteaban y que decidí mantener en un estilo realista; estos personajes podían ser ubicados fácilmente dentro de nuestra sociedad y al trasladarlos a este espacio adquirirían un nuevo valor.

Como he dicho anteriormente, no existe una guía para desarrollar nuestro trabajo pero a cambio tenemos la posibilidad y la fortuna de reflexionar cada vez acerca de nuestra materia y, gracias a esto vamos también puliendo nuestros códigos de comunicación con cada una de las áreas que encierra una puesta, definimos los nuevos desafíos que queremos enfrentar y reconocemos a los artistas con quienes nos quedan inquietudes por trabajar.



Fotografía: Edyta Rsewuska

En *Muerte parcial* eran necesarios cuatro cambio de escenografía. Se planteó para la primera escena un espacio acotado; donde el proscenio quedaba enmarcado con la ayuda de un practicable, ofreciendo tan sólo la imagen de los ensangrentados, como se muestra en esta imagen.

En la penumbra se escuchaba la voz del fotógrafo: *el que se mueve no sale en la foto*, seguido a esto, venía un oscuro, que decidí acompañar con un fragmento del Rondo à la clochette, *La campanella* de Niccolò Paganini ( 1782- 1840), interpretada al violín por Ivry Gitlis, para que los tramoyistas cambiaran el escenario, mientras, los actores de la siguiente escena se preparaban. El maquillaje se sustituyó por implantes realizados por Alfredo García.



Fotografía: Edyta Rsewuska

Para las primeras 5 escenas, que incluyen a las dos parejas, se decidió utilizar la caja dividida en dos por medio de la luz, agregando como detalle una ventana que diferenciaba un espacio de otro.

De lado izquierdo- espectador, ocurrían las escenas de Samuel y Sandra, dejando para el lado derecho- espectador, las escenas de Bruno y Roy.



Fotografía: Edyta Rsewuska

Previo al siguiente cambio teníamos la escena de la transición (escena 6), donde el tránsito de los personajes a casa de Ernesto Velarde ocurre de manera simbólica. Esta escena se desarrolló en el proscenio y era ambientada con música en vivo, interpretada en saxofón por el actor Juan Carlos Remolina.

A la transición seguía un oscuro gracias al cual era posible, con la ayuda de la tramoya, realizar el cambio de espacio: la casa de campo Ernesto Velarde. La caja se descomponía y abriendo simultáneamente varios espacios.



Fotografía: Edyta Rsewuska

Se incluía el jaguar, un cuadro (que a la vez ocultaba la anterior ventana) y se abría una puerta central desde donde se apreciaba un fondo amarillo.



Fotografía : Edyta Rsewuska

La aparición de Velarde fue reforzada con un cambio de perspectiva del espacio, tomando el sillón, la mesa y el Jaguar como referencia para el espectador se giraba éste, la puerta del fondo desaparecía y la estructura se descomponía totalmente, dejando ver al fondo un paisaje de montañas apuntalado también con la presencia de estructuras que recordaban árboles. La iluminación entraba suavemente, proponiendo un amanecer. Velarde ocupaba la escena recibiendo al resto de los personajes.

La realización de la escenografía estuvo a cargo del conocido realizador Macedonio Cervantes; la pintura escénica fue ejecutada por el grupo Paso de gato y la creación de los jaguares quedó en manos de Felipe Lara.



Fotografía : Edyta Rsewuska

Con el cambio que se muestra en la imagen llegábamos hasta el final de la obra.

Durante cada función era necesario contar al menos con seis personas para los cambios de escenografía que se requerían .

### **i ) Diseño de vestuario y confección**

Esta sección contó también con la guía de Edyta Rsewuska. Discutimos las posibilidades partiendo de que el atuendo tendría que estar acorde con la época actual (año 2005-2007) y lo que decidimos estuvo encaminado a distinguir las personalidades a través del vestir.

En la primera escena unificamos el vestuario a partir de colores claros para poder resaltar la sangre; en este punto conté una vez más con la valiosa colaboración del maquillista Alfredo García, quien me ayudó con el tratamiento de pintura que debía llevar esta ropa. Se sustituyeron también en este vestuario los botones por velcro, facilitando el cambio para los actores. Las adaptaciones que requirió el vestuario quedaron en manos de Socorro Baltasar.

Para Bruno Cardeli fue necesaria la confección de una peluca, ya que el texto propone que este personaje sea adicto a mantener su cabello negro gracias al tinte; la encargada de esta confección así como la de un bigote para Ernesto Velarde fue Marta Atenco, especialista en esta área.



#### **j ) Diseño de iluminación.**

Fue Lydia Margules la encargada de este espacio. En montajes anteriores ya había contado con su colaboración, gracias a lo cual mantenemos una comunicación que va más allá de un diseño de luces. Normalmente Lydia Margules asiste a los ensayos un mes antes del estreno, realiza un primer boceto de iluminación "ideal", posteriormente a partir de los insumos "reales" que ofrezca el teatro y a partir de comentarlo conmigo y probarlo con los actores, lo concreta; asiste también a las primeras funciones donde verifica y pule lo que sea necesario en pos de la puesta. En este caso tuvimos también un primer boceto que terminó de definirse a partir de que la escenografía quedó montada, fue ocupada por los actores y gracias también a las pertinentes observaciones de Edyta Rzewuska.

#### **k ) Diseño y realización de la imagen.**

Cada institución trabaja sobre una línea de diseño, creando un estilo; regularmente es un diseñador el responsable de esto. El director trabaja con él, invitándolo a ensayos, proporcionándole el texto y manteniendo reuniones donde mutuamente expresan sus inquietudes; el diseñador o encargado de imagen ofrece varias propuestas y entre la institución y el director eligen la que consideran adecuada, pueden proponer cambios a la misma o solicitar una nueva propuesta, según el concepto que maneje la misma puesta. En este caso fue Eduardo Barrera el autor de la imagen.



Imagen de "Muerte Parcial" realizada por Eduardo Barrera.

La propuesta resalta el accidente de la montaña como el acontecimiento que une a todos los involucrados; las letras en negro, simulan una montaña y el fondo rojo fue el elegido para unificar la composición.

## **l ) Difusión**

Con el propósito de promocionar su cartelera (eventos y obras teatrales), existe en la institución el departamento de prensa, allí colabora un grupo de personas que se encarga de coordinar la realización de la imagen aprobada, difundir la misma en los medios pertinentes, coordinar la colocación del póster en los sitios permitidos, organizar una rueda de prensa previa al estreno en la que el equipo creativo y de actores hablan sobre el proyecto. Durante la temporada continúan su labor invitando a gente de prensa, mandando información a los medios y organizando promociones.

En este rubro es importante la participación de un fotógrafo, de preferencia teatral, que se encargará de registrar la representación y proponer las fotografías que circularán en los medios. En este caso contamos con la valiosa y experimentada participación del fotógrafo teatral, Luis Fernando Moguel.

## **m ) Varios**

### Equipo técnico

En esta parte considero pertinente mencionar que también se debe poner atención sobre cuál es la relación que guarda una producción con respecto al equipo de técnicos de un teatro y, éstos a su vez, con la institución; en manos de ellos queda (normalmente) el audio, la iluminación, la tramoya, la utilería y el vestuario. Los técnicos del INBA y de la UNAM pertenecen a un sindicato y es muy importante prever que esta situación les genera un compromiso de orden diferente con una puesta, antes que una producción estarán los privilegios gremiales del colectivo y la obligación de asistir a las actividades que éste les demande.

### Mantenimiento

Una producción requiere mantenimiento para lo cual es ideal que exista una caja chica que normalmente es administrada por la producción ejecutiva, en *Muerte parcial* necesitábamos cubrir los siguientes gastos:

- tintorería semanal del vestuario.
- compra mensual de productos que permitían colocar y quitar los implantes utilizados por los actores.

Y por cada función:

- 1 par de Medias para el personaje femenino.
- un litro de jugo de uva
- un litro de café
- un trozo de queso.

### 3.2- Conclusiones del resultado del primer montaje (INBA)

Fueron aproximadamente 4 meses de ensayo, de lunes a viernes. Los horarios fueron matutinos en los primeros dos meses, volviéndose mixtos para los otros dos. Iniciamos, como ya mencioné, con lecturas del texto donde participó el grupo de actores completo, definimos después la logística, con sesiones exclusivas para la pareja heterosexual, sesiones igualmente particulares de la pareja homosexual y sesiones de todo el conjunto; a partir de las medidas que Edyta R. nos proporcionó acotamos el espacio de ensayo con masking-tape, trabajando dentro de las posibilidades reales de movimiento; durante este periodo con la participación de los actores descubrimos nuevos detalles en el texto que necesitaban ajustarse y contamos para ello con la colaboración del autor.

Respecto a el método de trabajo con los actores, considero pertinente añadir que no acostumbro dar un personaje por cerrado, durante un proceso procuro que el actor vaya armando una especie de esqueleto, una guía en la que juntos marcamos ciertos acentos que alumbran el recorrido, la confianza en su propia intuición será el vehículo para realizar el viaje y cada ensayo, cada función, supone una experiencia distinta, donde la posibilidad de eliminar o sumar algo está abierta a sus propias necesidades y aspiraciones. Bajo esta idea no considero saludable pedirle al actor que sólo se aprenda el texto, me inclino por generar un proceso donde el texto vaya ocupando su lugar de forma paulatina, orgánica y clara. Trabajo mucho con referencias que me ayuden a desentrañar el carácter del personaje, éstas pueden ser tomadas de experiencias reales o de obras literarias, en *Muerte parcial* los actores también aportaron referencias y dudas que alimentaron el proceso enriqueciendo su contenido.

Tuvimos casi un mes de ensayos dentro del teatro, los realizamos sin escenografía, sin vestuario y sin utilería porque la producción se atrasó ante la salida de OCESA. Por supuesto proporcioné a los actores desde el principio, el material más cercano al que realmente utilizarían, con la finalidad de concentrar su atención y de que no se vieran después atrapados por la sorpresa de tener que incluir el uso de un objeto desconocido.

El vestuario estuvo completo la tercera semana de octubre y la escenografía llegó al teatro a principios de la última semana. Los días 1, 2, 3 y 4 de noviembre, se suspendieron actividades laborales en la institución, debido a que son días de descanso obligatorio, estipulados por ley.

Realizamos 4 ensayos (previos a un ensayo general previsto para el 6 de noviembre), dentro de los cuales quedó montada la escenografía y el audio. Organicé corridas completas para después ajustar lo necesario en cada área, llámese vestuario, peluca, bigote, utilería, audio, movimiento, luz, logística de

tramoya, movimiento y voz de los actores, etc. Los últimos arreglos y detalles fueron realizados el día 7, un día antes del estreno.

El estreno ocurrió el 8 de Noviembre del 2007 en el teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque con funciones de jueves a domingo, en los horarios normales del teatro, cumplimos 50 funciones que concluyeron el 9 de marzo del 2008 con la develación de una placa, los encargados de hacerlo fueron: el desaparecido dramaturgo mexicano, Victor Hugo Rascón Banda y el director general de la revista mexicana *Tiempo Libre*, Juan Alberto Becerra Acosta quien además, en muchos sentidos se volvió cómplice de este proyecto.

Como es normal dentro del periodo comprendido entre los ensayos y el estreno surgen una gran variedad de situaciones, que van desde la necesidad de sustituir a un actor o, ajustarse a cambiar un plan de ensayo porque alguno de los involucrados debe realizar otro trabajo que económicamente le resulta necesario o una que otra crisis cercana al estreno, etc., considero que esto es parte de la realidad inmediata de una puesta y aunque son situaciones que parece desestabilizaran a un equipo también resultan en una oportunidad para fortalecerlo.

Lo indispensable para que ocurra el hecho teatral es el público, antes de su presencia todo ha ocurrido “dentro de la casa”, de manera familiar, y es frente a él donde se cierra el círculo y uno, como director, puede reflexionar acerca de lo propuesto; uno pasa a ser público con el público, percibe cuál es la recepción y descubre, por ejemplo que lo que parecía bueno en ensayos, frente al público se desvanece, (en algunos casos, sin favorecer la comunicación con éste) o la risa del mismo espectador, te recuerda la vitalidad de una escena que habías perdido de vista por encontrarte inmerso en la totalidad de la obra. La partes se descomponen y se recomponen abriendo un nuevo camino dentro del mismo proceso.

Durante las funciones notamos por ejemplo, que las primeras escenas de Samuel y Sandra contenían demasiada información, exponían temas interesantes en sí, pero para la acción resultaban irrelevantes. Mientras se desarrollaban, el interés del público iba decayendo. Aceptándolo adaptamos estas escenas durante la temporada; de los actores integramos sus necesidades y del autor escuchamos sus opiniones, todo con el ánimo de desarrollar una comunicación fluida con el espectador, de no trabajar sólo para nosotros. Fue el tiempo de revisar y ajustar las herramientas, una parte del proceso se había cumplido, ahora en compañía del público había que ir tras otro derrotero.

Un factor importante fue constatar que por más que contábamos con el número de gente necesario en la tramoya y en la utilería, los cambios resultaban lentos; debían llevarse a cabo tareas simultáneas, todas manuales, como destornillar la ventana de la casa de Bruno y Roy para reemplazarla por una placa de madera, retirar una pared del fondo, cambiar de lugar el sillón y la mesa, sacar un perchero e instalar el jaguar. Teniendo previsto para esto una penumbra, la duración dependía del ánimo del equipo de tramoya, sin contar con que de

pronto alguno de los que normalmente se ocupaba de cierta tarea, tenía permiso para faltar siendo sustituido por otro que no sabía a ciencia cierta en que consistía su función; esta circunstancia absorbía un tiempo precioso que provocaba cansancio e incertidumbre, no sólo en el espectador sino en los propios actores, incluida la que esto escribe.

Como es de imaginarse, la realidad se impuso y en cada una de las funciones presentadas sufrí el peso de haber tomado las decisiones equivocadas. El ritmo de la función estaba en manos del equipo técnico y no fue buena idea apoyarme sólo en la penumbra para realizar estos cambios. Considero muy valiosa la calidad de esta experiencia, sin restar la de otras puestas que he tenido la oportunidad de hacer, ya que me dio la ocasión de reafirmarme en mis convicciones a través de confrontarme con mis debilidades, y aquí cabe muy bien el dicho mexicano: *“Nadie experimente en cabeza ajena”*.

La fórmula mágica para hacer teatro, como he dicho, no la conozco, tampoco quisiera conocerla, el único recurso con el que cuento, además de volver a cuestionar cualquiera de mis certezas, es el de ser honesta conmigo misma, es el estar dispuesta a dar un paso atrás si es necesario, para asumir el lugar en donde me encuentro parada. Difícil es aceptar que las cosas son lo que son, el aliciente es que para la escena nada queda “terminado” y el presente ocurre cada vez, dándonos la oportunidad de mirarnos desnudos al espejo... otra vez.

Tuve una segunda oportunidad para trabajar con “Muerte parcial” y todo lo anterior fue determinante para la realización de la siguiente puesta, de las reflexiones anteriores tomé mis nuevas decisiones.

#### **CAPITULO 4: PUBLICACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO POR PARTE DE EDICIONES EL MILAGRO CON EL APOYO DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. SEPTIEMBRE 2008.**

Gracias al interés de David Olgún por el texto de “Muerte parcial”, al siguiente año de su estreno fue posible su publicación, bajo el sello de Ediciones El Milagro, dentro de la colección denominada TEATRO, en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El texto publicado encontró sus últimos detalles en el transcurso de la temporada 2007, bajo la pluma de Juan Villoro; El prólogo fue escrito por el reconocido dramaturgo Vicente Leñero, en una edición que consta de 83 páginas con fotos de la puesta capturadas por Edyta Rzewuska.

La presentación del libro se llevó a cabo la noche del 24 de septiembre de 2008 en el Teatro El Milagro, espacio independiente que pertenece a la misma editorial; David Olgún fungió como moderador de la mesa. El director escénico Antonio Castro habló acerca del texto y abordó en su lectura referencias de obras dramáticas donde los personajes desean volver a repetir su vida para tomar mejores decisiones (Chejov) o, el caso de un personaje que justamente no quiere perder su identidad (*Sizwe Banzi está muerto* de Athol Fugard; dramaturgo Sudafricano), todas éstas cercanas al tema de “la segunda oportunidad” de la que se habla en *Muerte Parcial*, de su lectura destaco lo siguiente:

*“Me parece que el mérito mayor de “Muerte Parcial” es la invención de Bruno. En el resto de los personajes hay momentos donde se alcanza a ver la mano del dramaturgo acomodando, corrigiendo, dibujando. En el caso de Bruno, el espectador convive con la persona, con la criatura decadente, anacrónica, ridícula, que, aún en su patetismo, preserva intacta su humanidad. Con todos sus vicios, el personaje conmueve y provoca una enorme simpatía.”*

El origen del texto fue abordado por parte de Juan Villoro de quien extraigo los siguientes comentarios:

*“La literatura siempre tiene una condición dramática, hay mucho de teatro implícito en lo que se escribe en una novela, pero definitivamente se trata de un género distinto y para mí en ese sentido es un comienzo, una especie de bautizo al que yo estoy asistiendo y espero que dado el título de la obra, Muerte parcial, no sea, más bien, la extremaunción. Me llamó Regina Quiñones y me dijo “te quiero proponer un proyecto teatral”. Cuando me dijo “nos vemos”, empezó una situación como de guerrilla de nervios dentro de mí, porque empezaron a surgir ideas posibles sin haberme encontrado todavía con ella y me empezó el gusanito, la inquietud, de poder concebir una puesta.*

*Regina había preparado una carpeta con ideas, me cautivó una fotografía de éstas que son ya tristemente costumbristas en la prensa mexicana, personas ejecutadas en unos sillones en posición relativamente relajada, como si hubieran*

sido sorprendidas. Esta fotografía me intrigó, me hizo pensar en algo que para mí muchas veces es el disparador de una historia, ¿qué ocurrió antes de esta escena?, ¿qué podría pasar después?

Estoy contento con el trabajo que han hecho Regina Quiñones y los actores, para mí ha sido un descubrimiento esencial”.

Por mi parte leí el texto que transcribo a continuación:

### ***Muerte parcial a escena...***

*“A finales del 2005 tenía la intención de hacer un espectáculo que hablara de la ciudad de México; recopilé algunas ideas y personajes, todo como notas pendientes.*

*La obra de Juan Villoro la conocía desde mi adolescencia y me gusta por su manera de contar historias “de muchos brazos”, a partir de pequeñas situaciones o detalles que de otro modo resultan intrascendentes y que en él, adquieren otro valor al recibir su dosis de ironía y humor negro.*

*Fue a partir de esto que años después me planteé la posibilidad de que el propio Juan Villoro fuera el dramaturgo que tejiera mi inquietud por la ciudad. La empresa no parecía sencilla, pues no tenía contacto con él, pero como dicen algunos: “el NO, siempre lo tienes”, lo demás es intentar. Conseguí su mail y le expliqué a grandes rasgos mi procedencia y mis pretensiones; recuerdo que la redacción de esto me resultó muy difícil, pues me distraía pensando en la reacción que cada una de mis palabras podría provocar... finalmente lo mandé.*

*Unos días después recibí respuesta, Juan Villoro se mostraba interesado y convenimos en una fecha de reunión. En este momento de la historia me preguntaba si todo esto no sería una locura...*

*Trabajamos mucho desde que Juan me entregó el primer tratamiento, ajustamos, añadimos, comentamos, imaginamos y por supuesto soñamos.*

*Cuando consideramos que el texto estaba listo y yo ya me moría de ganas, miedo y nervios de probarlo con actores, tuve un sueño:*

*Yo caminaba por una calle desierta, era una tarde nublada, volteaba a mi derecha y descubría una montaña de escombros de lo que pudo haber sido un edificio; sobre la montaña estaba sentado Juan. Vestido con un impermeable amarillo, me sonreía. Yo sabía (con la certeza de los sueños) que él había salido de ese lugar sin daño. Me acercaba y le preguntaba si de casualidad había visto pasar a mi perro; él, sin dejar de sonreír, señalaba un hueco entre las ruinas mientras decía: “está abajo”. Entendí (con lo irracional de los sueños) que tenía que ir a buscarlo.*

*Quería incluir en alguna escena el impermeable amarillo de mis sueños y lo hice en el personaje de Sandra, como un pequeño recordatorio de mí misma, un amuleto para no olvidar que siempre se puede ir un poco más y como la migaja de pan que te orientará en el camino de regreso.*

*La realidad fue muy cercana a mi sueño, bajé a muchos lugares a buscar esa “Muerte parcial”, como un secreto escondido del que te vuelves adicto...*

*Hay por supuesto mil experiencias que podría contar, buenas y malas, con encuentros y desencuentros de esos que sólo el teatro guarda, podría hablar de*



*la escenografía que fue resuelta por Edyta Rzewuska, de la iluminación a cargo de Lydia Margules, de maquillajes, sonido, producción...en fin, de la invaluable participación de muchas personas que se sumaron en el camino, pero hablar de alguna conclusión, además de haber logrado la puesta me resulta un tanto difícil porque estoy obligada a reflexionar sobre mí, sobre mi trabajo y me doy cuenta que está dividido en dos partes: por un lado está la parte que tiene pendientes con la puesta a partir de haberla confrontado con el público, y por otro, está la que se contenta con los momentos que fueron logrados. Apelo por ahora a la segunda y más adelante abundaré en esos pendientes, que son la piedrita en el zapato y la parte central de este proceso.*

*Nuestro equipo de actores estuvo conformado por los siguientes actores: María Inés Pintado en el papel de Sandra, Fernando Becerril en el papel de Bruno, Juan Carlos Remolina en el papel de Velarde, Ricardo Palacio Reynaud en el papel de Roy y Raymundo Pastor en el papel de Samuel, además contamos con la presencia, muy cercana, de Randú Ramírez quien fungió como asistente de dirección. Tuvimos un periodo de ensayos prolongado, empezamos a principios de julio y estrenamos a principios de noviembre del 2007, aproximadamente 4 meses de ensayos; Raymundo Pastor fue el último en integrarse, por razones ajenas a él, lo hizo en el mes de septiembre. Con este equipo hicimos una investigación exhaustiva, queríamos entenderlo todo, masticarlo todo, entrar y poder contar la historia de estos seres que están atrás de la línea; cinco personajes que sin escrúpulos aparentes abandonan su realidad inmediata, con todo lo que ello implica, deseando no dejar rastro, fingiéndose muertos, jugando a ganarle al destino, imaginando que llegarán a otra realidad: la prometida, donde se crearan nuevos valores. El desenlace marca un cambio para todos, aunque no necesariamente el que esperan. Bajo esta premisa necesitábamos saber (entre otras cosas) qué sabía cada personaje acerca de los demás y qué sabían los demás de él.*

*El texto, ofrecía dos líneas de trabajo paralelas, por un lado estaba la anecdótica y por el otro ésta se complementaba con varios “inter- temas”, los llamo así porque están dentro de la trama sin determinar el desarrollo de la misma. Se encuentran más marcados en las primeras cuatro escenas y después se van diluyendo dando paso al desenlace, aunque en el personaje femenino continúan como una constante. Son una especie de vigas, no se ven pero determinan el estilo de la puesta y el carácter de los personajes.*

*Algunos de estos “inter – temas son:*

*En Sandra :*

- El Glutamato monosódico y el efecto umami.*
- Comentarios que parten de la existencia de los vendedores de bienes raíces.*
- La filosofía de la montaña y sus reglas.*
- Las estadísticas de la gente viva en la tierra respecto a la que vivió en otras épocas.*
- Curiosidades como la de “ conocer a la gente por sus*

cosas”.  
*Equiparar un asesinato con el folklor nacional.*  
*Conclusiones acerca del arte moderno.*  
*Los olores y su referencia a las farmacias naturistas.*  
*Metáforas como la del “quinto pasajero”.*

*En Bruno:* *Hitler y Oskar Kokoschka.*  
*Reflexiones acerca de la vida y destino de un artista.*  
*Las mil millas de Indianápolis.*  
*El pintor Guido Reni.*  
*El destino del locutor surgido de la radio.*  
*El destino.*  
*“la coca-cola en rebanadas”.*

*En Roy:* *Los gatos hipoalergénicos.*

*En Samuel:* *La historia del Apolo 13*

*En E. Velarde:* *Las citas filosóficas que emplea: Montaigne, Oscar Wilde.*  
*Las metáforas que emplea para referirse a la política.*  
*La filosofía de la montaña.*  
*El destino.*  
*Los asesinatos imprudenciales.*

*Sobre estos temas trabajamos con la invaluable ayuda del autor y la curiosidad del equipo, así fuimos armando los personajes y las escenas, provocando un espacio donde las generosas aportaciones de los actores rindieran fruto a nivel individual y de puesta. Emocionante fue cuando comenzaron a llegar los personajes al cuerpo de nuestros actores, cada uno, un momento mágico:*

*Fernando Becerril en el monólogo de Bruno Cardeli acerca del béisbol, fue interrumpido por mí al proponerle el lugar donde podría ocurrir el mismo; me pidió silencio con un gesto de la mano, ocupó el lugar sugerido, quedando yo a su lado, retomó el texto: “... podría describir a un pítcher en el montículo, al centro del diamante...”. Yo, debía salir de ahí. Bruno había llegado.*

*Ricardo Palacio, cuando nos pidió a todos un momento, en medio del ensayo, guardó silencio. Todos callamos. Se dirigió a Velarde : “...le dije a Bruno que tú creías en una señal. Me dijo que sonabas como un cherokee loco...” en la frase, al fin viva, estaba toda la impotencia y la rabia contenida que sólo Roy podía tener.*

*María Inés Pintado, cuando su cuerpo encontró que el lugar para hablar de su familia era sentada en el suelo, en un espacio sin protección que la mostraba vulnerable: “... quiero que nos pruebes. Le había puesto orines a la sopa. Orines con fideos”. La sonrisa muda era de Sandra.*

*Raymundo Pastor cuando comenzó a realizar movimientos muy pequeños, casi imperceptibles, como tocar el brazo de E. Velarde para decir: “... le inyectó un calmante”, dejaba ver el temor y la incertidumbre de Samuel.*

*Juan Carlos Remolina cuando al sacudir la mesa que escondía a Roy y encontrarse con su mirada, bajar la voz y casi en susurro decir : "...cuando nos salvamos del accidente, te dije que era una señal: teníamos una oportunidad..." . El orgullo herido de Velarde que no tiene explicación racional inundaba el lugar...*

*Acostumbro asistir a todas las funciones, me gusta ver el lugar que va tomando el personaje en los actores y los personajes en la situación, qué actor guía el barco y quienes se dejan guiar, (a sabiendas de que ninguno puede ir sin el resto) logrando la cohesión que sólo se vive en función; el público con su presencia genera una nueva atmósfera, y arroja información sustantiva a la experiencia. En el caso de Muerte parcial se mantenía su expectativa al no hacer patente de inmediato la situación real de los personajes, es decir, si estaban vivos o eran muertos viviendo en algún limbo, sin embargo, era claro que las escenas de Samuel y Sandra generaban desconexión, la mayoría de los espectadores comenzaba a moverse y a toser en sus butacas... me enfrentaban a algo concreto : algo sobraba y algo faltaba.*

*Cuando uno ensaya se encuentra en una especie de probeta, sólo ocurres en el interior del colectivo, decides, aceptas, peleas y vas madurando el proyecto para sacarlo al exterior; cuando nosotros salimos, con toda la ilusión de mostrarnos, fuimos sumando nuevos conocimientos; teníamos que estar en el presente renunciando a todo lo que habíamos anticipado.*

*Con la serenidad que da la distancia, puedo decir que después de haber investigado y comentado los inter- temas, asumiendo que los "entendíamos", di por hecho que se estaban sumando a la anécdota central de forma natural y que no requerían de una especial atención; el público lo entendería.*

*El resultado fue otro, aparecieron sentidos e intenciones que no necesariamente correspondían a la situación, al contrario, distraían la atención general. Perdí lo esencial, lo que nosotros mismos habíamos vivido, ese momento en que uno comienza a saber más de algo, cuando todavía no es una idea, cuando surge desde dentro y mantiene vivo un proceso.*

*¿Cómo desarrollar este proceso?, pregunta simple que encierra varias posibilidades, que surge como consecuencia de la experiencia y queda como un pendiente en mi trabajo.*

*Para terminar agregaría parte de la experiencia que en una de nuestras búsquedas encontramos, **la filosofía de un montañista**, que se nutre de preceptos como los siguientes a la hora de escalar:*

- *Escalar una montaña equivale a mantenerse en presente.*
- *Debes bajar el mismo número de veces que subes.*
- *Tu vida depende de la confianza que depositas en ti y en el otro.*
- *Tienes que saber dónde estás, sin pretender alcanzar más: templarte.*

- *Si pierdes la cabeza por ambición o por miedo, seguro caerás o, en el mejor de los casos te salvarás, pero no conocerás, ni entenderás la magia de la montaña.*
- *Si quieres encontrarte a ti mismo: escala una montaña.*

Y yo agregaría :

- *No escales una montaña antes de escalar una montaña...*

*La analogía es clara, el teatro también se escala y no estoy hablando de alcanzar una meta.*

*Hoy a casi tres años de haber acariciado un sueño, estamos presentando este libro, como una pequeña caja que guarda partecitas de todos los involucrados y que guardará siempre espacio para nuevos visitantes.*

*Quedo profundamente agradecida con todos mis compañeros de viaje.”*

*Septiembre 24 del 2008.*

Al terminar este evento mi estado de ánimo era nostálgico, reencontrarme con todos los involucrados fue entrañable, no sólo por el cariño que tengo hacia cada uno de ellos, sino porque gracias a *cada uno de ellos*, la *Muerte parcial* contenida en el libro, existía.

Vendría más adelante una segunda oportunidad para hacer *Muerte parcial*, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Sin saberlo, el final de la temporada de *Muerte parcial* también había sido *parcial*.

## **CAPITULO 5: INVITACIÓN POR PARTE DE LA DIRECCIÓN DE TEATRO DE LA UNAM PARA REALIZAR UNA SEGUNDA TEMPORADA CON UNA NUEVA PROPUESTA. MAYO 2009**

Los proyectos producidos por la dirección de teatro de la UNAM normalmente son estrenos, su perfil destaca el compromiso con la investigación escénica, es el lugar donde las diferentes tendencias artísticas en el campo de la creación teatral están representadas. Para el desarrollo de estas actividades cuenta con los siguientes recintos dentro del Centro Cultural Universitario (CCU), ubicado en Avenida Insurgentes 3000 en la ciudad de México, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz y la explanada del mismo CCU además, en el centro del barrio de Coyoacán dispone del Teatro Santa Catarina.

La primera sensación que tuve cuando surgió la posibilidad de llevar *Muerte parcial* a la UNAM fue confusa, pues no me interesaba hacer sólo un traslado geográfico. Tenía clara una cosa: tal y como estaba no me sentía motivada para continuarla. La oferta en sí misma era muy atractiva pero me parecía engañoso simplemente tomarla sin replantearla; afortunadamente en mi primer encuentro con Enrique Singer, titular de la Dirección de teatro de la UNAM y director escénico de amplia y reconocida trayectoria, encontré empatía respecto a esto y al sentido de mostrar *Muerte parcial*, ahora en la UNAM.

Mis satisfacciones y pendientes comenzaron a encauzarse desde que Enrique Singer me preguntó cómo me sentía con la obra, dando con esto pie a una serie de charlas, donde cada uno definió qué buscaba con este nuevo montaje de *Muerte parcial*. Él, encontró en la puesta momentos que le resultaban muy divertidos y otros donde se preguntaba, ¿por qué me estoy aburriendo?; tenía curiosidad por leer el texto y saber a qué me había enfrentado, encontraba difícil dar una opinión con sólo haberla visto una vez, sin embargo recordaba partes largas donde los personajes hablaban de su pasado y comentó que quizá esto, por su naturaleza narrativa, le resultaba pesado pues no generaba acción.

Le interesaba llevar *Muerte parcial* a la UNAM porque además de tratarse de dramaturgia mexicana contemporánea, sentía que entre Juan Villoro y yo había equipo, por lo tanto comunicación, lo cual permitiría hacer un retratamiento más interesante, una investigación escénica.

Era el mes de abril del 2008 y de acuerdo a la propuesta podríamos hacerlo para el año siguiente, partiendo de la producción inicial que fue del INBA entraríamos como una co-producción: INBA-UNAM. Me resultó liberador disponer de un año para digerir la experiencia anterior, me entusiasmó el reto de enfrentarme con mis dificultades y la gran oportunidad que tendría de ampliar mi aprendizaje al replantear la puesta. Juan Villoro estuvo de acuerdo con la propuesta y con la posibilidad de acercarnos a otro público, porque ahora iríamos al sur de la ciudad.

### a ) El espacio

El teatro Santa Catarina fue el lugar natural para desarrollar el proyecto ya que sus características eran totalmente opuestas a las del Teatro Orientación, se trata de una vieja casona ubicada en el barrio de Santa Catarina, en Coyoacán, diseñada para funcionar como espacio teatral por el escenógrafo y arquitecto Alejandro Luna en 1970. En comparación con el teatro Orientación, (espacio a la italiana de 300 butacas) el teatro Santa Catarina ofrece un aforo para 80 personas aproximadamente y posibilidades distintas para desarrollar un montaje. Los espectadores quedan más cerca de la escena como se puede apreciar en esta imagen.



Fotografía: Oliver Kremershof.

Mi concentración y apuesta estaría dirigida exclusivamente hacia los actores y su desempeño, la escenografía usada en la producción anterior quedaba excluida debido a sus dimensiones, únicamente mantendríamos lo pertinente: la mesa, las sillas, el sillón, el jaguar, el perchero y algunos elementos de utilería.

Con la colaboración de María Fernanda Dibildox y Janet Maggi planteamos un espacio que incluía sólo dos mamparas – de dos metros de altura por uno y media de ancho- colocadas en la parte de abajo, resolvían determinados momentos de la escena, evitando así que los actores tuvieran que salir completamente del foro; les agregamos ruedas con la finalidad de que en la última escena fueran desplazadas mostrando así que no pretendían funcionar como un decorado. Para facilitar la proyección de la fotografía y evitar el uso de una pantalla, la alta pared del fondo quedo en un color gris claro, mismo que extendimos a la mesas y sillas con la finalidad de contrastar el resto del espacio que se mantuvo en negro.

## 5.1 Decisiones de una puesta en escena

a ) El jardinero: Introducción de un nuevo personaje.

b ) La fotografía como elección.

Introduje entonces la participación de un nuevo personaje, “el jardinero”, al que el resto de los personajes se refieren cuando llegan a casa de Ernesto Velarde. Resolví incluirlo pues el funcionamiento de la puesta debía depender, sobre todo, de los involucrados. El jardinero sería el encargado de realizar los cambios de espacio, que serían mínimos y recayó en manos de nuestro asistente. Su paso por la escena fue silencioso y sólo Roy alcanzaba a verlo.

Partiendo de las posibilidades del espacio y del factor tiempo dentro de la escena, elegí resolver el acontecimiento de los ensangrentados con una fotografía; misma que fue tomada por Oliver Kremershof, alemán de origen, que a través de un mail me había solicitado estar dentro del proceso montaje para realizar una bitácora fotográfica como proyecto para titularse en gestión cultural en su país.

Con el bagaje de mi experiencia anterior realicé el maquillaje de los actores y el tratamiento de la ropa para lograr esta imagen .



Fotografía: Oliver Kremershof

### **c ) Vestuario**

El vestuario se concretó con algunas cosas que importamos de la producción del INBA y otras que adquirimos apoyados por la producción de la UNAM. Mantuve los colores propuestos por Edyta Rsewuska en la primera versión, negro para Sandra, gris para Samuel, beige para Bruno, negro para Velarde y para Roy me incliné por el gris y el morado, a Sandra le agregué accesorios en rojo resaltándolo en los labios, como único maquillaje.

### **d ) Iluminación**

La iluminación recayó nuevamente en manos de Lydia Margules, quien aprovechó la nueva disposición espacial para acentuar lo necesario, descontando cualquier tipo de efectismo.

### **e ) Música**

Elegí la canción de Paul Simon, "*50 Ways To Leave Your Lover*", *cincuenta formas de perder tu amor...* como cierre en cada función. Al final en distinta medida todos han perdido algo amado, no precisamente su pasado que era lo que deseaban ... "*todo el problema está dentro de tu cabeza...*", dice la primera estrofa de la canción y concluye con un, "*en la mañana empezarás a ver la luz...*", la luz que reciben estos personajes al final no necesariamente alumbraba sus anhelados deseos...

### **f ) Lista de narcotraficantes/ Audio TV**

En el montaje anterior siguiendo las indicaciones del texto tuvimos una televisión en cada una de las habitaciones, Samuel hacia referencia a ella pidiendo a Sandra la encendiera para averiguar si en la transmisión de las últimas noticias se incluía el caso de ellos; por otro lado, Bruno iniciaba su primera escena atento a una televisión y narrando, como si se tratara de un partido de fútbol, violentas escenas relacionadas con el narcotráfico. En ambos casos contamos con la generosa participación del periodista mexicano, Javier Solórzano, quien grabó para nosotros una noticia ficticia.

Para esta segunda temporada sustituí las televisiones y el audio por un pequeño video, realizado generosamente por Julián Gleizer, donde sólo aparecían de forma paulatina 82 nombres o "apodos" que había venido recopilando de diferentes noticias relacionadas con el crimen organizado, se mostraba acompañado del sonido monótono de un metrónomo. Sinteticé la noticia en un inventario de estos nombres que remiten a crímenes, aunándolo con la irónica narración futbolística de Bruno, dado que todos los días es posible escuchar noticias acerca del crimen organizado, la intención fue aprovechar la cercanía que los espectadores podrían tener con la información contenida en esta lista.



La lista de nombres o “apodos” fue la siguiente:

*El Señor de los Cielos, El Niño de Oro, El Ingeniero, El Tigrillo, El Cris, El Efra, La Macumba, El Teo, El Gordo, El general, La Barbie, El Viceroy, El JL o El Dos Letras, El Chester, El Blablazo, El Gato Negro, El Lazca, El Coss, Tony Tormenta, La Caramuela o Don Goyo, Don Zefe, El Gordo Lam, Mamito, Los tres Caballeros, El Chapo, El Pollo, El Mayo Zambada, Nacho Coronel, El Azul, El Matapolicias, Don Neto, El Mochombo o El Osito Bimbo, La Emperatriz o La Chiquis, Don Lalo, El Chuletas, El Pecas, El Chespi, El Garruñas, El Barbas, El General, El Tigre, La Reina del Pacífico, El Licenciado, El Chipilón, El Güero, El Chalo, El Julión, El grande, La Sombra, El Johnny, El Maya, El Concord, El Amarillo, El Dragón, El Canicón, El Negro, El Vikingo, El Boris, El Verdugo, El Java Díaz o El Sobrino, El Pitufo, La Burra, El Nené, El Gori 4, El Calentano, El Hummer, El Uba, El Keko, El Karis, El Amarillo, El Rikin, El Greñas, La Rana, Los Reyes de las Metanfetaminas, El Papo, El Calentano, Melenque, El Choyo, El Mele, El Puma, La Comandante Bombón, El Piri, El Pozolero...*

## **5.2 ARMANDO UN EQUIPO CREATIVO.**

La primera temporada en la UNAM, quedó pactada en 14 funciones de jueves a domingo a partir del 13 de agosto y hasta el 6 de septiembre del 2009, con la oportunidad de extenderla a 30 funciones, dependiendo de la recepción que tuviera por parte del público. La posibilidad de trabajar con el elenco anterior se mantuvo abierta, gracias al entusiasmo del equipo por continuar, pero se concretó de forma distinta debido a que, como era lógico, en el transcurso de un año habían adquirido nuevos compromisos.

Fernando Becerril fue el único actor de elenco anterior que se mantuvo en la nueva propuesta, al menos durante las primeras 14 funciones y fue sustituido más adelante por el actor Luis Miguel Lombana. Buscar el resto del reparto supuso un trabajo muy interesante ya que, inspirada en el elenco anterior tenía una referencia específica de los personajes que ahora, en parte, quería romper para refrescar el material.

Me inquietaba no ser lo bastante objetiva en esta selección.

¿Qué buscaba ahora?, fue mi principal pregunta, de la cual derivaron otras como las siguientes:

- ¿Qué tipo de personas son las que aceptan una propuesta así?
- ¿Qué quiere cada uno de los involucrados del otro?
- ¿En qué estado se encuentran los personajes y de qué les es importante hablar?
- ¿Cómo se sienten Samuel y Bruno después de desaparecer en manos de un político que casi no conocen?
- ¿Cómo se ven desde el punto de vista del espectador?

Mi deseo se concentraba en contar la historia de la forma más clara posible, mi experiencia anterior, con el público, había generado esta necesidad y estas preguntas me ayudaban a armar los ejes de la búsqueda: mis líneas de trabajo respecto a los personajes y a la historia.

Agregué otras notas que no quería perder de vista durante el proceso:

- Aclaración de accidentes.
- ¿Por qué se retrasa o escapa el conflicto?
- ¿Dónde está la tensión?
- Juego de estar vivos o muertos

Encontré en Enrique Singer un apoyo decisivo al tener la oportunidad de comentar el elenco que requeriría para esta ocasión. Decantando y decidiendo, el equipo de trabajo quedó conformado como sigue :

Esteban Soberanes	Samuel
Violeta Sarmiento	Sandra
Mauricio Isaac	Roy
Fernando Becerril	Bruno
Eduardo Candás	Ernesto Velarde
Randú Ramírez	Jardinero

Aunque había pasado el tiempo y deseaba hacer un montaje completamente distinto no lo podía cambiar todo, había cosas que habían alcanzado su propia forma, el hecho de incorporar nuevos actores suponía en este caso, redescubrir la obra acompañada de nuevas sensibilidades, explorando qué más y cómo podría ser *Muerte parcial*, decidiendo sobre la marcha lo que sería eliminado y recuperando lo que fuera necesario.

Iniciamos nuestros ensayos en mayo, con lecturas donde intercambiamos opiniones respecto a los personajes, siempre a partir del texto, nos concentramos en “las personas y sus historias”, separando estas historias secundarias de la acción principal; se trataba pues, del preámbulo que nos preparaba para entrar a la situación principal.

El personaje de Bruno Cardeli (Fernando Becerril) me satisfacía, se había conformado con los rasgos de carácter necesarios, habíamos llegado a él después de un fuerte proceso donde la experiencia actoral de Fernando Becerril y su disposición fueron determinantes. Decidí que su integración al equipo ocurriría cuando el resto de los actores contara con una base propia y sólida de sus personajes; lo consideré necesario en aras de renovar, la relación de Bruno con los demás, del actor con su personaje y, con la intención de que los nuevos actores tuvieran un espacio de trabajo libre.

Tratándose de la misma historia, en el caso del actor Fernando Becerril, su personaje suponía como objetivo principal renovar los códigos mediante los cuales se relaciona Bruno, evitando así la posibilidad de que el recuerdo de

“como fueron las cosas en el proceso anterior” entorpeciera o coartara su proceso, para los demás, entre otras cosas encontrarse con Bruno fue el momento para explorar las posibilidades de reacción de sus personajes; aunando esto al bagaje con el que Fernando Becerril contaba respecto a la obra logramos un espacio donde sus aportaciones fueron objetivas y pertinentes para el desarrollo del nuevo montaje.

### **5.3 EL MÉTODO DE TRABAJO .**

#### a ) Mi Proceso

Como muchos otros, pienso que en un proceso el director, por obvias razones, debe anticiparse en la preparación de la metodología que seguirá con los actores y con la puesta, lo interesante es cómo esta preparación previa se vuelve útil o simplemente innecesaria, no hay fórmula mágica que resuelva una puesta, el trabajo previo es simplemente el punto de arranque, en el que desarrollas tus ideas proponiendo tesis que, a través de los ensayos se confirman o desaparecen.

*“Un grupo de personas realiza una expedición, en medio de una selva virgen, avanzan abriendo camino y tomando de la naturaleza los elementos necesarios para defenderse. Caminan “desesperadamente pacientes” hacia ese claro de la selva, que nadie conoce de cierto pero que todos presienten. “*

Con esta analogía intento condensar mi propia experiencia, crea para mí una imagen que habla y me permite iniciar mi reflexión acerca de las características del método de trabajo que marcó el proceso de montaje de *Muerte parcial*.

El actor necesita de elementos concretos para imaginar o presentir a su personaje, esta información lo ayuda en su búsqueda, le permite recordar y generar imágenes, más adelante puede desechar esta información o simplemente le puede servir de referencia para recordar ciertos detalles “clave” que lo llevaron a la construcción de su personaje.

Podemos partir de varias referencias hasta llegar a aquella en la que ambos (director- actor), nos sentimos identificados en algún punto; es metafóricamente, la tierra que el actor necesita para caminar, no es un material que deba asimilarse a nivel intelectual ni psicológico, en todo caso funciona como una fuente de inspiración, establece un punto de partida.

A partir de la referencia que nos inspira, nos vamos acercando a las posibilidades del personaje y uno como director puede detectar cuál es la capacidad imaginativa de un actor, cómo se comunica con su intuición. Es importante destacar que cada actor representa una esfera de lenguaje particular que hay que reconocer para lograr un estado de comunicación fluida; más adelante gracias al proceso se logra establecer un código de comunicación particular que funciona con y a partir de todo el equipo.

*¿Cómo pueden ser estas referencias?*

**Roy – Mauricio Isaac**

Trataré de exponer y explicar cómo funcionaron algunos ejemplos, tomando como referencia el personaje de Roy, interpretado por Mauricio Isaac.

Los datos que tenemos de Roy son, que tiene entre 30 y 35 años, es dueño de una tienda de mascotas, adquirida y mantenida gracias al apoyo económico del famoso Bruno Cardeli, su pareja sentimental. Ha pasado por variados oficios: monaguillo, inspector de pantalones, especialista en animales y próximamente representante de artistas. Su origen es humilde y de su madre recuerda el olor a trapo que la caracterizaba y según sus propias palabras, lo avergonzaba ante el mundo. Su deseo y objetivo en la vida es superarse, siempre ir más alto...

La anécdota de partida fue el mito griego que se refiere al escultor *Pigmalión*, quien se enamoró de una de sus creaciones: *Galatea*. Gracias a sus ruegos y a la intervención de *Afrodita*, la escultura cobra vida y él puede consumir su amor. En nuestro caso, tomamos la referencia a partir del maestro que “construye” a su alumno a “su imagen y semejanza”, volviéndolo su pieza favorita. Bruno se ocupa de instruir a Roy, no sólo para que se supere sino también para tener a su lado a la pareja que considera merece. Roy es el alumno que trata de cumplir las expectativas de su maestro y en pos de ello va pasando de la imitación a una verdadera forma de ser, llegando incluso a superar al maestro. Este dato nos ayuda a pasar de la información intelectual, general, al mundo de la imágenes, donde podemos comenzar a relacionar experiencias cercanas, vividas de cerca o no.

La siguiente anécdota tomada de la vida real, nos permitió en algún punto del proceso, acercarnos a Roy...

“Año 2007. Ópera en la ciudad de México. Lobby de Auditorio Nacional, minutos antes de entrar.

Hay mucha gente alrededor , algunos visten demasiado formales y otros van más bien descuidados. Destaca una pareja, él, un hombre de aproximadamente 50 años, atractivo y vestido con elegancia y cuidado, su acompañante es un joven de entre 27 ó 30 años, su atuendo trata de imitar la elegancia del primero con dificultades, es también un muchacho atractivo. Beben una copa de vino, el mayor habla poco y sólo asiente con la cabeza los interminables comentarios de su pareja quien no logra ocultar su emoción por la asistencia a la ópera. Entre ellos se escucha la siguiente conversación:

**Joven.-** Traje algo...

**Hombre mayor.-** ¿Cómo?

**Joven.-** Traje algo , para la ocasión... **(Saca de entre sus ropas un antifaz dorado, es una especie de mariposa sostenida por un palito de madera. Se lo pone)** ¡Mira!

***Algunas personas los miran entre burlones y asombrados.***

**Hombre mayor.- (*visiblemente avergonzado y tratando de ocultar su molestia*)** -No es necesario, eso no se usa más que en la películas. Quítatelo.

La respuesta fue contundente, el joven se quitó la máscara y con mucha torpeza intentó ocultarla de nuevo. El hombre mayor avanzó unos pasos, queriendo alejarse. El joven avergonzado se acercó quedando a su lado. En silencio esperaron el acceso a la sala, sus miradas se cruzaron un par de veces, el hombre más joven se mostraba inquieto, sin saber qué hacer, el hombre mayor tocó suavemente la nuca del joven y sonrió moviendo la cabeza, casi burlándose de su ocurrencia. El joven no sonrió.”

La historia es pertinente en tanto nos acerca al complejo universo del comportamiento humano. El principio de la relación sentimental entre Bruno y Roy podría guardar varias experiencias semejantes. El actor puede tomar varios elementos de la historia, desde la sensación de vergüenza hasta el rencor soterrado, su imaginación lo lleva a zambullirse en la historia y su intuición le permite decantar y dosificar el material dentro de su proceso, mover a su personaje dentro de las situaciones que el texto propone y relacionarlo con los demás. Mi trabajo entonces consiste en revisar y comentar con los actores las correspondencias que deben ser claras entre los personajes, buscar en el intercambio emocional la dirección adecuada; ir precisando emociones, partiendo de experiencias reconociendo que no todas las experiencias ayudan y en ese sentido también, vamos eligiendo lo que realmente nos provoca o nos conecta, para después aterrizar en el hecho concreto, que definitivamente será pautado por el texto.

En el caso particular de Bruno y Roy debíamos desarrollar qué tanto ocultan sus emociones y qué tanto se hieren con ellas. Hay rencores, frustraciones y reproches, pero también hay amor .



Fotografía: Oliver Kremershof

En la imagen: Mauricio Isaac y Violeta Sarmiento (Roy y Sandra).

Ir más allá...

**Sandra-** Violeta Sarmiento

**Samuel-** Esteban Soberanes

En la primera sesión que tuve con estos dos actores decidí comenzar con la lectura de sus escenas sin que mediara ningún tipo de análisis; me interesaba ver y escuchar como abordaban el material. Para ellos fue la primera lectura juntos. Para mí fue claro que “algo” habían preparado respecto a su personaje para este ensayo.

Su lectura fue interesante, con pocos tropiezos y si cabe la expresión: correcta. Ella mostraba a una Sandra muy segura de sí misma, atraída por este hombre y, él presentaba a un Samuel incrédulo, tocado profundamente por la muerte de su hija y también enamorado. La realidad de Sandra y Samuel, una pareja heterosexual, en varios puntos no les resultaba ajena, parecía sencillo utilizar las palabras para mostrarse enamorados, sin embargo en su lectura parecía escucharse a dos personas enamoradas “en general”.

El objetivo fue romper el esquema mental que habían hecho de sus personajes y crear entonces esta relación a partir del material que su experiencia de vida pudiera aportar, el proceso se dio a través de decantar su propio bagaje hasta llegar al lugar donde tuvieran algo que decir respecto al amor, a sentirse irremediamente enamorados y, a la perdida del ser amado.

Priorizando el sentido y la relevancia de la palabra como una necesidad de expresión, ésta brotó impregnada de contenido emocional y con la dirección adecuada; sólo entonces pude imaginar qué tipo de personas serían Sandra y Samuel en sus manos.

Normalmente el actor realiza su propia revisión eligiendo la calidad de la experiencia que le permita recorrer la escena. En esta etapa me interesa más cómo se aplica el material aportado directamente en la escena, sin analizarlo previamente, para evitar racionalizarlo. Aplicándolo al hecho concreto alcanzamos a ver de qué se trata, cómo los toca y cómo los relaciona, entonces tenemos una base para hablar sobre ello.

Estas aportaciones siempre dependen del actor y considero que la libertad de elección es fundamental, es decir que no comulgo con la idea de forzar el proceso volviéndolo en un confesionario donde el actor queda sobre expuesto y vulnerable, prefiero que sea él mismo quien decida si es por este medio donde su imaginación e impulso se activa o es necesario ir en otra dirección. Es claro que esto no se plantea de forma mecánica, requiere precisamente de un proceso de ensayos donde el actor y el director a través de sus propuestas, de sus aciertos y sus errores van definiendo la línea de trabajo. El tiempo que se le dedica a un proceso es importante por esta y otras razones.

Sin memorizar el texto nos apoyamos en un principio en la lectura, para que la memoria comenzara a hacer lo propio una vez que el actor estuviera involucrado. Mientras tanto a la par de explorar las posibilidades de nuestros personajes realizábamos el análisis de texto, al finalizar cada ensayo reflexionábamos sobre éste, tratando de localizar los momentos donde realmente se sintieron implicados, recordando y ajustando el objetivo de los personajes, por escena y dentro de la totalidad de la obra.

Los actores, implicados en su situación y estableciendo su relación, fueron capaces de crear la particularidad de estos personajes; la pérdida del ser amado, el rompimiento y los reproches de la escena final fluían gracias a su gran capacidad intuitiva. El amor como es sabido, es muchas cosas y la emoción se manifiesta con diferentes matices dependiendo del ser humano en cuestión.



Fotografía tomada de un ensayo por Juan Alberto Becerra Acosta

En esta imagen podemos ver a Samuel (Esteban Soberanes) y a Sandra (Violeta Sarmiento), él dice : *No me conoces. Hay cosas que duran aunque la gente se vaya* y en su expresión alcanzamos a reconocer el dolor de su impotencia; mientras en la mirada de ella parece abrirse un abismo, abismo que tarde o temprano terminará con su historia.

### **ERNESTO VELARDE – Eduardo Candás**

El personaje de Ernesto Velarde aparece dentro de las últimas tres escenas y su llegada marca el desenlace de la trama, en este punto el ambiente se enrarece y las cosas se resuelven de forma violenta. Para abordar este personaje reuní y compartí con el actor Eduardo Candás, material periodístico sobre ciertos políticos mexicanos que me inspiraban por su cinismo y prepotencia característica.

Velarde es un personaje que maneja sus propios valores, estos valores que quizá no compartimos o no entendemos, determinan su comportamiento y su emoción. Sus acciones son justificadas gracias a su propia doctrina. ¿Qué tipo de violencia define a un personaje que se sabe dueño del poder y que tiene en sus manos el destino de los demás?

Bajo esta premisa abordamos el tipo de relación que establece con cada uno de los personajes y técnicamente fueron los propios actores quienes montaron las



escenas de contacto físico, supervisados por mí, las escenas cuidaban su integridad física sin sacrificar la contundencia.

En la fotografía Ernesto Velarde ( Eduardo Candás) frente Samuel (Esteban Soberanes) y Roy (Mauricio Isaac).



Fotografía tomada por Oliver Kremershof.

### **LUIS MIGUEL LOMBANA/ *la locura de Bruno***

Tuvimos muy buena recepción por parte del público, lo que nos permitió continuar la temporada, a partir de septiembre sería un día a la semana, los miércoles. Fernando Becerril no podía cumplir este compromiso y fue el actor Luis Miguel Lombana quien se integró al equipo. Me resulta importante hablar de este cambio por la experiencia que supuso, cuando yo consideraba que Bruno era “como tenía que ser”, aparece un actor fresco y experimentado que lo reinterpreta bajo otra premisa :

*“Bruno ya no tiene nada que perder.”*

Depresión eufórica con un sinfín de matices, borracho impertinente simpático, causante de una tristeza desoladora en quien lo veía... sin presentir su muerte la recibe de golpe. Su llegada volvió a renovar *Muerte parcial*: levantó el mantel con la mesa puesta y me mostró que nada está dicho hasta que se dice.

## 5.4 Imagen, fin de temporada y salidas al interior

La imagen en este caso quedo en manos de Carlos Somonte, experimentado y conocido fotógrafo, quien entendi6 y tradujo la an6cdota proponiendo la ubicaci6n de estos cinco personajes en una monta6a, cada uno con una maleta y yendo en direcciones opuesta. La ropa que usaron no era propia de monta6nistas, lo mismo que la maleta, ver la imagen generaba curiosidad... A partir de un tema que toca la obra, cre6 una met6fora sutil cargada de significados.



“LOS PREPARATIVOS”

Fotografía: Oliver Kremershof

### a ) Fin de temporada en el Teatro Santa Catarina

Cumplimos treinta funciones y develamos nuestra placa el 9 de diciembre del 2009, nuestros develadores fueron el maestro Ignacio Solares y el actor Daniel Gim6nez Cacho.

A continuaci6n los nombres de todos los involucrados en esta etapa del proyecto, con mi m6s profundo agradecimiento:

*Actores: Esteban Soberanes, Violeta Sarmiento, Luis Miguel Lombana, Mauricio Isaac, Eduardo Cand6s, Fernando Becerril.*



## CONCLUSIONES

Considero importante confiar en las propias ideas sin que el exceso de confianza impida la oportunidad de cuestionarse. Un proyecto se puede llevar tan lejos como tú apuestes, no tener “nada” no es un impedimento; por principio deseas todo, es decir un teatro, una obra, actores, el dinero, etc. Pero, y aquí cito una pregunta que acostumbra hacer en clase el maestro José Luis Ibáñez, “¿De qué tamaño es tu deseo?”, sabia pregunta, que te lleva a reflexionar y que por supuesto está sujeta a muchas interpretaciones, para mí fue, la primera vez que la escuché, una pregunta que no me podía responder con certeza, implicaba desde un ¿qué quiero?, hasta un ¿cómo puede medirse el tamaño de un deseo?. Hoy, volviendo a recordarla, pienso en mi posible respuesta: la profundidad del deseo la descubro en el camino, es algo que va creciendo, alimentándose de ilusiones, derrotas y logros. Hay cosas que he abandonado a pesar de que parecían haber empezado como un gran deseo, hay otras a las que no consideré importantes y me han sorprendido cuando me descubro persiguiéndolas sin descanso. ¿De qué tamaño es tu deseo?, es, afortunadamente, una pregunta de largo aliento.

*Muerte parcial* fue ocurriendo conmigo y de pronto se convirtió en una meta, no me detuve a pensar demasiado en los obstáculos, comencé a desearla de una sola forma: en un escenario.

El hecho de trabajar con un autor vivo, al que admiro, y que, en este caso, escribe por primera vez un texto dramático, supuso para mí una gran oportunidad de aprendizaje, siendo una circunstancia nueva en mi experiencia, me permitió conocerme en otra faceta, donde la libertad y la seguridad reforzaron mi carácter. Es sabido que a los autores normalmente no les gusta que sus textos sean cambiados o reinterpretados y supongo que es el prurito de varios creadores pero, salvando las distancias, en Juan Villoro encontré un cómplice con el que además de compartir un sueño logré establecer un diálogo acerca del funcionamiento del hecho teatral.

Teníamos lo fundamental, es decir una historia, el trabajo consistía entonces en recuperar la anécdota y establecer cómo funcionaban los personajes en ella, cuáles eran sus conflictos y cuáles sus objetivos. Desarrollamos la parte más fuerte de este trabajo vía internet, lo que nos permitió extendernos libremente en nuestras tesis y por supuesto conocernos sin ninguna presión de tiempo.

La confianza que Juan Villoro depositó en mí fue fundamental en el proceso, me dio la seguridad al externar mis opiniones y decisiones, los dos deseábamos materializar el trabajo y nuestro compromiso con la puesta se fue construyendo día a día.

Con mi primera lectura de *Muerte parcial* realicé algunas notas sueltas donde bosquejé algunas ideas y situaciones que me resultaron importantes y lo que empezó como una pequeña guía de trabajo se fue convirtiendo en una bitácora

donde quedaron registradas mis primeras impresiones e ideas, además de las reflexiones acerca de la pertinencia y el valor del texto.

Esa “primera lectura”, donde vas pasando sin prejuicio por lo que te gusta, por lo que no te queda claro, por lo que te toca y por lo que te choca, es el espacio donde surgen las primeras impresiones y guardan la percepción espontánea que se comunicó directamente con tu intuición.

Son datos que normalmente quedan sólo registrados a medias en la memoria. En el ejercicio de escribirlos existe la oportunidad de un diálogo personal constante, donde confirmas y desechas ideas o simplemente te desahogas.

Es un hogar siempre abierto a tu visita, para autoevaluarte, para valorar tu aprendizaje, un espacio para observarte y algunas veces el lugar donde te reconstruyes.

No es que no haya tenido algo parecido antes, la diferencia es el alcance que estos materiales han ido cobrando en mi trabajo, compuestos por algo más que notas y dibujos, son mi primer contacto con la puesta en escena.

Ahora bien, confrontar un texto con un grupo de actores conlleva otra experiencia más respecto a “la primera lectura”.

Un actor acepta un proyecto después de conocer el texto o la idea y sabiendo un poco cuál es su personaje, antes de su primera lectura con el resto del elenco ha preparado, consiente o inconscientemente, una imagen de *quién* es dentro de la trama y lo interesante de las primeras reuniones es que su estado es de máxima escucha, el actor está relajado mientras observa y realiza el tránsito de una emoción a otra a partir de lo que de sus compañeros recibe. Su respuesta no es simplemente verbal: está descubriendo a su personaje.

En la lectura de *Muerte parcial* encontré, gracias a los actores, nuevas posibilidades, descubrí que había informaciones que yo creía importantes y a las que ellos no prestaban atención; eran las primeras lecturas y sin embargo, la experiencia fue inolvidable, como el surgimiento de una pintura donde de pronto aparecen los colores, sólo que aquí la imagen adquiriría movimiento, provocándoles estímulos pequeños y valiosos, estímulos que más adelante serían el motor para elaborar la secuencia escénica.

Sigue siendo un reto para mí recuperar ese estado de percepción en el actor, porque representa la gran diferencia, entre un actor que realiza una acción marcada y otro que mira en escena, que reconoce sus alternativas y decide en presente. Tener la oportunidad de trabajar en dos ocasiones con el mismo texto me permitió explorar este aspecto.

Un autor conocido y reconocido por su trabajo literario, como Juan Villoro generó la suficiente expectativa respecto a lo que podía resultar su incursión como

dramaturgo, recibimos críticas variadas, algunas asertivas, otras buenas y otras totalmente en contra de la posibilidad de que Juan Villoro fuera dramaturgo y yo directora.

Para mí, que estuve dentro de la creación de este proyecto desde el principio, digerir esta información fue una difícil tarea y se convirtió en un gran aprendizaje. La respuesta del espectador que es al menos tras la que va una puesta en escena, no se puede presuponer, normalmente como director vas a tientas, escuchas más o escuchas menos a tu intuición; es un trabajo que no tiene garantía, confrontas tus resultados cuando descubres la otra parte de este universo, cuando compartes butaca con el espectador. Te vuelves a cuestionar, te pones a reflexionar y terminas aceptando que todo está en permanente construcción; el famoso dicho de *“uno no aprende en cabeza ajena”* aplica totalmente en la experiencia, puedes conocer muchas anécdotas acerca del teatro y las puestas en escena pero en definitiva la realidad, tu realidad, termina imponiéndose y tú actúas en consecuencia. La escuela te ofrece las posibles herramientas de combate, la edición que tú haces del material sólo ocurre con los años.

Revisando un cuaderno de notas personales acerca de uno de los primeros montajes que hice bajo la asesoría del finado Ludwik Margules, en el desaparecido Foro de teatro contemporáneo, encontré una anotación y recordé lo que me motivó a escribirla, decidí trasladarla a este escrito porque, a pesar de los años transcurridos, su vigencia sigue cobrando sentido en mi camino.

La anécdota es más o menos como sigue:

Después de dos o tres meses de trabajo y, cuando pensé que había llegado a algo importante en un montaje con mi grupo, invité a Ludwik Margules a ver un ensayo y su crítica fue devastadora. Yo no lo podía entender o no lo quería entender, estaba enojada, me sentía perdida y él, sin prestarle atención a mi estado de ánimo, me preguntó :

*-¿Con quién estudiaste dirección?-*

Intenté dar una respuesta, decir algo en mi favor, pero se me adelantó diciendo:

*-No lo sabes, lo estás aprendiendo, no es cuestión de seguridad en uno mismo, lo estás llevando por otro lado... no lo sabes.-*

Yo me dije a mí misma:

¿Por qué me enojo de lo que no sé?...

El error era el de siempre: crearme que lo sabía.

Ese día Ludwik Margules fue muy generoso y me habló de sus miedos ante una puesta en escena y de errores que consideraba había cometido. Me ofreció la posibilidad de aprender a ESCUCHAR. Anoté la experiencia con el deseo de

retener el momento en que comprendí que bajar la guardia es también parte del aprendizaje.

Ludwik M.- ... *El Cuarteto de H. Müller lo había concebido con los actores sentados en sillas, sin ningún movimiento. Al final tuve miedo y los dejé moverse, levantarse...*

Dijo esto mientras se reía divertido y continuó:

*...Cuando hice Calderón, en unas pirámides, saqué a Segismundo con una gran cadena, alucinaba la imagen... "Ilustracioncita barata" –*

*Terminó de reírse, me miró y concluyó:*

*¿Crees que has fracasado?, tú no tienes periódicos, críticas. ¡Uff no sabes!.*

*Es gran cosa lo que de aquí puedes sacar, lo bueno y lo malo. Escucha un poco lo que otros pueden enseñarte, toma de cada uno, eres afortunada.-*

Sí. He sido afortunada, he conocido muchos tipos de personas y situaciones en este trabajo y de todo y todos he aprendido y sigo aprendiendo, algunas personas ya no están físicamente, otras emocionalmente, otras más, siguen estando en ambos sentidos o en ninguno. Vendrán seguramente más, así es la vida; pero hay, para mi fortuna, personas y situaciones de la vida con las que me reencuentro en la memoria y siempre guardan algo más para mí, como un buen libro que puedo y necesito releer cada tanto, una parada orgánica impostergable para reencontrarme conmigo misma. Es mi espacio entrañable, la seguridad de compañía aunque esté en soledad y el combustible para volver a poner en marcha mi motor.

La sensación que deja el fin de una temporada es muy difícil de describir, en un primer momento se siente como el desmembramiento de un núcleo familiar, hay emoción, excitación y después un gran silencio.

Al escribir este registro soy mi propia espectadora, recorrí la experiencia como si de un museo se tratara, elegí en mi memoria los momentos que consideré como mejores referentes para contar esta historia, los traduje en palabras tratando de impregnarlos de emociones y sensaciones con el deseo de que le hablen también a otros, están vertidos aquí, me ayudan a cerrar un ciclo de revisión pero no son verdades absolutas, marcan simplemente un momento dentro de mi aprendizaje.

Prepararte es una necesidad personal, mostrar tu trabajo es una responsabilidad y no hay atajo posible, cuanto más pretendes lograr, más paciencia debes cultivar, el tiempo se marca solo, no hay límites, los resultados se miden en otro orden y casi siempre son impredecibles....

Tengo ahora nuevas preguntas sobre el misterioso hecho escénico, como el primer día cuando ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras, en el Colegio de

Literatura Dramática y Teatro con el deseo de ser directora escénica, la diferencia ahora es la calidad de las interrogantes y mi necesidad de explorarlas en la práctica. En cada experiencia hay una oportunidad de conocimiento, ¿cómo será el siguiente proceso?...

*“Hay que ser impacientemente paciente”*, era la frase con la que Ludwik Margules ponía en jaque los ímpetus de sus alumnos.

*Muerte parcial* marcó su propio tiempo, en mí y en los involucrados, no me hubiera podido saltar alguna parte, el último montaje fue producto del primero y el primero a su vez de mi primer deseo y mi primer deseo también tiene un origen y así sucesivamente de manera casi infinita, supe su profundidad hasta que comencé a caminar con él.

Un montaje no se termina, un montaje abre, cada vez, nuevos campos de estudio, cada función es un evento irrepetible, cada actor un lenguaje, cada sueño una posibilidad y cada fin de temporada inaugura el reto de seguir investigando sobre los enigmas teatrales.



## BIBLIOGRAFÍA

### En orden alfabético

Aristóteles, *“La Poética”*. Versión de García Bacca. México : Editores mexicanos unidos, 1989.

Baricco Alesssandro, *“Next”*. *Sobre la globalización y el mundo que viene*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

Canfield Curtis, *“El arte de la dirección escénica”*. Madrid : Asociación de Directores de España (ADE). Tercera edición, 2004.

Croyden Margaret, *“Conversaciones con Peter Brook”*. Barcelona : Alba Editorial, s.l.u., 2005.

Dostoyevski Fedor, *“Los hermanos karamazov”*. Barcelona : Editorial Juventud, S. A. . Cuarta edición, 2002.

Villoro Juan, *“El disparo de argón”*. Barcelona : Editorial Anagrama, 2005.

Villoro Juan, *“Muerte parcial”*. México : Ediciones El Milagro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

## ANEXO 1

### REGINA QUIÑONES CURRICULO

Ciudad de México 1970.

Estudios profesionales en la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México con especialidad en dirección de escena. Generación 1991- 1994.

**Experiencia laboral: 1993 – 1998:** Liga Latinoamericana de Improvisación (L.L.I.), *Asistencia artística. 1995 – 1998: Responsable del proyecto L.L.I.*

**1997:** Centro de Formación Actoral (CEFAC), TV AZTECA, *curso de improvisación para actores, curso de improvisación para conductores y reporteros.* Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), *Organización y aplicación de cursos de improvisación para 20 tele - secundarias del área metropolitana. 1998 – 2003:* El Foro, Teatro Contemporáneo Director: Ludwik Margules. *Coordinadora académica, docente de planta del área de actuación.* Montajes realizados con alumnos en El Foro: *La noche de los asesinos* de José Triana, *Strindberg en verde*, espectáculo basado en las obras del autor: *Señorita Julia*, *Acreeedores*, y *Camaradas. Molière, espectáculo basado en los textos del autor: La escuela de las mujeres y La crítica a la escuela de las mujeres. 2004 – 2005:* Foro Shakespeare, Director: Bruno Bichir, *coordinadora académica. 2006:* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UNAEH) Instituto de las Artes, Real del monte, *docente de la materia de actuación para 4ª, 5ª semestre y propedéutico. 2008:* Universidad de las Américas (UDLA) Campus Puebla, Escuela de Artes y Humanidades (EDAH), *Docente en Entrenamiento actoral, técnicas de actuación para tercer semestre y Entrenamiento actoral para 6 semestre.*

**Asistencias de dirección: 1999:** *La casa del incesto* de Georgina Tabora, dirección Hilda Valencia, Teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque. *El camino rojo a Sabaiba* de Oscar Liera, dirección Ludwik Margules, El Foro, Teatro Contemporáneo. **2002:** *No ser Hamlet* de Ricardo Díaz, Museo de Arte Carrillo Gil, Festival Internacional de Teatro Latino de los Angeles (FITLA).

**Montajes a nivel profesional: 2005:** *Luisa* de Daniel Veronese, Foro Shakespeare (40 funciones), funciones especiales: XLVIII Feria del Libro de Guanajuato, Gto. y en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), campus Azcapotzalco. *Y si no te oyen grita, grita fuerte* de Angélica Sánchez, texto basado en los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, trabajo apoyado por la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, funciones itinerantes en: la delegación Coyoacán: plaza central, en el Centro Regional Nezahualcoyotl, en la explanada de la delegación Cuauhtémoc y en el día internacional para la eliminación de la violencia contra las mujeres y las niñas función en el zócalo de la ciudad de México. **2006:** *Almacenados* de David Desola, producido e interpretado por el actor Héctor Bonilla, dirección compartida con Esteban Roel, Teatro Helénico. **2007** *Almacenados*, funciones en el Círculo Teatral, Casa de cultura de la delegación tlalpan (20 funciones para estudiantes de secundarias de la zona), XXI Festival Cultural de Zacatecas : Teatro Fernando Calderón y en el

estado de guerrero: Universidad Loyola. **2007:** *Muerte parcial* de Juan Villoro, teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque, 50 funciones. **2008 :** presentación del libro *Muerte parcial* publicado por Ediciones El Milagro. **2009:** segunda versión escénica de *Muerte parcial*, teatro Santa Catarina, UNAM, (30 funciones), funciones especiales de *Muerte parcial* en el marco de la 29a Feria Internacional del Libro de Oaxaca, teatro Macedonio Alcalá, Oaxaca, Oax. **2010:** *Muerte parcial en el 2º Festival Cuale: Cultura en movimiento*, Puerto Vallarta y en el Festival Alfonsino en la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León (UNANL), Monterrey, Nuevo León. *Tatuaje* de Igor Bauersima, lectura dramatizada. Dirección. Dentro del ciclo Theaterwelt (encuentro de la lengua teatral contemporánea de Suiza, Austria y Alemania.) productores: Conaculta, Inba, Goethe Institut México, embajadas en México de Suiza, Austria y Alemania. *Strindberg hoy, una visita al universo de August Strindberg con un epílogo mexicano*, dramaturgia y dirección propia, teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque, productores: conaculta, INBA : Coordinación Nacional de Teatro.

**Artículos escritos:** *Luisa, desmontando las certezas...* dentro del libro *Destejiendo escenas*, compilado por Ileana Dieguez. Editorial Iberoamericana.

**Jurado :** **2009**, participación como jurado en el marco del XVII Festival de Teatro Universitario (UNAM).

**Cursos:** **1993:** *seminario de dirección escénica* con el Mtro. Ludwik Margules, Facultad de Filosofía y Letras, *técnicas de improvisación* impartido por Esteban Roel, Liga Latinoamericana de Improvisación, **1998:** *Metodología y técnicas de dirección con el Mtro. Ludwik Margules*, **1999:** *Actuación con el Mtro. Yoshi Oida* dentro del 2º encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo, *Seminario sobre Tadeuzs Kantor impartido por la Doctora Anna Kuligowska en El Foro, Teatro Contemporáneo*, **2002:** *Seminario Arte = Vida, teatro obstáculo, impartido por el maestro Victor Varela (Cuba) dentro del Festival Internacional de Teatro Latino (FITLA) en la Ciudad De Los Ángeles, California.* **2004:** *La Construcción de la realidad en la escena contemporánea* , impartido por el Doctor José A. Sánchez (España) en el Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli". **2005:** *Presencia escénica* impartido por la maestra Hill Greenhalgh (Londres) en el Foro Shakespeare, *En tierra de Jauja: el teatro de calle*, impartido por Peter Shuman en el Centro Cultural del Bosque. **2008:** *Talleres dentro del primer ciclo de teatro germánico contemporáneo* impartidos por: Falk Richter y Jens Hillje de Berlín, Alemania, Gerhild Steinbuch de Austria y Sabine Harbeke de Suiza. **2010:** *Theaterwelt, encuentro con la lengua teatral contemporánea de Suiza, Austria y Alemania*, talleres impartidos por: Patrick Wengenroth de Berlín, Alemania Y Ewald Palmethofer de Austria.

## ANEXO 2

### JUAN VILLOORO BIOGRAFIA

Escritor, periodista, profesor universitario

Juan Villoro nació en la ciudad de México en 1956.

Ha sido profesor universitario en la UNAM, y profesor visitante en Yale, Boston University y la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Ha obtenido el Premio Villaurrutia por su libro de cuentos *La casa pierde* (1999), el Premio Mazatlán por su libro de ensayos *Efectos personales* (2000), el Premio Herralde por su novela *El testigo* (2004), el Premio IBBY (Internacional Board on Books for the Young) por su novela para niños *El profesor Ziper y la fabulosa guitarra eléctrica* (1992), el Premio Internacional de Periodismo Manuel Vázquez Montalbán por su libro de crónicas de fútbol *Dios es redondo* (2006), el Premio Antonin Artaud por su libro de cuentos *Los culpables* (2007), el Premio Ciudad de Barcelona en la categoría de periodismo escrito por su reportaje sobre las fotografías de Robert Capa descubiertas en México (2008), Premio “Las Pérgolas” (2009) , otorgado por la Asociación de Libreros de México, Premio Malintzin (2009), otorgado por la Universidad de Juárez Autónoma de Tabasco y el Premio Iberoamericano de Periodismo Rey de España, por su crónica “*La alfombra roja. El imperio del narcoterrorismo*”, publicada en *El Periódico de Catalunya* (2009).

Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores.

#### Principales publicaciones

Es autor de los siguientes libros:

*La noche navegable* (1980, cuentos)

*Albercas* (1985, cuentos)

*Las golosinas secretas* (1985, cuento infantil)

*Tiempo transcurrido* (1986 crónicas imaginarias)

*Palmeras de la brisa rápida* (crónica de viaje Yucatán, 1989)

*El disparo de argón* (1991, novela)

*El profesor Ziper y la fabulosa guitarra eléctrica* (1992, novela infantil)

*Los once de la tribu* (1995, crónicas)

*Materia dispuesta* (1997, novela)

*Autopista sanguijuela* (1998, novela infantil)

*La casa pierde* (cuentos, 1999)

*El té de tornillo del profesor Ziper* (2000, novela infantil)

*Efectos personales* (2000, ensayos literarios)

*El testigo* (2004, novela)

*Safari accidental* (2005, crónicas)

*Dios es redondo* (2006, crónicas sobre fútbol)

*Funerales preventivos* (2006, fábulas políticas, con dibujos de Rogelio Naranjo)

*Cazadores de croquetas* (2007, cuento infantil)

*El taxi de los peluches* (2007, cuento infantil)

*Los culpables* (2007, cuentos)  
*De eso se trata* (ensayos literarios, 2008)  
*El libro salvaje* (novela para jóvenes, 2008)  
*Muerte parcial* (obra de teatro, 2008)  
*Llamadas de Ámsterdam* (novela breve, 2009)  
*La máquina desnuda* (ensayos literarios, 2009)

En compañía de Víctor Díaz Arciniega preparó la edición crítica de *Los relámpagos de agosto* y *el atentado*, de Jorge Ibarguengoitia, para la colección Archivos, editada por la UNESCO. Es autor del estudio introductorio a esa edición.

Para las Ediciones Reino de Redonda, dirigidas por Javier Marías, seleccionó y prologó *Revolución en el jardín*, antología de textos de Jorge Ibarguengoitia.

Escribió la monografía *Manuel Felguérez* (Círculo de Arte, Conaculta, 1997). En compañía de Dore Ashton, escribió el libro-catálogo *Manuel Felguérez*, con motivo de los 80 años del artista y de su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes.

Ha realizado dos libros de textos y grabados con el pintor Vicente Rojo: *Tiempo líquido* y *Paseo San Juan. Cuatro alteraciones*. Sobre este artista también escribió un texto para las lecturas que presentó en el proyecto *Libertad en bronce*.

Con el fotógrafo italo-venezolano Paolo Gasparini realizó el libro *El suplicante* y el DVD *Letanías del polvo*, ambos editados por RM en 2009.

Ha escrito textos sobre la pintura de José Clemente Orozco, Alejandro Nava y Francisco Toledo, entre otros, y sobre la fotografía de Graciela Iturbide, el archivo Casasola, Pablo Ortiz Monasterio, Javier Hinojosa, Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour y Jean Marie del Moral.

Ha prologado, entre otros libros, *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle Inclán (Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1995, y Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006); *Cuentos con dos rostros*, de Ricardo Piglia (UNAM, México, 1999); *Cómo se llama la obra*, de José Agustín (UNAM, México, 1999); *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry (Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003); *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2006); *¡Me van a extrañar!* (dibujos de Rogelio Naranjo, Proceso, México, 2006); *Tríptico de la memoria*, de Sergio Pitol (Anagrama, Barcelona, 2008); *Emilio o De la educación*, de Jean-Jacques Rousseau (Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008); *Las llaves de la ciudad. Un mosaico de México*, de David Lida (Sexto piso, México, 2008); *El optimismo de la voluntad* (ensayos de Jorge Herralde, Fondo de Cultura Económica, 2009); *El dictador, los demonios y otras crónicas*, de Jon Lee Anderson (Anagrama, Barcelona, 2009); *Hamlet*, de William Shakespeare, en versión de Tomás Segovia (Ediciones sin Nombre, México, 2009); *El viajero de Praga*, de Javier Vásconez (Alfaguara-Ecuador, 2010).

## **Traducciones**

Ha traducido del alemán: *Engaños* (con prólogo del traductor) y *El teniente Gustl* de Arthur Schnitzler, *Aforismos* de Georg Christoph Lichtenberg (con estudio

introdutoria del traductor), *Cuarteto* de Heiner Müller (obra llevada a la escena por el director Ludwik Margules), *Ariadna en Naxos* de Hugo Von Hoffmansthal y *Memorias de un antisemita* de Gregor von Rezzori.

Del inglés ha traducido: *El general* de Graham Greene, *Un árbol de noche* de Truman Capote, *Pasos* de Samuel Beckett y *Paisaje de Harold Pinter*.

En 2009 realizó la traducción y adaptación de *Egmont*, de Johann Wolfgang Goethe, para la Compañía Nacional de Teatro.

Libros suyos se han traducido al francés, italiano, alemán, portugués y serbio. Sus relatos, ensayos y crónicas han aparecido en publicaciones periódicas y antologías de Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Rusia, Japón, Rumania, Bulgaria, Alemania, Suiza, Francia.

### **Experiencia editorial**

Ha sido jefe de la revista *Pauta*, dirigida por el compositor Mario Lavista y de *La Biblioteca de México*, dirigida por el poeta Jaime García Terrés.

En 1984-85, bajo la dirección de Alejandro Rossi, coordinó el servicio de editorialistas de Notimex, Agencia Mexicana de Noticias.

De 1995 a 1998 fue director de *La Jornada Semanal*, suplemento cultural del periódico *La Jornada*.

En 2009 fue coordinador editorial de *Érase una vez...*, número especial de la revista *Proceso* sobre la situación de la infancia en México.

Es miembro del consejo editorial de las revistas *Letras Libres*, *Dosfilos*, *Nexos*, *Iberoamericana* y *La Tempestad*.

### **Cine, Teatro, danza, radio, televisión**

Es autor del guión de la película *Vivir mata* (2001), dirigida por Nicolás Echevarría, y del guión *El mapa movedizo* (1995), publicado por Plaza y Valdés-Conaculta. Colabora en la adaptación cinematográfica que la cineasta argentina Sandra Gugliotta hace de *Llamadas de Ámsterdam*.

Para la compañía Nacional de Danza escribió el libreto de la obra *Hoy no circula* (1997).

De 1997 a 1981 tuvo a su cargo el programa radiofónico *El lado oscuro de la luna*.

Ha sido comentarista del programa radiofónico *Detrás de la noticia*, conducido por Ricardo Rocha, de ABC Radio y de Ondas del Lago.

Para la televisión educativa, escribió y condujo la serie *Silencio, maestros*, veinte programas sobre otros tantos clásicos de la literatura mexicana, esta producción, grabada en 2000, se transmite por TeveUNAM.

En 1992 fue guionista del programa *Equinoccio*, de Televisión Española.

Durante el Mundial de Alemania 2006, escribió y condujo para Televisa Deportes cápsulas sobre la historia de los Mundiales, presentadas bajo el título de *Dios es redondo*.

En 2007, su obra de teatro *Muerte parcial* se estrenó en el Teatro Orientación, del INBA, bajo la dirección de Regina Quiñones. En 2009, *Muerte parcial* se repuso en el Teatro Santa Catarina de la UNAM, con la misma directora y otro elenco. Actualmente se prepara el montaje de la obra en Argentina, bajo la dirección de Mónica Viñao.

En agosto de 2010 su segunda obra *El filósofo declara* se estrenó en el Teatro Santa Catarina, de la UNAM, bajo la dirección de Antonio Castro.

### **Cargos desempeñados**

De 1983 a 1984 fue jefe de Actividades Culturales de la UAM-Iztapalapa.

De 1981 a 1984 fue agregado cultural de la embajada de México en Berlín, República Democrática Alemana.

### **Otras actividades**

Fue enviado del periódico *El Nacional* al Mundial de Italia 90 y del periódico *La Jornada* a Francia 98.

Ha sido jurado del Premio Cervantes, la Fundación de Nuevo Periodismo (Cartagena de Indias, Colombia), el Premio de Novela del periódico *El Comercio* (Perú), El premio Planeta- Casa América (con sede en Bogotá), el Premio Extremadura, el premio Debate-Caja de Granada, el premio Mazatlán y el premio Xavier Villaurrutia.

Forma parte del Patronato del Instituto Cervantes (España); la Casa del Poeta (México), presidido por el ensayista Guillermo Sheridan; el Patronato de la Casa Refugio Citlatépetl para escritores perseguidos, presidido por el poeta Álvaro Mutis; el Comité de honor de la Compañía Nacional de Teatro, y el Consejo Directivo de la ONG Oxfam-México. Perteneció al Patronato de la Fundación Luis Cardoza y Aragón (México), presidido por Gabriel García Márquez.

Ha colaborado en publicaciones periódicas como *El País* (España), *La Vanguardia* (España), *ABC* (España), *El Mundo* (España), *El Espectador* (Colombia), *El Tiempo* (Colombia), *El Malpensante* (Colombia), *Número* (Colombia), *Etiqueta Negra* (Perú), *El Nacional* (Venezuela), *Clarín* (Argentina), *La Nación* (Argentina), *Perfil* (Argentina), *Crisis* (Argentina), *Página 12* (Argentina), *Le Monde* (Francia), *Magazine Litteraire* (Francia), *Le Monde Diplomatique* (edición alemana), *El País* (Uruguay), *Leerte-International* (Alemania), *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Neue Züricher Zeitung* (Suiza), *Linea d'Ombra* (Italia), *TriQuarterly* (Estados Unidos), *Manoa* (Hawái), *Subaru* (Japón).

Es columnista del periódico *Reforma*, *El Mercurio* de Chile y *El Periódico de Catalunya*.

Esta información abarca hasta a febrero del 2010.

## **ANEXO 3**

### **EDICIONES *EL MILAGRO***

Ediciones EL MILAGRO, es una editorial mexicana independiente fundada en 1992. En su haber cuenta aproximadamente con 117 títulos; sus ediciones subrayan la dramaturgia mexicana contemporánea así como la documentación del cine mexicano producido en la década de los noventas y la traducción de autores y pensadores de la escena mundial; sus publicaciones teatrales se destacan por incluir prólogos e introducciones realizadas por reconocidas figuras, quienes reflexionan acerca del teatro contemporáneo mundial. El Consejo editorial está conformado por las siguientes personas: Daniel Jiménez Cacho, Pablo Moya Rossi, David Olgún y Gabriel Pascal, reconocidos la mayoría por una amplia trayectoria teatral.

Ediciones El Milagro es miembro fundador de la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes, A.C. (AEMI), conformada por 14 sellos, y surgida en el 2004 a raíz de la necesidad de hacer un frente común a los muchos problemas que afectan su tarea: leyes hacendarias poco dúctiles que no ofrecen alicientes fiscales, dificultades administrativas, escasa exhibición y aceptación en las pocas librerías del país, difusión etc.