

México D.F. | 2010

Canción de Cuna del Arroyo: desarrollo del texto y puesta en escena

Informe académico de actividad profesional presentado por:

Guadalupe Patricia del Razo Martínez

Asesor Mtro. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO





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.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1 Preparación del texto	6
1.1 <i>La bella molinera</i> de Wilhelm Müller	6
1.2 Análisis de texto según el Teatro Experimental de Calli	9
1.2.1 Análisis de <i>La Bella Molinera</i>	12
1.3 Análisis de personajes	18
1.4 Improvisaciones sobre análisis de texto	20
Capítulo 2 Puesta en escena	29
2.1 Pautas para la dirección escénica	31
2.1.1 Movimiento, espacio y tiempo	34
2.2 Proceso de ensayos	48
Capítulo 3 Diferentes presentaciones	54
3.1 Funciones aisladas: plazas, auditorios y escenarios públicos	54
3.2 Espacios de temporadas	58
3.3 Encuestas y gráficos del espectáculo	60
Conclusiones	66
Bibliografía	69
Índice de anexos	71

Introducción

El presente trabajo de investigación constituye una revisión y organización de la información generada a partir del proceso de montaje y puesta en escena de la obra *Canción de Cuna del Arroyo (versión libre de La Bella Molinera de Franz Schubert, poemas de Wilhelm Müller)*. El objetivo de estas reflexiones es registrar los acontecimientos más significativos del proceso de la puesta en escena y sistematizar una metodología de trabajo que tome en cuenta dichas experiencias. Se le denomina “metodología de trabajo” a la serie de procedimientos que permiten progresar desde la concepción de una idea a una materialidad escénica, culminando ésta con la confrontación del público. En el caso de *Canción de Cuna del Arroyo*, el trabajo pretendía condensar los contenidos aprehendidos a lo largo de la carrera, en una propuesta escénica original y auténtica que pudiera dialogar con la comunidad universitaria.

Esta obra se generó como un proyecto de trabajo académico dentro del Colegio de Literatura dramática y teatro. Se abordó en distintas asignaturas gracias a las cuales se fue enriqueciendo en contenidos y en claridad. El proyecto comenzó como una idea a partir del curso de Dirección I impartido por el Profesor Jean-Frederic Chevallier (2006), posteriormente se presentó un anteproyecto por escrito para la clase Taller de Producción II con la Profesora Edyta Rzewuska; el cual constituyó el primer documento escrito formalmente sobre la obra. Después se trabajaron simultáneamente ciertas inquietudes del montaje en las siguientes asignaturas: Seminario de Investigación de Tesis con el Profesor Oscar Armando García, Dirección de Actores I con el Profesor Rubén Ortiz y Dirección III con el Profesor Alberto Villarreal Díaz. A pesar de los diferentes criterios y ejes propios de cada asignatura y profesor, cada curso ayudó a conformar lineamientos específicos según el enfoque de la materia y su relación con el montaje.

En esta investigación, el proceso de *Canción de Cuna del Arroyo* se toma como un pretexto para desarrollar inquietudes generales sobre la teoría, la técnica, la comunicación, el lenguaje y los acuerdos en relación con la escena. Se considera que algunos conceptos, al igual que el lenguaje empleado en este trabajo de investigación provienen de la labor analítica de reflexión retrospectiva sobre la actividad práctica. La

selección del material proviene de distintas etapas del proceso y por lo tanto la disposición de los acontecimientos no corresponde a un orden secuencial o cronológico; a pesar de eso se espera que la lectura y la comprensión de esta investigación no se vean afectadas a pesar de las elipsis temporales. A continuación se hará una breve síntesis de los temas fundamentales tratados en cada capítulo y su relación con la totalidad de la puesta en escena.

En el 1^{er} capítulo *Preparación del texto* se hace una revisión y exposición de las primeras inquietudes que detonaron la iniciativa de llevar a cabo *Canción de Cuna del Arroyo*. En este capítulo se pueden observar la conformación de los conceptos que dieron forma y contenido a la puesta en escena y que finalmente desembocaron en diferentes textos literarios.

El 2^{do} capítulo *Puesta en escena* comprende la labor conceptual hecha práctica en el proceso de ensayos. Este proceso práctico se analiza a distancia y contemplando las irregularidades en el proceso de montaje. Estas inquietudes se tradujeron en ejes de trabajo pragmáticos que ayudaron a definir el discurso de la obra.

El 3^{er} capítulo *Diferentes lugares de presentación* constituye la perspectiva final que completa el proceso de la obra. Se realiza una observación de las encuestas contestadas por el público después de cada función, así como una revaloración de los objetivos generales de la puesta en escena.

Algunas estrategias de trabajo que se desarrollaron para esta puesta en escena fueron el trabajo de creación colectiva, el movimiento independiente del discurso teatral y la *alteridad* como un fenómeno previo a la noción de ficción. Este estudio busca hacer una síntesis de los procedimientos y métodos desarrollados para culminar el montaje. Se espera que este trabajo de investigación y reflexión sirva, personalmente, como un parámetro de referencia para modelos de aprendizaje en montajes futuros. Así mismo, se espera que cualquier persona, que tenga intereses en relación con procesos creativos, encuentre información valiosa dentro del campo del saber teatral. Se considera que la reflexión y autocrítica son herramientas fundamentales en el trabajo teatral y permiten establecer vínculos con el público para enriquecer la labor creativa y acercarla de manera concreta a los intereses reales de nuestro contexto actual.

Capítulo I

Preparación del texto

En abril de 2004 durante la clase de Introducción a la Música II (plan 1985), el profesor Fernando Carrasco Vásquez presentó dos ejemplos musicales del periodo romántico acompañados de un pintoresco comentario personal. Uno de esos ejemplos fue la "Canción de cuna del arroyo" de Franz Schubert. A partir de ese momento comenzó a gestarse una inquietud general de investigar sobre esta pieza de Schubert. Esta inquietud desembocó finalmente en la elaboración del texto y la puesta en escena que dan nombre a este trabajo de investigación.

Canción de Cuna del Arroyo comenzó con tres propuestas fundamentales que se tradujeron en mecanismos de trabajo en el desarrollo de la puesta en escena. Estas premisas resultaron vigentes en la totalidad del proceso; a pesar de los diversos cambios en los miembros del equipo. Las tres consignas de trabajo para la escena fueron las siguientes:

- a) Trabajar la obra a partir de la narración del poema *La Bella Molinera* de Wilhelm Müller.
- b) Construir el texto y la totalidad del espectáculo a partir del proceso de trabajo con los actores.
- c) Articular teatro y danza en un mismo espectáculo escénico.

Estas tres premisas fueron constantes en el trabajo y condujeron a reinterpretar la idea de teatralidad para este proceso específicamente. Estas consignas se fueron complicando en diferentes grados de dificultad y de manera simultánea. Sin embargo para fines prácticos, esta investigación se abordará a partir de la creación del texto y los problemas para llevarlo a escena. Para la creación del texto se utilizaron algunos contenidos relacionados con *La Bella Molinera* de Wilhelm Müller. A continuación se realizará una breve semblanza de esta obra del periodo romántico.

1.1 *La Bella Molinera* de Wilhelm Müller

Canción de cuna del arroyo es el título de la vigésima y última canción del ciclo de Lied, *La bella molinera (Die schöne müllerin)*, escrito en 1823 por Franz Schubert. Lied literalmente quiere decir en alemán, canción. Se afirma de manera generalizada que Franz Schubert inventó el género Lied, no obstante existen otros estudios de la canción romántica alemana que sostienen una correspondencia de tradición entre los trovadores de la edad media y la Lied del Siglo XVIII, XIX y XX. La Lied es identificada como un género típicamente romántico que consiste en una estructura musical estrófica donde predomina una melodía diatónica (esto es notas musicales dentro de un solo intervalo) interpretada por un solista y un acompañamiento simple de teclados¹. La relación entre música, poesía y canto es fundamental para entender el desarrollo de la Lied en el periodo romántico alemán. Algunos de sus lieder (canciones) más reconocidas son: *Gretchen am spinnrade (Gretchen en la rueda de la fortuna, poema de Johann Wolfgang Goethe)*, *Heidenröslein (Rosa salvaje, poema también de Goethe)*, *Die schöne müllerin (La bella molinera)* y *Winterreise (Viaje de invierno)*. Estos últimos dos fueron escritos por Wilhelm Müller, quien fue moderadamente prestigiado en su época.

La Lied gozó de una gran atención en esa época ya que se consolidó como un género dirigido a la clase burguesa con tiempo libre. Así fue como Schubert fue reconocido como uno de los más grandes compositores de canciones alemanas (él era Vienés). Schubert extraía material de la poesía de sus contemporáneos como materia prima de trabajo en las canciones. La disponibilidad de información sobre Schubert y su obra es abundante; no así sobre Wilhelm Müller, autor de los versos *Viaje de Invierno* y *La bella molinera*. A continuación se hará un breve recuento sobre algunos aspectos relevantes de su vida, mismo material que fue reutilizado para establecer una conexión entre el universo contextual de la anécdota de *La bella molinera* y la obra de *Canción de Cuna del Arroyo*.

Wilhelm Müller nació en Dessau el 7 de octubre de 1794. Fue hijo del sastre Leopold Müller y Marie Luise Leopoldine. En 1812 comenzó estudios en filología clásica en Berlín, sin embargo los abandonó para unirse al ejército prusiano en la guerra contra Napoleón. En 1814 regresa a Dessau después de haber realizado su servicio en las

¹ James Parsons *At home with german romantic song* en *A companion to European Romanticism*, Nueva York, Blackwell Publishings, 2005, p. 538.

batallas de Luetzen, Bautzen, Hanau y Kulm. Terminó sus estudios en 1817 y entró en la Sociedad Berlinesa para la Lengua Alemana (Berliner Gesellschaft für deutsche Sprache) y en la Academia Berlinesa de las Ciencias (Kurfürstlich-Brandenburgische Societät der Wissenschaften). Gracias a estos trabajos comenzó a frecuentar los círculos intelectuales románticos de aquel tiempo. Müller tuvo oportunidad de relacionarse con Tieck, los hermanos Grimm y Goethe entre muchos otros. En 1819 fue despojado de su cargo dentro de la Academia Berlinesa de las Ciencias y comienza a escribir la serie de odas al pueblo griego que luchaba para independizarse de los turcos. Tomó un pequeño trabajo en su pueblo natal como maestro de gramática. Se casó con Adelheid Basedow, la hija de Johann Bernhard Basedow. Dejó el trabajo de maestro y comenzó a trabajar en la casa editorial y de publicaciones de Friedrich Arnold Brockhaus en Leipzig.

En 1824 comenzaron a ser publicadas y leídas sus grandes canciones folclóricas que tanto inspiraron a compositores (Schubert entre ellos) y demás artistas. En aquel entonces comenzó a ser apodado "Müller de los griegos" (Griechen Müller); a pesar de que sus poemas en honor del pueblo griego continuaban censurados. En 1827 ya con cierta fama establecida, un reconocimiento decente y algunas publicaciones muere el día 7 de octubre de una afección al corazón a la edad de 33 años. El ciclo de *La bella molinera* y *Viaje de invierno* (*Die schöne müllerin* y *Winterreise*) fueron publicados en 1824 dentro de una antología llamada *Poemas póstumos de los viajes de un trompetista francés* (*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*).

La anécdota de los poemas de *La bella molinera* trata sobre un muchacho que se encuentra a una bella joven muy cerca del molino. Al verla, queda perdidamente enamorado de ella y decide trabajar en el molino. El muchacho pretende cortejar a la joven molinera. Si bien nunca es muy claro si realmente le habla o simplemente imagina e idealiza su relación. Independientemente de esto, la joven se enamora de un cazador y el muchacho sufre de una decepción amorosa. Progresivamente el joven molinero se obsesiona con su dolor, así comienza a trastornarse por los regalos que le había dado a la bella molinera, entre ellos un laúd con una cinta de color verde y muchas flores silvestres. Finalmente toma la decisión de arrojarse dentro del arroyo para poner fin a su vida, después de haber sufrido tanto por una mujer. La última canción es el arrullo que el arroyo, hasta entonces silencioso compañero, le canta al joven para apaciguar su alma.

Para trabajar con la anécdota se hizo el análisis de texto correspondiente. Aunque para la lectura de los poemas se respetaron dos interpretaciones fundamentales. La primera refiere a una interpretación literal sobre los acontecimientos fácticos que suceden en la historia. La segunda interpretación alude a una lectura simbólica de los eventos narrados.

Dentro de este punto de vista, se considera que aquello que le sucede al muchacho constituye una metáfora de vida de la experiencia que se vive cuando se está enamorado. Por lo tanto, el muchacho equivale a todos los seres humanos que hayan pasado o vivido por una experiencia amorosa semejante. Durante el proceso de creación de texto y montaje de la obra *Canción de Cuna del Arroyo* se buscó una orientación y enfoque que fuera congruente con las dos interpretaciones antes mencionadas. Por esta razón se escogió la metodología de análisis de texto de la Creación Colectiva como una forma de análisis alternativo, que pudiera contemplar un punto de vista global, en lugar de un enfoque unívoco y cerrado.

1.2 Análisis de texto según el Teatro Experimental de Calli (TEC)

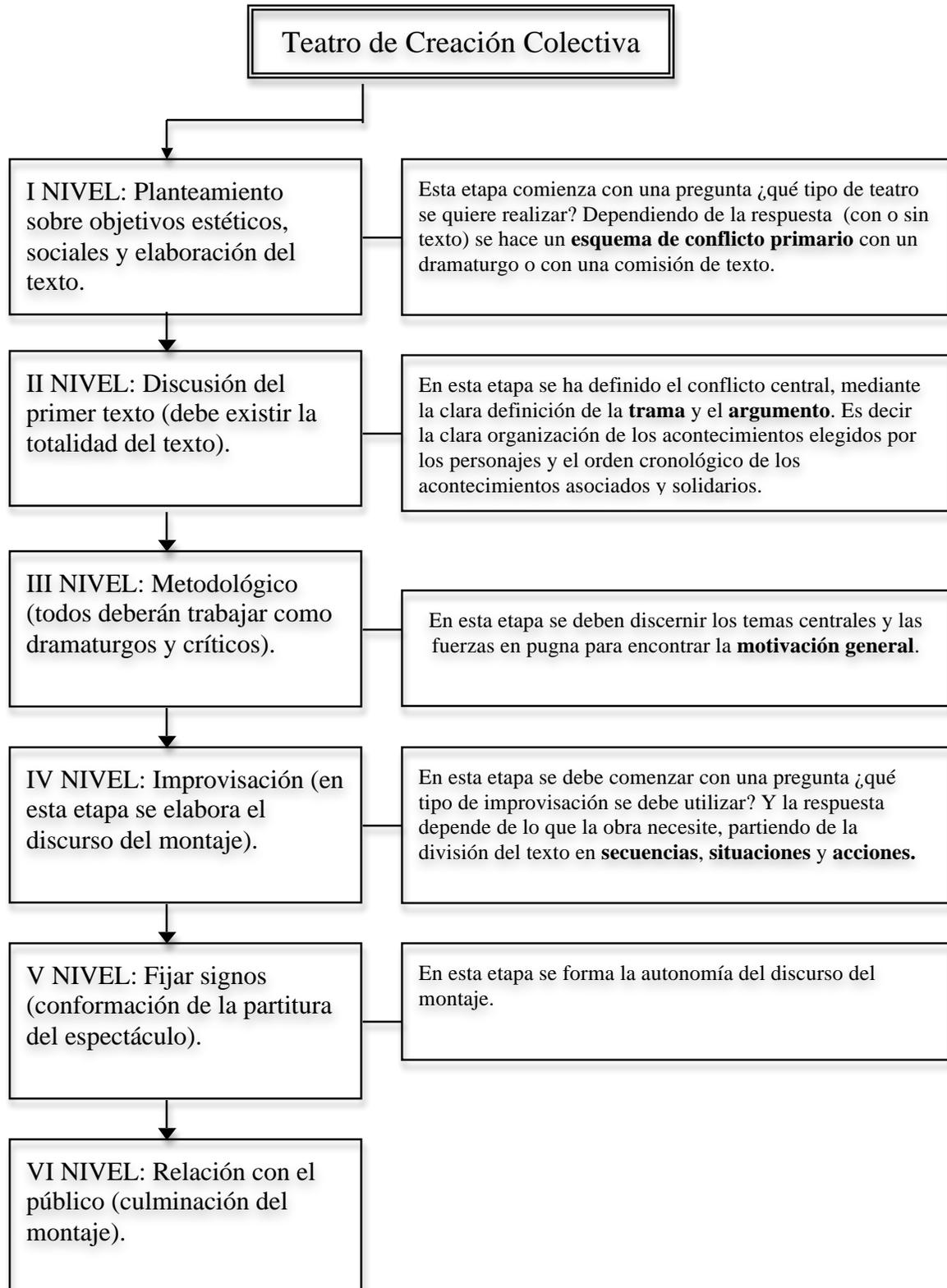
Para traducir el trabajo de exploración en material concreto se utilizó el marco teórico referencial del *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del TEC*². Se escogió esta metodología porque se consideraba que era la más adecuada dada la consigna de estructurar la obra de manera grupal. Cabe mencionar que este metodología se llevó a cabo, en primera instancia, de manera personal y después se trató de llevar a cabo con todo el equipo desde el inicio del proceso de análisis.

Aún cuando el método del Teatro Experimental de Calli comprende varias etapas, éstas no pudieron ser ejecutadas ordenadamente durante el análisis de *La bella molinera*, en parte, por falta de experiencia y orden. Así pues, se intercambiaron y omitieron algunos pasos de la metodología de Creación Colectiva, pues se consideró que el modelo teórico propuesto por Buenaventura y el TEC era demasiado particular y no correspondía enteramente al modo de producción que prevalecía en *Canción de Cuna del Arroyo*. Se propone el siguiente diagrama de flujo para esquematizar la dinámica de la Creación

² *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, Francisco Garzón Céspedes (Comp.), La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 313.

Colectiva según el TEC y ejemplificar los pasos que se siguieron en *Canción de Cuna del Arroyo*, durante el periodo de análisis.

Esquema 1 “Algoritmo sobre la metodología de Creación Colectiva”



La metodología de la Creación Colectiva está basada en la improvisación como herramienta creadora del actor. De acuerdo con algunos estudios sobre la Creación Colectiva, existen varios tipos de improvisación según su funcionalidad³:

- A) Improvisación en función de la creación de un texto.
- B) Improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.
- C) Improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.
- D) Improvisación en función de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial y objetal.
- E) Improvisación en función de elementos estilísticos.
- F) Improvisación en función de la materia significativa sonora (efectos y música).

Es importante recordar que la metodología del TEC no pretende inventar o innovar una vanguardia como menciona Buenaventura “...*Sólo un proceso de producción que organice la participación creadora de los actores en todas las etapas y niveles del discurso del espectáculo puede ser el genotexto de textos que no sean meras imitaciones o adaptaciones de la tradición o la vanguardia del teatro occidental, de textos que elaboren su lenguaje y sus personajes con las realidades que hoy y aquí vivimos, mediante esa asimilación de todas las influencias que solo da la madurez de una expresión artística...*”⁴. De esta manera el actor es colocado como el principal generador de discursos y antítesis de los juegos dialécticos del director. La función del director, de igual manera, se acota a crear condiciones objetivas, metodológicas y necesarias para canalizar el impulso creativo del actor.

En el caso de *Canción de Cuna del Arroyo* no fue posible alcanzar la madurez en la intelección de las implicaciones estéticas y sociales de la Creación Colectiva. De modo que el análisis se pudo llevar a cabo únicamente hasta el nivel II. Posteriormente, en el proceso de ensayos se llevaron a cabo improvisaciones que correspondieron a la

³ Beatriz Rizk, *La dramaturgia de la creación colectiva*, México: Escenología. 1991, pp. 108-118.

⁴ Enrique Buenaventura, *La dramaturgia del actor*, Calli, junio, 1985. Fuente:

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>

clasificación que denota la función de crear un texto, individual (para cada actor) y colectivo (el texto “escrito” de la obra). Sin embargo ya no pudo ser posible llevar un registro organizado respecto al material generado en esta etapa, de modo que no se considera parte de la dinámica de “Creación Colectiva”. A continuación se presentarán algunos de los hallazgos en cuanto a temas y conflictos en la historia de *La Bella Molinera*, que constituyó la base estructural para la obra *Canción de Cuna del Arroyo*. El análisis se llevo a cabo en los niveles I y II, en materia de elaboración y discusión de texto.

1.2.1 Análisis de *La Bella Molinera*

A pesar del carácter particular de la metodología de Creación Colectiva del TEC, fue posible establecer equivalencias para realizar un análisis de texto útil para la creación de una puesta en escena organizada. En opinión personal, la metodología de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Calli (TEC) resulta altamente efectiva ya que en el caso de *Canción de Cuna...* pudo ser aplicada tanto en casos individuales como dentro del trabajo de carácter colectivo. Asimismo los planteamientos del TEC proponen una acepción muy amplia del concepto “texto teatral”, que se manifiesta congruente con las premisas de la obra ya que: “...puede ser un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se represente sin palabras...”⁵.

1) El primer momento del análisis para *Canción de Cuna del Arroyo* consistió en determinar los “acontecimientos asociados o solidarios”. Éstos constituyen el orden cronológico de la historia o anécdota. Se hizo la identificación de los momentos que ligan la historia de manera causal en *La bella molinera*. Los momentos escogidos deben compartir las siguientes características: se enuncian con la menor cantidad de adjetivos posibles, se acomodan de manera vertical, son acontecimientos causales y la omisión o el cambio de cualquiera de estos acontecimientos orientaría el relato en otro sentido⁶.

Los “acontecimientos asociados o solidarios” de *La bella molinera* son:

- 1.- El muchacho conoce al arroyo y se establece el vínculo de amistad entre ellos.

⁵ Enrique Buenaventura en *El teatro latinoamericano de Creación Colectiva*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 320.

⁶ *idem*.

- 2.- El arroyo lleva “accidentalmente” al muchacho a conocer a la molinera, el muchacho se enamora antes de conocerla (esta información puede parecer descriptiva pero se considera importante ya todos los actores al describir la trama, presentaron este acontecimiento como una anécdota característica y posiblemente constituya un enfoque colectivo del equipo)
- 3.- El muchacho corteja a la molinera y ella no le presta la atención que él cree merecer, él se desilusiona.
- 4.- El muchacho siente celos de un cazador.
- 5.- La molinera se enamora del cazador, se “rompe” definitivamente el corazón del muchacho.
- 6.- El muchacho reclama al arroyo la culpa de su desventura y finalmente se lanza al agua.
- 7.- El arroyo le canta al muchacho una canción de cuna, a modo de consuelo.

El análisis anterior ayudó a definir el hilo conductor de la historia y eliminó mucho de la información descriptiva e incidental presente en el poema de Müller. Sobre el análisis de “acontecimientos asociados” prosigue elaborar la “*fábula cronológica*” que consiste en relatar de la forma mas breve y sucinta la historia de *La bella molinera*, esto con “...el objetivo de que todos formen una visión de conjunto de la trama de la obra”⁷. Desde un punto de vista personal, este primer acercamiento a la anécdota me ayudó a entender el desarrollo de la acción.

Para evitar reiteraciones de la *fábula cronológica*, ya que ésta fue sujeta a múltiples modificaciones, se elaborará una sinopsis breve de los “acontecimientos asociados” resumidos en un párrafo: un muchacho se pasea por el bosque siguiendo un pequeño riachuelo. Entonces, se encuentra a una bella joven muy cerca del molino. El muchacho queda perdidamente enamorado de ella y decide trabajar en el molino. El muchacho decide enamorar a la joven, a pesar de eso, nunca es muy claro si realmente le habla o simplemente imagina e idealiza su relación. Independientemente de esto, la joven se

⁷ Beatriz Rizk *op. Cit.*, p. 112.

enamora de un cazador y el muchacho sufre de una decepción amorosa. Progresivamente el joven molinero se obsesiona con su dolor y toma la decisión de arrojarle dentro del arroyo para poner fin a su vida. El último testigo de la vida y la muerte del joven es el arroyo que le canta un arrullo al joven para apaciguar su alma.

2) Posteriormente de haber acordado la *“fabula cronológica”*, prosigue el *“análisis argumental”*. Éste está comprendido por los acontecimientos presentes en el argumento textual de la obra, es decir la forma estructural en la que se presenta la anécdota en escena. La organización argumental en *Canción de Cuna del Arroyo* se organizó para presentar la historia cuando ya los acontecimientos fundamentales ya habían ocurrido (el muchacho ya había conocido a la Bella Molinera y ya desilusionado por el desaire de la molinera, está a punto de cometer suicidio lanzándose al arroyo).

Cabe destacar que con base en este análisis se estableció como fija la restricción de resolver la obra únicamente con dos actores: un hombre y una mujer. Esta obra nunca se planteó con un argumento textual definitivo, sin embargo esta restricción ayudó a establecer ciertas acotaciones en cuanto a la cantidad de personajes que podrían intervenir en la presentación de la historia. Los *“acontecimientos argumentales”* se organizaron de la siguiente manera:

- A) Un muchacho que tiene el corazón roto, llega a un lugar donde se encuentra un arroyo y habla con él. Este acontecimiento coincide con el acontecimiento asociado 6.
- B) El muchacho evoca lo que le pasó y cuenta su historia: en este momento coinciden cronológicamente la trama de los *acontecimientos asociados o solidarios* del 1 al 5.
- C) El muchacho, después de haber rememorado su historia, se vuelve a sentir triste y se queda dormido en el agua. Este suceso constituye en el orden *causal*, al número 6
- D) El arroyo canta una canción de cuna para descansar al muchacho. Este suceso constituye en el orden *causal* el número 7.

3) Después de realizar el *“análisis argumental”* se prosigue a definir el *“tema central”* y las *“fuerzas en pugna”* presentes en la obra. En este poema no existen fuerzas en pugna enfrentadas explícitamente, por lo tanto se pasa inmediatamente a la búsqueda

de temas particulares para cada *acontecimiento asociado* y cada *acontecimiento argumental*, es importante recordar que el establecimiento de los temas para los acontecimientos causales asociados ayudaron a establecer los temas para las coreografías.

Los temas de los “*acontecimientos causales asociados*” se nombraron de la siguiente manera:

- 1.- La amistad entre dos seres.
- 2.- El enamoramiento.
- 3.- El cortejo y la desilusión.
- 4.- Los celos.
- 5.- El abandono y el dolor.
- 6.- El sufrimiento por el desamor.
- 7.- El consuelo.

Los temas de los “*acontecimientos argumentales*” se nombraron de la siguiente manera:

- A) La amistad en momentos de angustia
- B) La evocación de determinados recuerdos que tienen gran intensidad emocional
- C) La recurrente afectación y conmoción por los recuerdos.
- D) El consuelo

Cabe mencionar que fue de gran importancia establecer los temas centrales ya que a raíz de esta clasificación se hizo la elaboración y búsqueda de textos misceláneos de reflexión para el montaje. Estos textos constituyeron una base para las dinámicas de improvisación realizadas posteriormente. Después de la definición del tema central de cada acontecimiento, tanto anecdótico como argumental se prosigue a identificar las motivaciones de cada uno, es decir las fuerzas que entran en pugna:

Acontecimientos anecdóticos o asociados

En 1.- No existen fuerzas en pugna pero existe la motivación en el muchacho de buscar algo en que entretenerse, en este caso encuentra al arroyo.

En 2.- Tampoco hay fuerzas en pugna, pero existe la motivación de enamorarse de la molinera.

En 3.- Las fuerzas en pugna presentes son la molinera y el muchacho, la motivación es el cortejo y el conflicto desemboca en la negación de la molinera y la consecuente desilusión del muchacho.

En 4.- Las fuerzas en pugna son el muchacho y la molinera, él siente celos y ella los provoca. La motivación es el amor que siente por ella y el deseo de evitar que la molinera se fije en otro muchacho.

En 5.- Las fuerzas en pugna son el muchacho que se opone a la acción de la molinera de irse con el cazador. La motivación es el supuesto amor que siente por ella.

En 6.- No hay fuerzas en pugna, pero existe la motivación de refugiarse en el amigo/arroyo para revalorar los sucesos padecidos.

En 7.- No hay fuerzas en pugna, pero existe la motivación del arroyo de dar consuelo a su amigo, el muchacho.

Acontecimientos argumentales

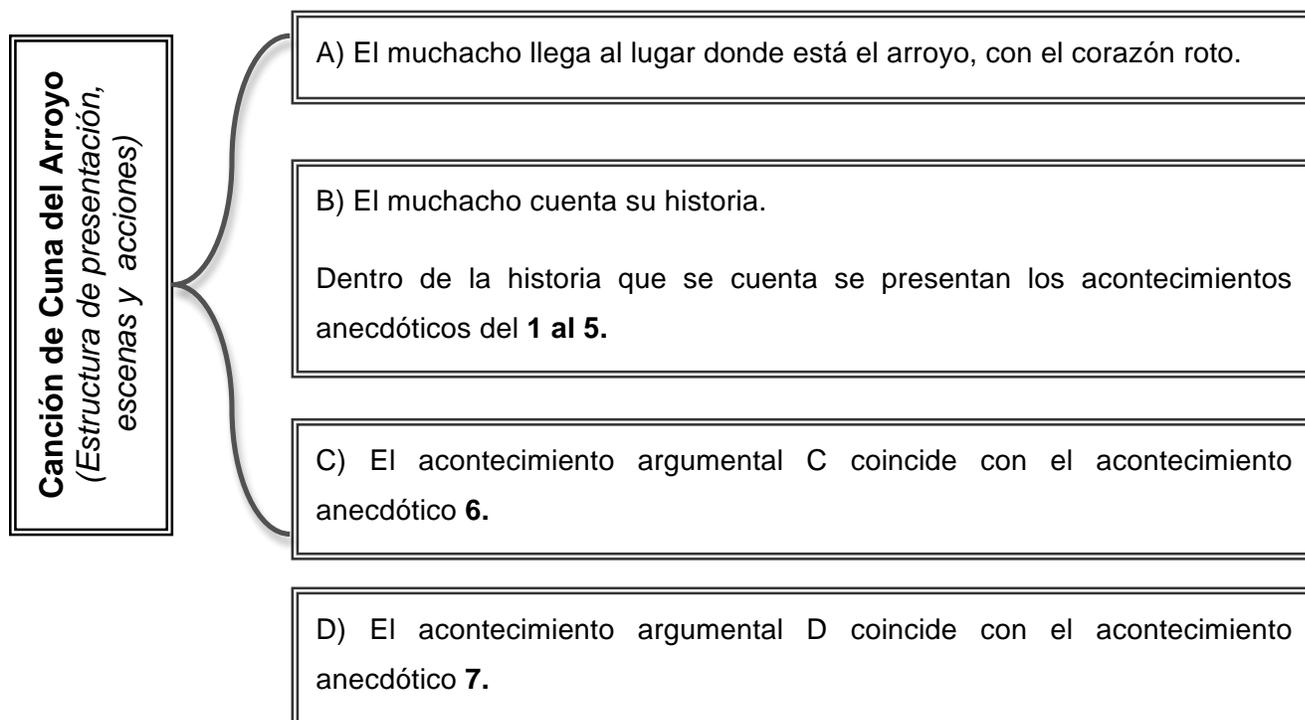
En A) No existen fuerzas en pugna, en cambio existe una motivación en el muchacho de atestiguar su historia de amor

En B) No existen fuerzas en pugna, en cambio existe el acto de narrar.

En C) Pueden considerarse fuerzas en pugna el muchacho y sus recuerdos ya que el se deja afectar por sus recuerdos.

En D) Igual que el número 7 de los acontecimientos anecdóticos.

Se puede resumir la estructura de la presentación de *Canción de Cuna del Arroyo* en el siguiente esquema:



4) Después de haber planteado la estructura se prosigue a la determinación de situaciones y la creación de improvisaciones con base a las fuerzas en pugna y las motivaciones planteadas en los distintos acontecimientos estudiados. Aun así esta actividad ya no fue utilizada directamente en la creación del texto literario. Mas bien se trabajaron algunas improvisaciones para la creación del texto escénico.

La metodología de Creación Colectiva progresa en la división del texto en "Secuencias", "Situaciones" y "Acciones". En *Canción de Cuna del Arroyo* el proceso aún necesitaba tiempo para madurar y asimilar el conocimiento. Por lo tanto la última parte del análisis se abordó sobre la marcha en los ensayos, como un objetivo a lograr. Posteriormente se hicieron algunas dinámicas de improvisación y se encontró que las improvisaciones funcionan mejor cuando se tiene claro las fuerzas en pugna. Resulta de

suma importancia que el conflicto pueda ser expresado mediante una improvisación, con o sin palabras.

1.3 Análisis de personajes

La metodología del TEC no estipula un apartado específico para analizar personajes. Inclusive puede considerarse que el análisis de personajes es un producto resultado del proceso de Creación Colectiva y que cada actor construye su propio personaje en mayor o menor medida a partir del análisis personal. En el caso de *Canción de Cuna...* el análisis de personaje no fue elaborado de manera rigurosa pues la preocupación primordial para fines de este montaje fue proponer una postura sobre el fenómeno teatral que pudiera relacionar de manera coherente distintos componentes del teatro y la danza; aún cuando, en el análisis argumental se pueden observar al menos cuatro personajes fundamentales que intervienen en el desarrollo de la historia. A continuación se hará una breve descripción de estos cuatro personajes a partir de una teoría funcionalista ⁸.

Joven molinero: Se considera el personaje principal por su intervención continua en el desarrollo de la acción. Él es el productor de movimiento en la anécdota de *La bella molinera*. En cuanto a carácter, este personaje materializa muchas cualidades valoradas como románticas: melancolía, amor a la naturaleza y sufrimiento individual, entre otras.

Bella molinera: Ella constituye un tipo de personaje convencional que refiere a la mujer inalcanzable e inescrutable. Durante el análisis colectivo, también se le otorgó la valoración de “principio femenino” (creador, conservador y destructor) que se contrapone al personaje romántico del Joven molinero.

Arroyo: Como se mencionó anteriormente, es posible distinguir dos interpretaciones sobre los poemas de Müller de *La Bella Molinera*. La primera lectura es literal; en ésta, el arroyo es un “ser natural” con voluntad y conciencia que constituye el único acompañante del Joven molinero en su travesía. En la segunda interpretación se propone una lectura simbolista sobre los elementos presentes en los poemas. Dentro de esta interpretación el arroyo personifica una alegoría del concepto “amistad”. De esta forma continúa siendo un

⁸ Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, UNAM-Árbol Editorial, México, 2001, pp. 69-84.

personaje pero se enriquece por un rasgo de desdoblamiento o reflejo de la personalidad del joven molinero.

Cazador: Este personaje aparece como referencia en los poemas. Constituye el punto de cambio en la anécdota pues es el causante de la muda de los afectos de la bella molinera. Se pueden inferir algunos rasgos del cazador, a pesar de su breve intervención en los poemas: su oficio (cazador), su aspecto (fiero, robusto y desaliñado), sus motivaciones (la molinera).

Este somero análisis resulta funcional para entender algunas de las fuerzas actantes dentro del poema *La bella molinera*. Teniendo en cuenta lo anterior para la obra *Canción de Cuna del Arroyo* el proceso fue distinto principalmente porque fue necesario conjuntar varios conceptos e ideas que en primera instancia parecían contradictorios. Se trabajó con el siguiente razonamiento: el teatro y la danza como dos fenómenos artísticos comparten una cualidad escénica fundamental, el ser humano; mismo que es susceptible al cambio. Para estructurar los personajes de *Canción de Cuna...* fue necesario generar un terreno liminal entre los lenguajes de las disciplinas (teatro y danza). Así fue que surgió la propuesta de “alteridad”. El término *alterado/alteridad* se utiliza en una acepción que refiere a una forma de cambio en una cualidad del ser, sustancia y/o realidad que se coloca o se constituye como otro/a⁹. Se le denomina *alteridad* a la aproximación cualitativa entre los fenómenos escénicos de la danza y el teatro.

En *Canción de Cuna del Arroyo* es posible definir al menos cuatro personajes activos que son los que se definieron en *La bella molinera*. Sin embargo, previo a la creación del texto se había estipulado la consigna de resolver la obra únicamente con dos actores: un hombre y una mujer. De modo que se tomó la decisión de disolver el personaje del cazador y conjuntar los personajes de la bella molinera y el arroyo en un solo personaje femenino genérico. El único personaje que se mantuvo casi íntegro fue el del Joven molinero. Pero con el propósito establecer una coherencia lógica y verosímil se decidió que el Joven molinero iba a mantenerse como una referencia de la anécdota de *La bella molinera*. Así el personaje masculino de la obra *Canción...* compartiría algunas de los rasgos característicos del Joven molinero, pero asimilados en un contexto

⁹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México: FCE, 4ª Edición, 2004, p.52.

contemporáneo y actual. De esta manera se lograron aislar las dos fuerzas principales de la obra: la masculina y la femenina. Difícilmente es posible denominar estas dos fuerzas como personajes, de modo que el acuerdo estipulado en el equipo fue denominar a los personajes como los propios nombres de los actores. Por mucho que los personajes no fueran los actores, existía un grado de diferencia, cambio o “alteridad” que establece el límite entre lo real y lo no-real. De esta manera fue posible generar los acuerdos necesarios para la recepción de las acciones o movimientos, tanto del teatro como de la danza.

1.4 Improvisación sobre análisis de texto

En *Canción de Cuna del Arroyo* se trabajó fundamentalmente para traducir conceptos racionales en acciones escénicas, mediante la elaboración de preguntas relacionadas con la temática general. La tarea creativa del actor consistía en realizar la síntesis del tema de forma racional pero reaccionar y responder a las inquietudes con impulsos y acciones no razonadas. La dinámica de improvisación se llevó a cabo de manera continua en diferentes etapas del proceso a partir del análisis. La división en secuencias, situaciones y acciones se fue llevando a cabo de manera intuitiva y empírica según era solicitado para el trabajo en cada día de ensayo. A continuación se realizará una breve descripción de estas dinámicas a manera de ejemplo:

Secuencia 1

Tema: La amistad entre dos seres

Acontecimiento anecdótico: El muchacho se presenta, conoce al arroyo y se establece vínculo de amistad.

Fuerzas en pugna: no presenta.

Personajes: Muchacho y Arroyo

Objetivos: Del muchacho, entretenerse. Del arroyo, ninguno.

Obstáculos: no presenta.

Motivaciones: En el muchacho, se puede observar en un primer momento el ocio y consecuentemente las ganas de entretenerse con el arroyo, fabricando un diálogo imaginario con él.

Preguntas: ¿Qué es la amistad? ¿De qué se compone una amistad? ¿Tienes amigos? ¿Cuántos? ¿Qué implica una amistad? ¿Qué es un amigo? ¿Qué beneficios te da tener amigos? ¿Cómo son las relaciones amistosas? Mencionar tres palabras que se relacionen con la palabra amistad.

Secuencia 2

Tema: El enamoramiento

Acontecimiento anecdótico: El arroyo guía “accidentalmente” al muchacho a conocer a la molinera, el muchacho se enamora tan pronto la mira y sin conocerla siquiera.

Fuerzas en pugna: no presenta.

Personajes: Muchacho, Arroyo y Molinera.

Objetivos: Del muchacho, enamorarse. Del arroyo, conducir al muchacho para que conozca a la chica. De la molinera, no presenta.

Obstáculos: No presenta.

Motivaciones: Del muchacho, enamorarse.

Preguntas: ¿Qué es el amor platónico? ¿Cómo funciona? ¿Podrías dar un ejemplo de un amor platónico? ¿Te has enamorado alguna vez? ¿Cómo te fue? ¿Cómo crees que se relaciona el amor platónico con esta historia? ¿En este momento estás enamorado? ¿Qué es el cortejo? ¿Alguna vez te han enamorado? ¿Qué papel juegan la seducción y el convencimiento en el enamoramiento? ¿Cuál es la diferencia entre el cortejo y el asedio?

Secuencia 3

Tema: El cortejo y la desilusión

Acontecimiento anecdótico: El chico corteja a la molinera y ella no le hace caso; él se desilusiona.

Fuerzas en pugna: La molinera y el muchacho son opuestos; la motivación es el cortejo y el conflicto desemboca en la negación de la molinera y la consecuente desilusión del muchacho.

Personajes: Muchacho y Molinera.

Objetivos: Del muchacho, que la molinera se enamore de él. De la molinera, vivir su vida en paz.

Obstáculos: Para el muchacho, que la chica no le haga caso. Para la molinera la persistencia del molinero.

Motivaciones: El muchacho quiere a la molinera pues está enamorado. La molinera no está enamorada de él.

Preguntas: ¿Qué significa para ti la palabra sí? ¿Qué es sí? ¿Qué es una afirmación? ¿Qué es una negación? ¿Si digo “no” me estoy negando a hacer algo? ¿Si digo “sí” eso significa que estoy aceptando? ¿Por lo tanto todas las personas que nos dicen que sí nos aceptan? Encontrar diferencias entre sí y no.

Secuencia 4

Tema: Los celos

Acontecimiento anecdótico: El muchacho siente celos de un cazador.

Fuerzas en pugna: El joven siente celos del afecto que la joven y bella molinera profesa por un cazador. Ella provoca estos celos por la muda de sus afectos.

Personajes: Muchacho, Molinera y tentativamente el cazador.

Objetivos: Del muchacho, evitar que la chica se enamore del cazador. De la molinera, enamorarse del cazador. Del cazador enamorar a la joven y bella molinera.

Obstáculos: Muchacho, no puede hacer nada contra ellos. Molinera y Cazador no tienen obstáculos para enamorarse.

Motivaciones: Los celos del muchacho y los deseos de la molinera de enamorarse de otra persona.

Preguntas: ¿Cuál es la diferencia entre querer a alguien y poseer a alguien? ¿Eres celoso/a? ¿Qué son los celos? ¿Cómo funcionan los celos? ¿Qué palabras puedes relacionar con la palabra "celos"?

Secuencia 5

Tema: El abandono y el dolor

Acontecimiento anecdótico: La molinera se va con el cazador y se le "rompe" el corazón al muchacho.

Fuerzas en pugna: El muchacho que se opone a la acción de la molinera de irse con el cazador.

Personajes: Muchacho, Molinera.

Objetivos: El muchacho no tiene objetivo, pero su fuerza proviene del supuesto amor que siente por la molinera. La molinera tiene el objetivo de largarse con su cazador.

Obstáculos: La obstinación del muchacho es el gran obstáculo para la felicidad de la pareja Molinera y Cazador. Esta obstinación también es un obstáculo para la felicidad del propio joven.

Motivaciones: Molinera y Cazador estar juntos. Joven molinero impedir esta unión.

Preguntas: ¿Qué es el abandono? ¿Qué te provocan los rompimientos? ¿Cómo son los finales? ¿Qué te provocan las partidas? ¿Qué pasa cuando te dejan? ¿Qué pasan cuando dejas? ¿Qué pasa con lo que dejas atrás? ¿Qué pasa cuando te dejan atrás? ¿Por qué está relacionado el dolor con las partidas?

Secuencia 6

Tema: El sufrimiento por el desamor

Acontecimiento anecdótico: El muchacho reclama al arroyo la culpa de su desventura y finalmente se lanza al agua.

Fuerzas en pugna: no presenta.

Personajes: Muchacho y Arroyo.

Objetivos: Del muchacho, desahogar su pena y morir. Del arroyo, escuchar.

Obstáculos: no presenta.

Motivaciones: La tristeza, la revaloración de los sucesos padecidos y las ganas de morir del muchacho.

Preguntas: ¿Qué haces cuando estás deprimido? ¿Qué te ayuda a sobrellevar el dolor? ¿Qué es la soledad? ¿Puedes inventar un juego para mitigar cualquier tipo de dolor? ¿Qué es el desamor? ¿Qué te sucede cuando te rompen el corazón? ¿Qué es la desilusión? ¿Cuántas personas te han desilusionado? ¿Qué te provoca esto? ¿Qué es el resentimiento?

Secuencia 7

Tema: El consuelo

Acontecimiento anecdótico: El arroyo le canta una canción de cuna, a modo de consuelo al muchacho.

Fuerzas en pugna: no presenta.

Personajes: Muchacho y Arroyo.

Obstáculos: no presenta.

Motivaciones: Del arroyo, darle consuelo al muchacho por el afecto que siente por él.

Preguntas: ¿Qué te consuela? ¿Cuál es el recuerdo más antiguo que tienes que te da consuelo? ¿Qué tipo de apoyo recibes de tus amigos? ¿De dónde te agarras para tener consuelo en momentos difíciles? ¿Conoces alguna canción de cuna?

En los ensayos se trabajó una dinámica de resolución de preguntas e inquietudes. Las preguntas se respondían de diferentes maneras, algunas veces se utilizaban los textos antes mencionados; en otras ocasiones las respuestas consistían en una construcción de acciones y movimiento; otras veces se le solicitaba a los actores escribir textos que acompañaran su trabajo físico. Algunos de los textos que se produjeron a raíz de estas improvisaciones son los siguientes:

Textos escritos por Andrea Cosette Borges López

"¿Quién soy? Soy una... mujer que ama, que está llena del aroma de él, que ríe mucho y que fácilmente llora. Me gusta la música y el teatro. Soy muy reservada en cosas que no me gustan, me cuesta mucho trabajo decir que no. Soy insegura. Soy entregada y muy amarilla. Soy muy despistada ¿Qué me define? La música, el color verde y morado; el aire y el agua; el agua de

horchata. Girando, los osos ¿Qué quiero ser? Una actriz que toca el cello y cuando sea vieja y canosa, además de lo anterior seré maestra de literatura y actuación. Una 'teatrichellista' ¿Qué es la soledad? Llegar, saludar, ir a la cocina, calentar la comida, colocar un mantel en la mesa, los cubiertos; calentar una tortilla y servir la comida. Sentarme en la mesa a comer y tomar agua simple ¿Cómo se siente la soledad? Duele en la panza, son calambres ¿Cómo huyes de la soledad? Prendo la luz, la tele, me pongo la pijama y me acuesto en la cama de mis papás.

(Relativo a las diferencias entre sí y no) Decir que no. El *no* es la cosa más difícil que hay en la vida. Me cuesta trabajo decir que no. Porque quiero cumplir mis *no*'s. No quiero que te enojés. No quiero que te sientas mal. No. Si→Duele→Perdón". Decir que sí. Pues es más fácil que decir que no. Sí-no quiero que te enojés, solo quiero que estés bien ¿Resignación? ¿Aceptación? No lo creo. Un sí se esconde en un no. Es más fácil decir que sí. Es más fácil acoplarse uno. Es más fácil... ¡Es más fácil! Aunque hay veces que un sí entra de lleno. Cuando eso pasa... Cuando uno dice que sí con todo el cuerpo...Pues... Yo no sé."

La labor de improvisación fue preponderante de modo que en muchas ocasiones el trabajo de entrenamiento estaba encaminado para generar el ambiente óptimo para trabajar los temas con técnicas de improvisación. Así pues, conforme se fue afianzando la dinámica cotidiana de improvisación se llegó a la conclusión que el texto literario de *La bella molinera* no era lo suficientemente llamativo para constituir los textos de la obra *Canción de Cuna del Arroyo*. De modo que se hizo una búsqueda de recursos literarios que tuvieran una relación temática con los temas de *Canción...* aunque fueran de diferentes autores. Estos textos se utilizaron como tema para improvisaciones, como parámetros estéticos para la puesta en escena y como estímulos creativos para los actores. Algunos de los textos inclusive alcanzaron a llegar a la versión final de *Canción de Cuna del Arroyo*; otros simplemente fueron utilizados como puntos de partida para ejercicios escénicos en el montaje:

Extractos de *Kontakthof* de Pina Bausch:

"...Ella bajó las escaleras y yo me hice a un lado para dejarla pasar. Ella hizo lo mismo y chocamos de frente. Por un breve momento sentí sus senos presionados en mi cuerpo. Tenía trece años entonces. Fue mi primera experiencia erótica..."

"...Qué mala suerte: mi moneda se había caído en la coladera frente a la heladería. Me quedé ahí llorando amargamente, en eso que sale Helmut, el muchacho mas alto y guapo de toda la cuadra. Me dio su cono de helado y me dijo 'Detenlo, pero no te lo comas' Y trató de levantar la rejilla de la coladera, pero por supuesto no pudo. Entonces me dijo 'Podemos compartir mi helado. Tu le

das una chupada, yo le doy una chupada' Y ese fue nuestro primer beso, mediante un pequeño intermediario..."

Extractos de *Gaspar* de Peter Handke:

"...Ya tienes una frase con la que puedes lograr que los demás te noten. Ya tienes una frase con la que puedes decirte a ti mismo lo que no puedes decir a los demás. Ya tienes una frase con la que puedes negar tu misma frase. Puedes hacerte el tonto con la frase. Una frase para despistar. Tienes una frase con la que puedes contar una historia. Tienes una frase para afirmar y negar. Para renegar. Tienes una frase con la que puedes poner en orden cualquier desorden. Con la que puedes calificar de orden relativo cualquier desorden mayor. Con ella puedes declarar desorden cualquier orden, ponerte a ti mismo en orden. Borrar todo desorden. Ya tienes una frase que te puede servir de ejemplo. Aprendes a pararte con la frase, y con la frase aprendes que te paras. Y con la frase aprendes a oír. Y con la frase aprendes que oyes. Y con la frase aprendes a dividir el tiempo en el tiempo anterior y posterior a decir la frase. Y con la frase aprendes a hablar. Y con la frase aprendes que hablas. Y con la frase aprendes que dices una frase. Igual que aprendes otras frases. Y aprendes a aprender. Y con la frase aprendes que existe el orden. Y aprendes orden. Y entras en el orden."

Extractos de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba y Creo que no me habéis entendido bien* de Rodrigo García:

"...Las fotografías son algo espantoso. Quieren decir: yo estuve allí, yo lo vi y tú no lo viste. Quieren decir que yo viví algo que te excluye, que tú no has vivido y que no pretendo compartir contigo. Te enseñé una foto y al hacerlo, te estoy diciendo: aquí tú no estás. Es mentira que las fotos sirvan para recodar. Sirven para decir: 'yo sí, tú no'. Para excluir. Para separar..."

"...Por las mañanas el perro mantiene intactas y con una energía desbordante dos cosas: una, las ganas de mear. Y dos, celebrar que es otro día. Y que yo estoy vivo y que estoy con él. ¿Porqué con mi mujer no me ocurre lo mismo? ¿Porqué de lo único que tenemos ganas, por las mañanas al despertar, es de mear?..."

"...Como el tiempo todo lo borra y hace que todo se olvide, démonos prisa, cariño, démonos prisa para hacernos daño y hacernos todo lo bonito que no nos hemos atrevido a hacer sobre nadie...!"

"...Al Pony lo maté porque ya de niño, odiaba el sufrimiento y el esfuerzo y la dedicación y la constancia y el conocimiento y la técnica y la organización y la responsabilidad. Odiaba destacar y odiaba avanzar. Odiaba la apología de un sentido común al que tu y yo le llamaremos sentido ciego. Porque lo común al hombre no puede ser esta payasada. En lo último que pienso, es en matarte..."

Extracto de *Niebla* de Miguel de Unamuno:

"...Cuando uno se casa, si lo hace enamorado de veras, al principio no puede tocar el cuerpo de su mujer sin emberrenchinarse y encenderse en deseo carnal, pero que pasa tiempo, se acostumbra y llega un día en que lo mismo le es tocar con la mano al muslo desnudo de su mujer que al propio muslo suyo, pero también entonces, si tuvieran que cortarle a su mujer el muslo, le dolería como si le cortasen el propio..."

Posteriormente para el texto definitivo se hizo una selección de textos, citas y aforismos de autores de la literatura universal como Julio Cortázar, Octavio Paz, Frank Wedekind,

Tomás Segovia, Isabella Santacroce, Gabriel García Márquez y Pablo Neruda. Esto con el objetivo de ser integrados en el universo estético y referencial de *Canción de Cuna del Arroyo*. La popularidad de estos autores favoreció la recepción del espectáculo; ya que muchos espectadores se sintieron identificados con algunos aspectos de la obra debido a que reconocieron algunos textos. El criterio de selección que se utilizó para los textos fue enteramente subjetivo y se ligó con el nivel de vinculación emotiva que los textos presentaban para todos los miembros del equipo.

Resulta imperativo aclarar que los procedimientos descritos anteriormente corresponden a varias etapas en el montaje y de hecho no sucedieron dentro de un orden cronológico ni causal. Aún cuando cada actividad, etapa y proceso aportó un enfoque distinto que enriqueció los niveles de significado de la obra; *Canción de Cuna del Arroyo* se fue construyendo de manera gradual, utilizando el material de las improvisaciones, con las propuestas de los actores y en contados casos como producto de la casualidad. Tal es el caso de la dinámica que corresponde a la secuencia 6 “El sufrimiento por el desamor”. En un ensayo se le solicitó a los actores preparar un ejercicio que cumpliera con los siguientes requisitos: se deberá utilizar una canción que guste particularmente. Sobre esta canción, se deberá preparar una “construcción o partitura” de acciones que respondan a la inquietud hipotética “*Si conocieras a una persona por primera vez y esta persona se fuera para nunca más volver y fuera estrictamente vital y necesario que tú le dijeras un parte de información vital de tu personalidad, algo que le permitiera entenderte, ¿qué le dirías?*”.

La dinámica de ese ensayo tenía por objetivo hacer evidentes los recursos corporales a los cuales los actores recurrían constantemente durante las improvisaciones y exploraciones, en otras palabras “los lugares comunes”. Ninguno de los ejercicios, incluido el que presenté, cumplió con el objetivo planteado, pero todos fueron muy conmovedores y enriquecedores para el proceso. El actor que participaba en aquel entonces presentó dos ejercicios. En el primero, se quedó inmóvil en una posición con las piernas semi-flexionadas, los brazos abiertos en cruz, en completo silencio mientras sonaba una canción popular de un grupo llamado Muse. El otro ejercicio consistió en acomodar a los espectadores (es decir la actriz y la directora) en dos sillas mientras cantaba *Las flores de Café Tacvba*. La actriz Andrea Cosette Borges preparó un ejercicio donde tomó una silla,

se sentó y comenzó a platicar sobre algunos recuerdos de su infancia que involucraban a su papá, mientras la llevaba en coche a las terapias de recuperación de una operación que tuvo cuando era muy pequeña. Mientras tanto se escuchaba la canción *Blackbird/Yesterday* de los Beatles, en la versión del musical *Love*. Finalmente yo presenté un ejercicio que se preparó deliberadamente una noche antes e ignorando todo requisito planteado para el trabajo. Para el ejercicio se pensó en una sola acción que otorgara mucha información con el menor esfuerzo. De esta manera se llegó a la dinámica del pizarrón con hojas de rotafolio. En ese tiempo los ensayos tomaban lugar en un salón de la Facultad, así que había un gran pizarrón a nuestra disposición. En las hojas estaba escrita las letras de una canción del grupo Pearl Jam. Ésta canción no se encuentra en ninguno de los discos de estudio del grupo. Únicamente es interpretada en los conciertos a modo de introducción improvisada para otra canción que lleva el nombre de *MFC*; así pues, esta canción únicamente se encuentra en los discos en vivo de Pearl Jam, la melodía lleva por nombre *Untitled* y la versión que se utilizó es la del concierto del 2000 en Jones Beach, Nueva York durante la Gira Binaural.

Se utilizó la canción como una metáfora de la historia de una persona que pierde a alguien que ama. Se utilizaron las hojas para seguir y entender lo que se narra en la letra y cuando se presentó este ejercicio, la melodía se repetía cuatro veces. Posteriormente, durante la etapa de marcaje riguroso, se tomó la decisión de incluir la dinámica de las hojas de rotafolio para la Secuencia 6 Sufrimiento por el desamor, principalmente por la iniciativa de la actriz. Se aisló lo indispensable del dispositivo para adecuar el casi arbitrario ejercicio a la lógica de la obra. Se apartaron los siguientes elementos: la canción, las hojas con la letra en inglés, las hojas con la letra en español y un plumón para resaltar las partes que se consideraban más conmovedoras. Se le pidió al actor Rafael Sandoval Roquet que escribiera un texto que tomara en cuenta el dispositivo: es decir algo que lo conectara con la canción y que pudiera ser expresado en cuatro hojas de rotafolio antes de la letra en inglés. Esto fue lo que presentó:

“A veces me gusta pensar que todo esto tiene importancia. Por eso lo escribo. Y entonces le doy valor a mis deseos. Siempre tengo ganas de desaparecer. Cambiar de rumbo e ir a un lugar donde no hay dudas. He buscado las palabras adecuadas para

compartir esto pero no las encontré. Solo que a veces creo que está bien no darle la espalda a mis deseos. Por eso me gusta esta canción y dejo que suene”

Posteriormente él mismo añadió al final de las hojas una frase que goza de tanta popularidad en este ejercicio: “Pero una vez escuche a alguien decir que para escapar se necesitan dos”. Esta frase proviene del final de la obra *Ícaro* de Daniele Finzi Pasca y el actor decidió incorporarla a su ejercicio ya que le pareció uno de los textos más conmovedores de esa obra. Este ejercicio se planeó con mucha antelación y se le dedicó un tiempo considerable para integrarlo de manera natural. Empero esta dinámica no fue repetida por el actor en ningún ensayo; únicamente se le pidió presentar un simulacro del ejercicio en tres minutos para la clase de *Dirección de Actores* del Mtro. Rubén Ortiz. Esto con el objetivo de comenzar a probar la efectividad de la escena con público.

Como este ejemplo, es importante recordar que todas las dinámicas aportan información y experiencia al montaje. Muchas de las respuestas y ejercicios se perdieron en lo indeterminado del ensayo efímero, pero otras tantas quedaron registradas en las tareas que se le pidieron a los actores y las menos en registro videográfico. Resulta de suma importancia darle continuidad a los ejercicios mediante un registro (aunque sea “escueto”) del proceso. El hecho de llevar un registro no garantiza el éxito y popularidad absoluta, aún cuando permite una reflexión constante sobre los aciertos y errores que se comenten en los procesos de las obras de teatro.

Quisiera terminar este apartado con unos consejos que resultaron muy útiles para el largo proceso de *Canción de Cuna del Arroyo* y que ayudaron siempre que hubo “baches” o “atorones”; los consejos son de Ezra Pound para los que escriben poesía: se debe buscar **precisión, autenticidad y economía de palabras** (acciones o movimientos) . Consejos que se muestran muy certeros y que pueden ser trasladados al teatro; así que el trabajo buscará precisión (aunque se busque la ambigüedad, ésta debe ser precisa), autenticidad (ésta se logrará mediante la articulación de signos significantes particulares de cada actor) y la economía de palabras o de movimientos, (no hay porque decir con más, lo que se puede decir con menos)¹⁰.

¹⁰ Ezra Pound, *El arte de la poesía*, 2ª Edición, Joaquín Mortiz, México, 1978, pp. 42, 77 y 96.

Capítulo II

Puesta en escena

La elaboración del primer texto ayudó a definir convenciones y acuerdos entre directores-actores para trabajar los contenidos de la obra. La primera decisión fundamental que ayudó a unificar el trabajo en el equipo fue establecer las diferencias apelativas entre danza y teatro. Las convenciones se definieron de la siguiente manera: convención de danza para contar con verbos todo lo referente a la anécdota de *La bella molinera*, convención de teatro realista con diálogos coloquiales para actualizar la historia de *La bella molinera* y convención de conferencia donde intervienen reflexiones o comentarios realizados por un expositor con un enfoque de argumentos puramente objetivos y racionales.

Con base en esta decisión, el trabajo se canalizó dentro de una estructura de tres 'planos de realidad' paralelos. El primer plano refiere a la anécdota del joven molinero y su amada como lo escribe Müller en el siglo XIX, en este plano todos los personajes, acciones y situaciones se trabajan a partir de una codificación de danza. El segundo plano constituye una analogía de la fábula de Müller pero con personajes contemporáneos (un chico y una chica), este plano se decidió trabajar desde un lenguaje teatral. Finalmente se planteó que podría existir un tercer 'plano de realidad' semejante al de una conferencia y éste se podría integrar de textos o acciones que constituyeran un comentario reflexivo y crítico sobre la historia de amor de *La bella molinera*, como había sucedido en algunos ensayos. Se esbozó este tercer 'plano de realidad' como una estrategia para unir de manera coherente los otros dos 'planos', el de teatro y el de danza: una conferencia.

Cada 'plano' opera bajo ciertas reglas, a pesar de eso, los tres comparten un mismo espacio y un mismo tiempo, *distinto* al espacio y tiempo real de los espectadores. Por lo tanto se puede considerar que los tres 'planos de realidad' pertenecen a una sola *realidad alterada* y son percibidos gracias a un sistema de convención teatral como una totalidad por el público. Se considera pertinente hacer una distinción entre el concepto *alteración/alterado* y ficción. En este estudio se le denomina *alteración* a cualquier "cambio

en una cualidad del ser/sustancia/realidad que se constituye como otro/a”¹¹. Este concepto llevado a la práctica puede organizarse como un acuerdo teatral que establece una *distinción* entre la realidad de la escena y la realidad del público. Todo aquello que acontece dentro del espacio teatral no es real pues no pertenece al mismo plano de realidad del espectador, sin embargo se le puede llamar *realidad alterada*, ya que se considera, como lo dice Aristóteles, una “reproducción”¹² o una variación de la realidad. Pavis define ficción como una “forma de discurso que hace referencia a personajes simulados que solo existen en la imaginación de su autor y luego en la del lector/espectador, construida por cuerpos reales: los de los actores”¹³. En este montaje se utiliza el concepto de *alteridad* como un presupuesto ideológico al concepto de ficción. Considero que esto constituye una estrategia para abordar el acontecimiento teatral de forma organizada, clara y sencilla, dentro de *Canción de Cuna del Arroyo*.

Algunas acepciones de la palabra ficción se relacionan con un sentido de simulación o fingimiento. Estas acepciones se consideran incompatibles con algunas de las premisas de trabajo, como el principio de alternar teatro y danza. Resulta confuso enunciar como ficción, una acción corporal específica, cuando ésta puede ser tan concreta como levantar un brazo desde la articulación del hombro, o trazar una trayectoria figurativa o geométrica en el espacio de ensayos. A través del proceso de montaje de *Canción de Cuna del Arroyo* se han generado relaciones de movimientos y acciones que no pueden ser catalogadas de manera general como ficcionales.

Es importante aclarar que ni este estudio ni la obra pretenden negar o desacreditar la noción de ficción. Por el contrario, gracias a la experiencia personal de este montaje, puedo afirmar que el proceso mental que descifra algo que *no es real* es anterior al proceso que identifica algo *como si fuera real*. En otras palabras, es necesario acordar en primera instancia que en el teatro, algo es *distinto* a lo real (es decir está *alterado*), para después construir *ficción* (como menciona Pavis) otorgando distintos valores o cualidades a aquello que no es real, según los referentes de quien lo percibe y quien lo produce. Esta argumentación refleja una reflexión personal sobre el montaje de *Canción de Cuna del*

¹¹ Nicola Abbagnano *Op. cit.*, p.52.

¹² Aristóteles. *Poética*. México: UNAM 2000, p. 9. Números de referencia del escrito 1450 a.

¹³ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, p. 206. Ver ficción.

Arroyo y no puede tomarse como una aseveración categórica para todos los procesos teatrales. El objetivo siguiente a cumplir será el de comparar y enfrentar esta noción para probar su efectividad en comparación reflexiva con otros procesos futuros.

De esta manera fue posible generar las condiciones básicas para comenzar el proceso de montaje sobre la obra. Para comenzar este proceso, se preparó un boceto de texto que materializara las estructuras, procesos y dinámicas antes descritas. En una valoración general, el primer texto (Ver Anexos, pág. 78) presenta una estructura inacabada pues está construido a partir de preguntas y respuestas sobre los temas amorosos. El segundo texto surgió a partir del análisis de los problemas que proporcionaba el primer texto; después de varias discusiones y acuerdos colectivos se especificaron las cualidades de cada convención. Desde ese momento el grupo comenzó a manejar una terminología general (*sui generis*) para denominar acciones, situaciones y acontecimientos específicos relacionados con la obra. El segundo texto ejemplifica el proceso de asimilación de las convenciones (Ver Anexos, pág. 90). Pero es importante mencionar que tanto la clasificación como las nomenclaturas de las distintas convenciones operan primordialmente para el entendimiento y funcionalidad de este estudio y no necesariamente están explícitas en los distintos textos. Este segundo texto constituyó la plataforma concreta para iniciar el trabajo escénico en forma.

2.1 Pautas para la dirección escénica

Canción de Cuna del Arroyo desarrolló una estética particular, a partir del proceso de investigación y montaje. Esta unidad estética fue producto de diversos factores y circunstancias relacionados directamente con el proceso interno de la obra. Las propuestas pilares de trabajo se tradujeron en parámetros útiles para acotar y delimitar de manera concreta cada una de estas premisas:

- 1) Integrar teatro y danza en un mismo espectáculo.
- 2) Estructurar del espectáculo a partir del trabajo con los actores con base en la anécdota de *La bella molinera*.

Para la premisa de alternancia entre teatro y danza, estructuré un diseño de entrenamiento basado en técnicas de movimiento de Eugenio Barba de pre-expresividad.

Es importante tomar en cuenta que todos los principios utilizados fueron reinterpretados y adaptados para la funcionalidad del trabajo. A continuación se mencionan de manera somera las premisas utilizadas en el proceso de ensayos.

A) Principio de equilibrio precario: el cuerpo del intérprete debe alejarse del equilibrio del eje vertical de su columna vertebral. Se debe orientar un desarrollo de movimiento que parta del riesgo de desequilibrio en su eje. Se considera que esta premisa propicia un estado de alerta constante.

B) Principio de segmentación: se debe fomentar una conciencia corporal íntegra que parta de la noción de la capacidad de movimiento particular que tiene el cuerpo de cada intérprete. El trabajo comienza con la conciencia de movimientos aislados en las distintas articulaciones del cuerpo y cómo estos movimientos independientes se pueden integrar en movimientos compuestos de manera organizada y orgánica con el resto del cuerpo.

C) Principio de fuerzas en oposición: se debe buscar una oposición constante en los movimientos del cuerpo y en la relación del actor con el espacio. La organización de oposiciones comprende el cuerpo y la mente del actor mediante la concientización de impulsos y sus contrarios. Su desplazamiento debe integrar la oposición a partir de las premisas de segmentación de movimiento y de la búsqueda de equilibrio precario.

Dentro del montaje de *Canción de Cuna del Arroyo* es importante aclarar que ningún miembro del grupo tenía preparación académica alguna en técnicas de danza, por lo tanto desde el inicio del proceso se acordó en el equipo abstenerse de utilizar códigos y términos específicos del lenguaje de la danza para evitar confusiones. Aunque esta omisión ocasionó que el grupo desarrollará una carencia de acuerdos y codificaciones que permitieran traducir movimientos abstractos en acciones significativas para la anécdota y para la obra. Por esta razón, se buscó el apoyo de los grandes teóricos y elaboramos una reinterpretación libre sobre Eugenio Barba y su técnica de acondicionamiento corporal: "...las técnicas extracotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundamentados en la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es inmediatamente

reconocible...”¹⁴. En este caso fue posible adecuar el concepto de *alteridad* pues Barba define “procedimientos físicos fundamentados en la realidad” pero que se integran bajo una lógica distinta a la real, es decir una lógica *alterada*. Los mismos procedimientos físicos pueden denominarse a su vez como *alterados* pues se presentan como una variación de los procedimientos físicos de la realidad, es decir son procedimientos físicos *alterados*.

De esta manera se formuló una terminología que fuera equivalente para el acondicionamiento físico y para las improvisaciones; además de que buscara especificar fragmentos particulares en ejercicios tanto de “teatro” como de “danza”. Durante el proceso de montaje se le denominó “acción” a todo tipo de movimiento o inactividad que implicara un cambio de un estado previo a uno posterior. Desde este punto de vista, la semejanza que se establece entre acciones teatrales y acciones “dancísticas” implican la noción de *alteridad* pues se establece una relación entre los procesos de transformación visible en el escenario (danza) y modificaciones en el carácter o estado emotivo de un individuo en una situación particular (teatro)¹⁵. Este fue el procedimiento de dirección en cuanto a la improvisación de movimiento. Para el marcaje de los momentos de “danza” en la obra, se utilizó el material generado en improvisaciones sobre los bloques temáticos del poema. Se articularon distintas acciones que variaban entre movimientos y procesos concretos tanto físicos como emotivos y los movimientos se organizaron con su respectiva línea musical o textual. Se evitó una estilización en el movimiento y se le dio prioridad a los procedimientos físicos y emotivos *alterados*.

Para el trabajo textual se rescató la labor de análisis sobre *La bella molinera* y con la metodología de Creación Colectiva del TEC. Como ya se mencionó anteriormente, en este tipo de análisis se plantea una división de bloques temáticos que se considera fundamental para definir la esencia del argumento en *La Bella Molinera*. A partir de estos bloques temáticos se realizaron dos tipos de improvisaciones principalmente: el primer tipo de improvisación contemplaba acciones, personajes y situaciones concretas semejantes a las que estaban presentes en la narración y el segundo tipo de improvisación partía de movimientos que remitían de manera abstracta a los mismos

¹⁴ Eugenio Barba, *Mas allá de las islas flotantes*, México: UAM, Escenología, Gaceta, 1986, p. 226.

¹⁵ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 20. Ver acción.

temas. Se puede considerar que el primer tipo de improvisación generó un estilo realista en la actoralidad y el segundo tipo de improvisación desarrolló un estilo de actoralidad cercano a la danza, que relacionaba al intérprete con el movimiento.

Después de haber presentado al equipo el primer boceto de texto redactado, se definieron las cualidades que caracterizaban los dos tipos de improvisaciones: estilo “realista” y de “danza”. Las improvisaciones realizadas dentro del estilo “realista” desembocaban generalmente en ejercicios dialogados con un lenguaje coloquial y casual, con poco desplazamiento escénico, con acciones e intenciones discretas y delimitadas dentro de la anécdota de *La bella molinera*. Las improvisaciones de “danza” remitían también a la anécdota pero el uso del espacio escénico era muy amplio, los actores hacían énfasis en la expresión corporal y rara vez se pronunciaban palabras. Las improvisaciones de “danza” se presentaban alternativamente con o sin música. Las improvisaciones de corte “realista” siempre partieron del silencio.

Posteriormente se definieron las convenciones generales relativas a lenguaje y procesos escénicos en el equipo. Se utiliza la siguiente acepción de la palabra convención: “conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos interiorizados por los practicantes del teatro como un juego, descifrable posteriormente en la interpretación”¹⁶. El proceso de integración y asimilación de las convenciones a la obra fue una labor ardua que se concretó durante el transcurso completo del montaje total de la obra y aún posteriormente se hicieron modificaciones cuando resultó indispensable.

2.1.1 Movimiento, espacio y tiempo

Movimiento

Es importante mencionar que el montaje de coreografías se llevó a cabo sobre el segundo borrador de texto; y ayudó a conformar el texto definitivo. La organización de las secuencias y coreografías sucedió bien entrado en el proceso de montaje. El planteamiento comenzó a partir del análisis argumental realizado sobre el poema de *La bella molinera*. Los bloques para trabajar las coreografías se dividieron de la siguiente manera:

¹⁶ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, pp. 94 y 95. Ver Convención.

- 1.- Introducción. Se refiere a la presentación de la amistad entre joven y arroyo.
- 2.- El Enamoramiento. El joven conoce a la bella molinera y se enamora, casi inmediatamente y de forma platónica.
- 3.- El cortejo y la desilusión. El joven resiente la indiferencia de la bella molinera ante su vehemente pretensión de cortejarla.
- 4.- Los celos. El joven siente celos por el afecto que la bella molinera manifiesta al cazador.
- 5.- El abandono y el dolor. La bella molinera escoge los afectos del cazador y el “corazón” del joven molinero se “rompe”.
- 6.- El sufrimiento por el desamor. El joven abandona toda esperanza y muere al lanzarse al arroyo
- 7.- El consuelo. El arroyo consuela al joven, cantando una canción de cuna.

Se prosiguió a asignarles una pieza musical a cada tema para especificar la textura emotiva y visual de las secuencias. Así fue que se logró entablar un puente entre el trabajo corporal de investigación y el proceso específico para el montaje de la obra. Este material permitió vincular a los actores con el texto en otros niveles. Las dinámicas, ejercicios e improvisaciones de movimiento se trabajaban por un periodo de tiempo y proponían mucho material para el desarrollo de movimientos o acciones. La intención de construir la partitura corporal de los intérpretes a partir de sus experiencias personales tanto fuera como dentro de la obra fue una tarea realmente complicada. En esta etapa del proceso casi todas las energías estaban canalizadas a encontrar materiales concretos y útiles para la puesta en escena. Finalmente se decidió que solo habría seis coreografías, no siete. Los temas y canciones de las coreografías se concretaron de la siguiente manera:

1. Presentación: *Complainte de la Butte*, composición de Georges Van Parys; interpretación de Rufus Wainwright.
2. Enamoramiento y Cortejo: *Temptation*, composición e interpretación de New Order (este tema se fusionó con la parte de la anécdota que cuenta el momento en que el joven protagonista se encuentra con la joven, bella molinera y decide intentar llamar su atención para enamorarla).

3. Los celos: *Sur le Fil*, composición e interpretación de Yann Tiersen (éste tema también se modificó ligeramente para incluir también la sensación de desilusión que puede acompañar los celos en una relación de hombre/mujer)
4. El abandono y el dolor: El tema musical de este bloque no se decidió hasta mucho tiempo después, ya que se presentaba muy semejante a la sensación general del tema anterior, la desilusión.
5. La devastación: *Providence*, composición e interpretación de Sonic Youth. Este tema musical fue predominante inclusive por encima de la descripción del tema de la coreografía de modo que cambió su nombre de “sufrimiento por el desamor” a “devastación”.
6. El Consuelo: Primero se eligió *Stand by me*, composición de Ben E. King; interpretación de John Lennon. Luego se decidió que no habría coreografía para la canción de cuna del arroyo así que se construyó un pequeño dispositivo con una luz de bengala que se encendía y sincronizaba casi de manera exacta con la canción *Across the universe*, compositores Lennon/McCartney, interpretación de The Beatles.

En la totalidad del trabajo corporal únicamente se lograron concretar tres coreografías: la número dos “Enamoramiento y Cortejo”, la número tres “Los celos” y la número cinco “La devastación”. Para el tercer boceto de texto que se escribió, ya se había contemplado esta disposición. El problema del tema número cuatro “El abandono y el dolor” se sustituyó añadiendo algunos textos para interpretar, pero éstos no resultaron funcionales para los actores. Los textos que se editaron en el corte final de texto eran, más o menos, los siguientes: “No hay nada más melancólico y triste que... los mensajes dejados en una contestadora. O en el buzón de voz de un celular. Son de una desolación espantosa, cuando uno los escucha, uno no escucha a la persona que lo dejó. La persona no está ahí, eso es otra cosa: una réplica, hueca, triste. Y cuando uno los deja es peor. Es peor hablar para nadie. Vaciar en 15 segundos todas las palabras que piensas podrían arreglarlo todo. Palabras agolpadas de emoción, de emotividad, de tregua y de fracaso. Fracaso enunciado frente a un agudo timbre que comienza y termina de grabar. Estas melancolías y profundos dolores del alma son exclusivos de nuestro iluminado siglo. No me imagino a las ilustres personas del siglo diecinueve preocupados por estas pendejadas...”¹⁷. A pesar de todo se tomó la decisión de suprimir estos textos y sustituirlos por la dinámica de acciones, texto y

¹⁷ Nota de autor, Guadalupe Patricia del Razo Martínez.

música de Pearl Jam; pues se consideró que esta dinámica lograba generar el ambiente doloroso que se quería proyectar de ese momento particular.

El desarrollo de las tres coreografías que se trabajaron fue semejante pero el proceso se especificó según cada ambiente temático y conforme al material que propusieron los actores. A continuación se hará una breve descripción de los gérmenes de movimiento y trabajo que se utilizaron para cada coreografía.

- *Temptation*, New Order. Enamoramiento y Cortejo.- Esta coreografía se trabajó a partir de un desplazamiento en el espacio por parte de los intérpretes. El actor debía proponer varias maneras de abordar a la actriz. Dentro del universo de la obra, el actor/molinero tenía el objetivo de llamar la atención de la actriz/bella molinera utilizando todos los recursos posibles de movimiento e inclusive vocales (enunciación de texto). Se trabajaron imágenes ficcionales de diferentes encuentros furtivos entre personas dentro del universo espacial del poema de Müller, con bosques, flores y ríos. El proceso de trabajo se desarrolló bastante bien. Cabe destacar que ésta fue la primera coreografía que se marcó y fijó de modo que el trabajo tenía la expectativa de proponer movimientos de alta complejidad. El resultado muestra que el trabajo se concretó en acciones simples o cotidianas pero sumamente elocuentes. La música jugó un papel fundamental ya que cifró el código principal del ambiente emotivo de la secuencia. Los intervalos de movimiento se constituyeron de la siguiente manera: en la primera parte el joven se encuentra solo (“en el bosque”) y se encuentra con la joven molinera que se desplaza libremente por todo el espacio. La actriz tiene la premisa de trabajo de utilizar movimientos curvos en el espacio. El joven molinero debe seguirla en el mismo tempo y ritmo de su caminata. El joven/actor trata de llamar la atención o interrumpir el desplazamiento de la molinera/actriz tres veces, evidentemente sin obtener respuesta alguna por parte de ella. Posteriormente se coloca en el centro del espacio mientras la chica traza una circunferencia a su alrededor. Finalmente el joven la toma de la mano y la carga en su hombro derecho en un estilo desenfadado, es decir “de bultito”. La duración de esta secuencia se cerró a 1:47 segundos, a pesar de que se esperaba utilizar toda la canción con duración aprox. de 7:02. También es pertinente mencionar que esta coreografía se marcó inicialmente con un actor; posteriormente éste actor dejó el proceso, de modo que se prosiguió a revisar la coreografía y modificarla ligeramente.

- *Sur le Fil*, Yann Tiersen. Los celos.- Esta coreografía igualmente se inició con un actor en el marcaje y fue otro actor el responsable de terminar el proceso de marcaje. En este trabajo se le dio preponderancia al movimiento en equilibrio con los tiempos y ritmos que marcaba muy claramente la canción. El eje de trabajo es la relación fracturada entre dos seres que se querían o amaban. Las herramientas fundamentales de trabajo en el movimiento fueron el contraste y la repetición. Se buscó que la coreografía fuera sumamente precisa; para lograr esto se trabajaron las “acciones” a partir de los movimientos musicales de la estructura de la melodía. La secuencia puede considerarse dividida en cuatro partes: la primera constituye la introducción (del segundo 0 al 49). Ésta comienza con un hombre que se desplaza hasta el lado opuesto del escenario y se acuesta; a continuación una mujer se aproxima a su lado, pero no se acuesta. La segunda parte inicia con la acción de la actriz marcando el tempo de la pieza con los pies (del segundo 50 al 1:58). Esta parte se construye, en lo general, a partir de pequeñas fracciones de acciones cotidianas que remiten ligeramente a una discusión o pelea entre dos personas. Se trabajó en el proceso y con la música para generar una frase de movimientos y ésta está marcadamente influida por el arpeggio de la pieza musical. En la tercera parte (del minuto 1:59 al 2:33) se trabajó fundamentalmente la frase principal del momento anterior pero repetida por el actor y la actriz simultáneamente, una y dos veces respectivamente. La cuarta parte incluye el clímax y la conclusión (del minuto 2:34 al 3:00); en esta parte se buscaron movimientos que fueran explosivos, periféricos, que ocuparan de una manera distinta el escenario. La coreografía culminó con un salto, una cargada y un par de textos que se integraron muy bien en la interpretación de los actores.

- *Providence*, Sonic Youth. La devastación.- Para el tiempo en que tocó trabajar esta coreografía, el equipo llevaba ya bastante tiempo conviviendo juntos. Por esta razón el periodo de montaje de esta coreografía fue relativamente corto: se trabajó durante tres ensayos cortos para presentar 2:42 segundos (duración total de la pieza). El proceso de montaje de la coreografía comenzó escuchando la pieza varias veces. Se realizó un breve análisis de la canción. Se llegó al consenso de catalogar esta pieza como *música concreta*. En una primera observación se distingue que la pieza está dividida en tres bloques. El primer bloque se distingue una melodía de piano en un volumen suave; durante esta breve melodía se puede percibir “estática” o sonido residual en la grabación.

En el segundo bloque la canción continúa para ser acompañada por una voz con un poco de reverberación articulando palabras en inglés casi ininteligibles, así este bloque finaliza con un “beep” de buzón de voz. Finalmente para el tercer bloque, la canción progresa, sin melodía de piano y sin voz pero con la misma estática en el sonido hasta que éste se reduce al silencio.

Para el movimiento se planteó una sola secuencia compuesta por seis movimientos. Una consigna de trabajo específica para esa coreografía fue la economía de movimientos. Se trabajó únicamente con una herramienta de composición: la repetición de esos seis movimientos con una aceleración progresiva. Los movimientos deberían tener al menos una cualidad de variación sobre el eje vertical (columna), eje horizontal (piso) o sobre los planos sagitales (torsión). El parámetro para la sucesión de los movimientos fue comenzar de pie y terminar en el suelo. El actor (el actual intérprete y tercer actor en unirse al reparto) propuso una serie de movimientos que se afinaron durante el proceso de montaje de la coreografía. Se integró una imagen realista de “relajación” previa la coreografía para integrar a la actriz. Finalmente se le propuso que fuera ella quien manipulara los cambios de postura a través de la acción cotidiana “dar un leve masaje” a su compañero. Esta fue la indicación final que terminó de integrar el ejercicio escénico con el tema de investigación.

La creación de las coreografías dependió en gran medida del empeño que cada actor depositaba en su entrenamiento corporal. De esta manera en el desarrollo progresivo de las coreografías se puede observar la integración gradual de los principios de movimiento reinterpretados de Barba. En la coreografía del enamoramiento predomina la premisa de fuerzas opuestas; luego ésta es más evidente en la relación de los personajes, que en la cualidad del movimiento de los actores. En la segunda coreografía, “Los celos”, se puede observar un lenguaje corporal un poco más elaborado, ya que muchas de las acciones se trabajaron a partir de una especificidad de la parte del cuerpo que tenía que mover el intérprete; esto se vincula con la premisa de segmentación del movimiento. La tercera coreografía refleja de forma ejemplar la asimilación por parte de los intérpretes de las consignas de trabajo para el movimiento. Los seis movimientos de la “partitura de acción” se relacionan con la premisa de equilibrios precarios. También es posible observar una relación de oposición en la secuencia de las repeticiones. Debido al

alto desgaste energético que presentaba esta coreografía, fue necesario marcarla con mucha precisión, para evitar un malgasto de fuerza y resistencia.

En este montaje, las coreografías se trabajaron a partir de acciones concretas y movimientos sencillos. Por ejemplo: levantar un brazo con un impulso que provenga desde el hombro; abandonar el eje de la columna vertebral desde el coxis o desde las vértebras cervicales. Dichas acciones se fragmentaron en unidades mínimas. Durante el proceso de montaje se planteó una terminología general ya que las coreografías se realizaron tomando en cuenta un lenguaje teatral, no dancístico. Estas unidades de acción se utilizaron dentro de distintas dinámicas de repetición, variación y combinación. Resulta necesario dividir el movimiento ya que facilita la conciencia para el intérprete. La segmentación constituye también una forma específica para nombrar y/o manipular el movimiento. Se considera un hallazgo fundamental para este trabajo el haber encontrado tantas estructuras para organizar las diferentes piezas coreográficas. Todas las estructuras partieron de un elaborado estudio de las mecánicas de movimientos de los actores. Sin embargo hubieron varias estructuras de movimiento que se trabajaron durante los ensayos y no fue posible materializarlas en herramientas funcionales de movimiento para la puesta en escena. Esto es importante ya que constantemente se abrió la posibilidad de cuestionar las premisas e inclusive renovar los ejercicios con los que éstas se trabajaban.

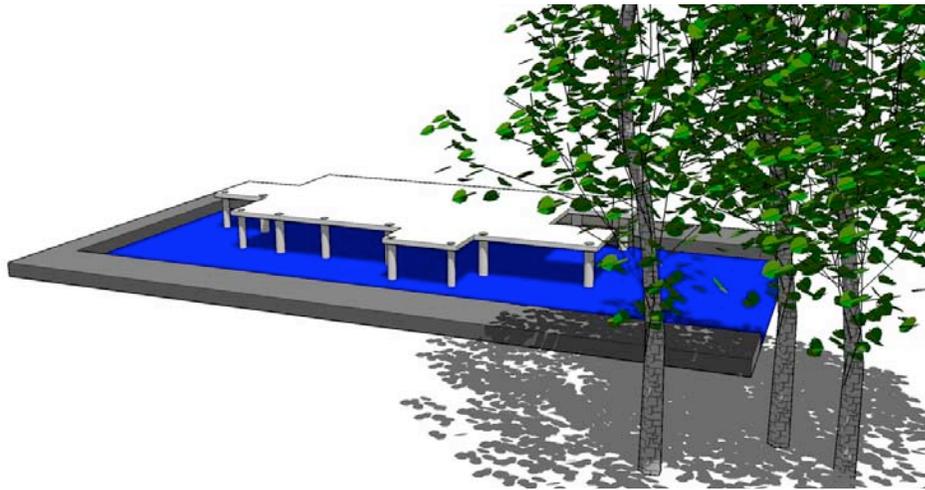
Para resumir, este montaje comenzó con una conciencia activa en relación con el movimiento y la danza. Aún así el tema del movimiento provoca en sí mismo más interrogantes que respuestas absolutas. Por esta razón se plantea como una línea de investigación futura, aquello que plantea Appia en su estudio sobre el espacio, el tiempo y la luz: *“El movimiento del cuerpo humano requiere de obstáculos para expresarse a sí mismo; todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del cuerpo dependen de la variedad de los puntos de apoyo proporcionados mediante el piso y otros objetos. Por lo tanto, el movimiento del actor no se puede mejorar artísticamente, excepto por una*

*relación integrada con otros objetos y el piso*¹⁸. Esta visión fue de gran utilidad para conformar prioridades de importancia entre los elementos para jugar en la escena.

Espacio

El espacio en *Canción de Cuna del Arroyo* fue una decisión paulatina que atendió a dos factores concretamente: el proceso de montaje y el modelo de producción. Una premisa que se disolvió durante el montaje fue la de trabajar la obra en una fuente.

1ª propuesta de espacio, espejo de agua a un costado de Rectoría, proyecto **Creación Joven**



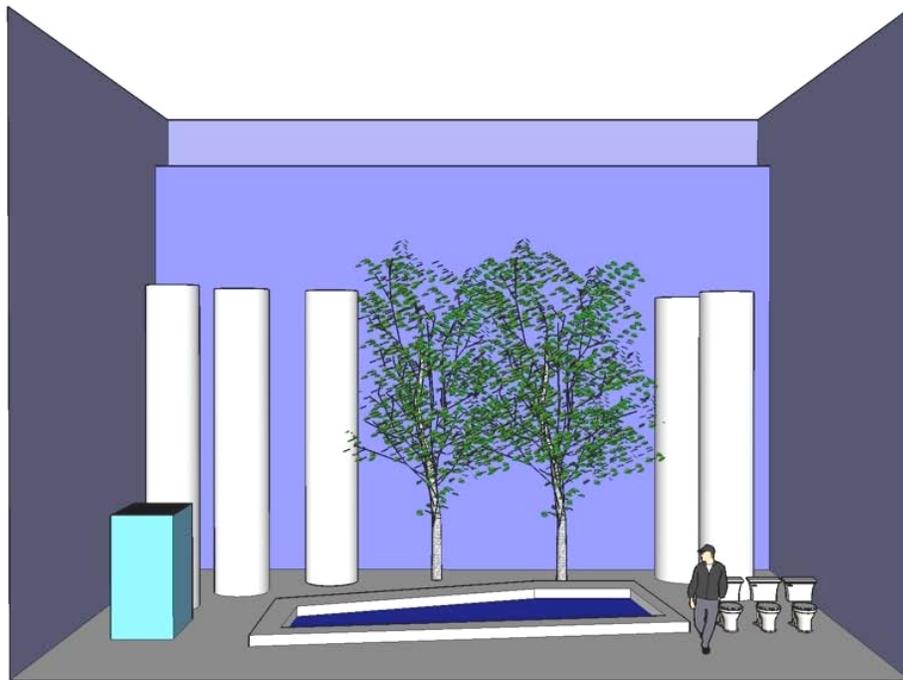
(Esquema 2. Sergio López Viguera)

Se presentó la primera propuesta de espacio en un proyecto presentado a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal para la convocatoria **Creación Joven** en el 2007. Las premisas de trabajo planteadas desde la primera carpeta de producción constituyeron la estructura del proyecto. Esta convocatoria tenía una orientación social y comunitaria, por lo tanto fue necesario enfatizar el interés de presentar el espectáculo en lugares públicos. Todos los diseños en esta carpeta se acotaron a la propuesta de realizar un espectáculo de teatro y danza basado en *La bella molinera* utilizando una metáfora escénica entre el hombre, la mujer y el agua para presentarse en fuentes, espejos de agua y plazas públicas. La propuesta espacial (Esquema 2) presentada por Sergio López Viguera se consideró congruente con la intención de presentar la obra en lugares

¹⁸ Adolphe Appia, *Luz, espacio y tiempo*, en *Principios de Dirección Escénica*, México, Escenología, 2002, p. 193.

“alternativos”, empero presentaba tantas ventajas como desventajas. El diseño cumplió con la necesidad de una superficie plana y seca donde los intérpretes pudieran desplazarse con seguridad y libertad. Se pensó en estilizar esa superficie para asemejar un muelle de acrílico conformado por practicables cuadrados. Los soportes de estas unidades estarían contruidos de metal y se asegurarían al piso de la superficie de la fuente o “espejo de agua”. De haberse realizado este diseño, hubiera resultado costoso y poco práctico; el acrílico es un material resbaloso y de alto mantenimiento. No obstante este primer acercamiento ayudó a definir algunas ideas claras y sencillas en el espacio de *Canción de Cuna del Arroyo*.

2ª propuesta de espacio de *Canción de Cuna del Arroyo*, junio 2007



Esquema 3. Sergio López Viguera.

El segundo diseño (Esquema 3) formuló un diseño alternativo que contemplaba la obra dentro de un espacio teatral cerrado con dimensiones aproximadas en una disposición frontal (“a la italiana”). La atmósfera general evocaba ambientes campestres, de parques y del agua. La escenografía consistía en árboles, columnas, una pequeña alberca en el centro de la escena y dos elementos contemporáneos vinculados al agua: una regadera con agua corriente y retetes para sentarse. La regadera incluía una bañista

y una luz que se encendía y apagaba intermitentemente dentro de las cortinas o paredes transparentes durante el espectáculo.

Este diseño resultó muy llamativo pues otorgaba diferentes niveles de significado al concepto de agua en *Canción de Cuna del Arroyo* sin necesidad de depender de la “arquitectura” del ambiente. La multiplicidad de significados se puede observar en las posibles relaciones, ya sean metafóricas o concretas, que pueden ser establecidas entre los elementos presentes en escena, fundamentalmente “el agua”. Sin embargo este diseño daba la impresión general de proponer un mecanismo de lectura en sí mismo (como si el espacio de presentación contuviera todas las posibilidades de interpretación del discurso de manera explícita). Dicho espacio aportaba poco juego teatral y poco espacio para desplazamientos. Así mismo, se consideró que estaba integrado por demasiados elementos y que no cumplía con la premisa base de practicidad y adaptabilidad para distintos foros o espacios teatrales (abiertos o cerrados). En otras palabras, daba la impresión de querer meter un parque dentro de un teatro en lugar de plantear un espacio que pudiera funcionar tanto en un teatro como en un parque. Se replanteó el espacio durante los ensayos, a pesar de la progresiva anulación de la mencionada premisa de llevar a cabo la obra dentro de una fuente. La sustancia del espacio en *Canción de Cuna...* continuaba siendo la misma: era fundamental que la obra se adecuara a presentarse en espacios convencionalmente teatrales y lugares alternativos.

Finalmente se establecieron las dimensiones del espacio en un cuadrado de 5m. x 5m. Del 1^{er} diseño espacial, se conservó la superficie plana de tamaño regular. Se consideraba que lo único necesario para sustentar el desarrollo del espectáculo era un área demarcada y libre de obstáculos para que los actores pudieran caminar, correr, bailar etc. Del 2^{do} diseño se integró la disposición frontal, se trató de mantener el “ambiente de parque” acomodando un sillón en un extremo del cuadrado. En este espacio se empezó a marcar el trazo. Posteriormente se hicieron cambios en el texto en octubre de 2007 y por lo tanto en el espacio: se añadió un pizarrón portátil ligeramente ladeado en el extremo contrario al sillón, parcialmente dentro del cuadrado azul del espacio trazado en el suelo. El espacio de presentación se delimitaba con hilo de cañamo azul en los ensayos y con cinta azul de pintor (masking tape) en la mayoría de las funciones.

(Disposición actual de los elementos en el espacio de *Canción de Cuna del Arroyo*)



(Fotografía del montaje en Teatro La Capilla, julio 2010)

Durante la primera temporada de presentaciones en la Facultad de Filosofía y Letras se utilizó un sillón de acrílico (1.10 m. x 1.30 m. x 80 cm.), con una intención de integrar este material a la puesta en escena. Eventualmente el sillón fue descartado pues se consideró demasiado ornamental y poco funcional para la puesta en escena ya que era estorbo y difícil de mover. Finalmente se resolvió adquirir una banca portátil de madera y de esta manera se estableció la escasa escenografía que articula el espacio escénico en *Canción de Cuna del Arroyo*.

Podría parecer que el diseño final es redundante en relación con los diseños anteriores pero en esta investigación se considera que todo el trabajo de concepción de una obra de teatro es acumulativo. Como menciona Adolphe Appia "...es toda una interrogante la de basar nuestro escenario en la presencia del actor... para lograrlo, debemos tener el escenario libre de todo lo que está en contradicción con la presencia del actor..."¹⁹. En *Canción de Cuna...* fue necesario organizar gradualmente las ideas espaciales fundamentales. Posteriormente cada propuesta fue depurada de conceptos y elementos estorbosos para rescatar únicamente aquellos mecanismos que fueran congruentes con la obra y desechar ornamentos y decoraciones. El diseño espacial de la banca y el pizarrón funciona y articula un espacio escénico para las tres convenciones que se plantean en el

¹⁹ Adolphe Appia, *op. Cit.*, p. 191.

texto de agosto de 2007: un espacio teatral, un espacio de danza y un espacio de conferencia. Estos tres espacios comparten una dicotomía en la disposición espacial, pues enfrentan invariablemente un auditorio con una escena. Se le llama articular un espacio al procedimiento descrito por Richard Schechner: "...Articular un espacio quiere decir dejarlo que diga *sus cosas*. Ver el espacio y explorarlo no como medio para hacer lo que uno quiere hacer en él, sino para descubrir lo que el espacio es, cómo está construido, cuáles son sus diversos ritmos..."²⁰ (Cursivas del autor). Finalmente se considera que esta organización espacial ha hecho posible presentar la obra en distintos foros pues hasta este momento resulta la más adecuada por su parquedad y flexibilidad escénica.

Tiempo

Desde un enfoque personal, todo proceso creativo tiene un desarrollo distinto. Por esta razón es importante reconocer que las premisas de trabajo en *Canción de Cuna...* nunca fueron pensadas a partir de alguna noción o conciencia del tiempo. A continuación se hará un breve recuento sobre las distintas etapas del proceso y los progresos que se fueron dando a través del tiempo:

1ª Etapa del proceso

Junio 2006. Primera idea estructurada de la obra: Anteproyecto de carpeta para la clase Taller de Producción de la Maestra Edyta Rzewuska. Dicha carpeta contenía objetivo del proyecto, propuesta de dirección, contenido del espectáculo, descripción del espectáculo, diseños y ruta crítica. Las propuestas para fundamentos de trabajo fueron los siguientes: Alternar teatro y danza; estructurar la obra basándose en los poemas de *La bella molinera* de Wilhelm Müller (entonces se creía que el autor era Schiller); realizar una metáfora escénica de los conceptos mujer-agua y acotar la construcción escénica del montaje en la relación temática hombre-mujer-agua; representar la obra en fuentes públicas.

Diciembre 2006. Junta con el actor Miguel del Castillo Paredes. De junio a diciembre se trabajó en la concepción de la carpeta de producción. Se llegó a las siguientes determinaciones: En la obra únicamente se usarían dos actores, un hombre y una mujer; se tendría que utilizar la narración de *La bella molinera*; el texto se iba a construir a partir del proceso de trabajo con los actores.

²⁰ Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, México, Árbol Editorial-UNAM, 1988. Pág. 41.

Febrero 2007. Se integra al equipo la 1ª asistente de dirección, Alfonsina Paredes. Durante el periodo de Enero y Febrero, el trabajo con el actor estuvo enfocado sobre dos aspectos: entrenamiento corporal y acercamientos a la interpretación de los acontecimientos narrados en el poema de *La bella molinera*. Durante este periodo de ensayos se llegó a la determinación que la estructura del espectáculo estaría basada en la estructura anecdótica del poema: el muchacho se presenta; se enamora de una bella molinera; se realiza el cortejo y es rechazado; el muchacho se desilusiona y finalmente se suicida. Se comentó con la asistente de dirección esta estructura y ella aportó la idea de presentar escénicamente la historia cuando el conflicto del enamoramiento y desilusión ya hubiera pasado, es decir comenzar la obra cuando el muchacho está a punto de suicidarse. Inicio de trabajo con la metodología de Creación Colectiva del TEC.

Marzo 2007. Se integra la actriz que ha estado presente hasta la fecha: Andrea Cosette Borges López. La actriz se incorporó al trabajo de *Canción de Cuna...* dentro de las mismas premisas que había trabajado el actor (entrenamiento corporal y acercamientos a la interpretación actoral desde los temas del poema) y con la prerrogativa de que iba a tocar el cello en escena. Se incorporó a la actriz pues se consideraba necesario abordar los temas universales de amor y desamor, a partir de las distintas posibilidades de relación que pueden surgir entre un hombre y una mujer.

Abril 2007. Se incorpora al equipo Ana García Santaella en el área de producción. En esta fecha se publica la convocatoria del *Fondo de apoyo para proyectos culturales y científicos juveniles de la Ciudad de México Creación Joven 2007*, esta convocatoria buscaba apoyar a jóvenes con propuestas “novedosas que sean de interés social, que fomenten la participación, que sean incluyentes y busquen el mejoramiento de la calidad de vida” de su comunidad. Se estructuró una carpeta basada en la primera carpeta de producción, pero se le dio al proyecto un enfoque social y comunitario: la obra se iba a presentar en fuentes de parques y plazas públicas (como se había planteado en un inicio) y se incorporaría una dinámica de resolución de encuestas al final de las funciones para fomentar el intercambio de opiniones entre los espectadores y los productores de teatro. En el ámbito de la dirección se estaba trabajando con dos de las cuatro premisas principales: el trabajo de teatro/ danza y el poema como estructura del espectáculo.

Mayo 2007. Se entrega el primer borrador de texto de *Canción de Cuna del Arroyo* (el texto se elaboró en abril 2007). Este borrador consistía en un “collage” fundamentado

en las estrofas de *La bella molinera*, al que se le añadieron otros textos que hacían referencia a los temas o imágenes que sugerían las del poema. En este borrador se estableció la diferencia entre las narraciones de la historia de la Bella Molinera y los textos que provenían de una reflexión crítica sobre el amor.

Junio 2007. Se realizó con el equipo trabajo de análisis de texto para definir la estructura “escénica” de la obra. También se definieron las convenciones o “planos de realidad” dentro de las cuales se iba a conducir la obra: convención realista para contar una historia contemporánea que mantuviera una correlación con la anécdota de *La bella molinera*, convención de danza para contar la anécdota del poema, convención de “rompimiento/comentario” hacia los temas que se plantearon en la primera y segunda convención. Se realizó un breve descanso de ensayos para que los actores pudieran terminar sus pendientes de final de semestre.

Julio 2007. Se publican los resultados de la convocatoria Creación Joven 2007 y se aprueba el apoyo al proyecto *Canción de Cuna del Arroyo*. Se contacta al segundo asistente de dirección Leonardo Castañuela. El primer actor, deja el proyecto por inconformidades y falta de tiempo. Se integra al equipo el segundo actor, Balam Eduardo Garfias García y se le introduce al trabajo con un énfasis en el trabajo corporal y acercamientos a las relaciones acotadas dentro de la anécdota del poema de Müller. Al mismo tiempo se contacta a otro actor, Alfredo González para tener soporte en el elenco, finalmente no se logra integrar bien y esta idea es desechada.

Agosto 2007. Se da a conocer el segundo borrador de texto de *Canción de Cuna del Arroyo* que constituye casi en su totalidad el texto definitivo que compone el texto actual. Este borrador ya tenía integradas las convenciones y “planos de realidad” dentro del texto, de igual manera se definieron los temas de las secuencias de danza así como su ubicación en la estructura escénica de la obra. El mes de agosto se trabajó con improvisaciones corporales basadas en los temas del poema y las relaciones que plantea. Se solicitó el apoyo de Raúl Villegas Román para asesoría en acondicionamiento físico.

2ª Etapa del proceso

Octubre 2007. El trabajo de septiembre y octubre consistió en realizar el marcaje de la obra. Se definió el espacio (Cuadrado de 5m. x 5m.), a mediados de octubre el segundo actor abandona el proceso por intereses particulares. Se integra Rafael Sandoval Roquet

como el tercer actor y Antonio Sánchez Romero como el tercer asistente de dirección de esta manera se integra el equipo y reparto definitivo de *Canción de Cuna del Arroyo*.

Noviembre y Diciembre 2007. Se termina el marcaje de la obra, se realizan pequeñas modificaciones al 3er borrador texto, se montan las tres coreografías. Se compra una parte de la producción: vestuarios y utilería. El 21 de noviembre comienza la etapa de presentaciones de *Canción de Cuna...* en el Festival Metropolitano de Teatro Universitario UAM 2007. Se solicita una breve asesoría al profesor Rubén Ortiz para resolver problemas en el marcaje y coreografía de los poemas.

Enero y Febrero 2008. Se trabaja para afinar detalles del marcaje. Se abre la convocatoria para la temporada de Primavera 2008 en la Facultad de Filosofía y Letras. Se limpia el marcaje y se define el diseño de iluminación.

3ª Etapa del proceso (presentaciones)

El proyecto comienza temporada de funciones desde Marzo de 2008 hasta Marzo 2009. Cabe mencionar que durante todas las temporadas y funciones se continuó trabajando en ensayos semanales, siempre que los horarios lo permitieron. En junio y julio de 2008 se hizo un breve receso de funciones para modificar el espacio y el marcaje para dar funciones en el Foro La Madriguera, dentro del *Ciclo de Nuevos Directores* de Julio a Diciembre 2008 (La Universidad del Claustro de Sor Juana, Artillería Producciones y Teatro Para La Vida Misma). Se suprimieron algunos poemas para mejorar el ritmo y estructurar el texto definitivo. En Julio de 2008 se solicita el apoyo de la Fundación BBVA Bancomer y se otorga como apoyo económico; al mismo tiempo se entrega el reporte de actividades a la Secretaria de Cultura del Distrito Federal, finalizando así el compromiso contraído con la institución. En octubre de 2008 se incorpora al área de producción Ivette Shaeresa de la Paz Chavero en la compañía independiente Teatro Para la Vida Misma.

2.2 Proceso de ensayos

El análisis de texto fue fundamental para progresar en el entendimiento del proceso, a pesar de eso, un análisis teórico se revela incompleto si no toma en cuenta la labor práctica y funcional para la escena. En este apartado se abordará el diseño de

entrenamiento y los objetivos planteados con los actores para aproximarse a la puesta en escena.

Para la organización del entrenamiento se partió del actor y de su necesidad vital de comunicar ciertos sentimientos, pensamientos o ideas. Durante los ensayos, la responsabilidad de crear el ambiente propicio para que esto suceda recae únicamente y exclusivamente sobre el director; en algunos casos excepcionales también sobre el productor. En el proceso de *Canción de Cuna...* se mantuvo constantemente la necesidad de fomentar la disposición de los actores para el óptimo desempeño de la acción escénica. Fue de gran importancia propiciar la claridad y la decisión en los actores para afirmar o refutar aseveraciones propias en relación a los temas de la obra. Cada uno de los integrantes del equipo (equipo creativo y equipo artístico) aporta una forma particular de entender las cosas. Cada quien tiene sus anécdotas y sus experiencias que revelan un punto de vista particular respecto a los temas abordados. Fue necesario rescatar estos puntos de vista y hacerlos explícitos aún y cuando éstos no manifestaran concordancia con los argumentos y proposiciones de la obra. De cualquier manera, esta obra fue concebida para ser un punto de encuentro entre los múltiples puntos de vista de los individuos que formamos el equipo.

Como se mencionó una de las labores más complicadas fue desarrollar un acuerdo de comunicación colectiva que constituyera una plataforma para la creación. Para realizar esta faena se escogieron las acciones físicas como lenguaje común; pues se consideró que la noción de acción, en una acepción general es una forma articulada, clara y completa que vincula la labor escénica, independientemente de la denominación teatral o de nomenclaturas de danza. Se retomaron ciertos aspectos del trabajo de Pina Bausch como un marco referencial para el resultado de la puesta en escena. En opinión personal, siempre me ha parecido que los espectáculos del Tanztheater Wuppertal están permeados de mucha frescura y despreocupación sin olvidar por ello el profundo contenido de los temas que abordan. Para el diseño del proceso de ensayos se revisó el material de algunas entrevistas y reportajes sobre el teatro-danza alemán, las obras que se encuentran registradas en video (“Café Müller”, “Kontakthof”, extractos de “Nelken”, “Komm, tanz mit mir” y en menor medida “La consagración de la primavera”), algunas entrevistas y el ensayo de Rodolfo Obregón dentro del libro *Utopías Aplazadas*. Sobra

decir que el resultado del proceso de montaje de *Canción...* dista mucho de parecerse a cualquier espectáculo de Pina Bausch, no obstante se considera fundamental otorgar el crédito ya que los espectáculos del Wuppertal Tanztheater han constituido una (casi) inagotable fuente de inspiración. Citando a Pina Bausch, esta obra debía construirse "...no de principio a fin, sino desde dentro hacia fuera..."²¹. Esta aseveración se transformó en un mecanismo para el trabajo en *Canción...* para lo cual se desarrolló una disciplina específica para cada miembro del equipo, especialmente los actores. El entrenamiento de los actores comenzó despertando la conciencia de la respiración; posterior a la toma de conciencia sobre la respiración, prosigue el descubrimiento del ritmo interno de cada actor. Este ritmo influye en la forma de hablar, la manera de caminar y moverse, los modos de observar, de escuchar e inclusive de pensar. En resumen el proceso de los actores debería desembocar en una forma articulada que comunique el entendimiento total del texto, de la anécdota, de sus propios sentimientos.

Como síntesis del largo proceso con los actores de *Canción* se llegó al postulado de que un entrenamiento idóneo contempla necesariamente tres aspectos: la voz, el cuerpo y la transición entre ambos. Se considera de suma importancia que los actores tengan la capacidad de hablar con una técnica correcta (es decir, una voz bien apoyada, colocada y proyectada) y con toda la naturalidad, sin que sus voces suenen actuadas. Como un aspecto secundario la disposición corporal de los actores debe poseer la capacidad de expresar con precisión los movimientos que les susciten el texto, la música o sus recuerdos. El tercer aspecto a considerar es el tránsito entre la voz y el cuerpo. Es decir que las acciones no deben estar divorciadas de lo que se dice ni viceversa. La voz tiene que ser un apoyo para lo que se está haciendo y las acciones deben de ser un soporte para lo que se necesite decir, todo debe de estar relacionado de manera que no se puedan separar pero tanto la voz como el cuerpo puedan comunicar de manera clara y precisa. En este sentido Rodrigo García ha mantenido una convicción que se transforma en metodología de trabajo, el cual fue adoptado para el trabajo en *Canción de Cuna...* Las herramientas que se pudieron adaptar al desarrollo del trabajo se explican a continuación: "Hago dibujos donde relaciono cuerpos con objetos. Llego al local de ensayos. No enseñé los dibujos casi nunca a los actores, intento explicar esos dibujos de manera bastante torpe, casi

²¹ Pina Bausch citada en *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003, p. 104.

afásica. Me interesa esa manera de expresarme, es decir: dejar zonas de mi discurso incompletas...La premisa es: una obra debe de estar cargada de misterio. Debe ser incompleta siempre. El latido de una obra son sus contradicciones [resaltado personal]...Como artista solamente he pensado en generar un lenguaje crítico a la altura del tiempo que me toca vivir... Hay una columna vertebral para todo aquello y es que todo está pensado para ser hecho, dicho, sudado, sufrido por los cuerpos de los intérpretes de mis obras. El territorio a descubrir es el ser humano...”²².

Fundamentalmente fue posible establecer una conexión en cuanto a la torpeza del discurso del director hacia los actores, sin embargo el trabajo de Rodrigo García y de Pina Bausch sostienen como territorio común que el fondo medular es el ser humano. En comparación con el trabajo de Pina Bausch, se dice que en sus espectáculos los bailarines descubren mucho más que lo que inventan²³. Es decir sus coreografías se conformaban de elementos inherentes en la expresividad de sus bailarines: tics nerviosos, gestualidades del comportamiento, manifestaciones íntimas de lo cotidiano o huellas del subconsciente. En nuestro proceso se perseguía el objetivo de que cada actor desarrollara plena conciencia de su cuerpo y de su mente; permitiendo así conocimiento, confianza y apertura a la exploración de su propio universo mental. Junto con este trabajo de exploración, fue requerida una disciplina física para mantener también la plena disposición del cuerpo.

Es importante mencionar que el entrenamiento en *Canción de Cuna del Arroyo* no se enfocó a generar actores/deportistas sino propiciar en el actor la disposición óptima de usar su voluntad al igual que su capacidad corporal. Ninguno de los ejercicios físicos realizados para este trabajo partió de una tensión injustificada, así como el entrenamiento de gimnastas o atletas; más bien toda actividad física buscó mantener un equilibrio entre el pensamiento, la emoción y el cuerpo del actor. En este aspecto se trabajó bajo premisas muy concretas. El entrenamiento de Eugenio Barba se caracteriza por su claridad y neutralidad: equilibrio precario, direcciones interrumpidas, súbitos cambios de opinión, control de peso, fluidez en los movimientos, articulación y segmentación de los movimientos. Por esta razón se decidió apegarse en el aspecto técnico a las consignas

²² Rodrigo García en entrevista dentro de *Actas del Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, México: Escenología / UNAM / UCM / Proyecto 3, 2004, pp. 115-123.

²³ Pina Bausch, *Op. Cit.*, p. 97.

provenientes de la investigación barbiana. Existen diferentes ejercicios que se ocupan de las diferentes partes del cuerpo que pueden constituir el motor para dirigir el movimiento. Es de suma importancia que los actores sepan diferenciar cuál es la parte de su cuerpo que quieren mover; de igual manera el actor debe saber otorgar toda su atención y tensión corporal para mover esa parte de su cuerpo para después cambiar y entonces otorgar toda su atención a otro nuevo movimiento en otra parte de su cuerpo.

De esta manera se propició en los actores una toma de conciencia de su propia participación en el fenómeno teatral. Considero que es necesario que los actores se perciban así mismos como signos productores de sentidos y conscientes de que todo lo que hacen en escena tiene una respectiva trascendencia: “un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial para nosotros.”²⁴ Una vez que se ha profundizado individualmente en el vínculo del actor consigo mismo, es posible trabajar la relación o vínculo entre actores y el texto.

El modelo de la estructura básica de cada ensayo que se propuso para *Canción de Cuna...* en un proceso ideal que contempla diariamente ensayos de cinco horas es el siguiente:

Tiempo	Actividad	Objetivo
1ª hora	Ejercicio	Acondicionar el cuerpo de los actores para cualquier actividad física.
2ª hora	<i>Exploración</i> de movimiento libre	Ejercitar la creatividad del actor para crear movimientos.
	<i>Exploración</i> de movimiento con tema de secuencia.	Encauzar los movimientos del actor bajo determinado esquema temático.
3ª hora	Transformación de sustantivos temáticos a movimientos concretos.	Que el actor tenga la capacidad de expresar con claridad conceptos por medio de movimientos
	Relación entre los actores según la temática	Que los actores tengan la capacidad de

²⁴ Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI, 2004, p. 87.

	del día y de la secuencia (“impros”).	expresar, mediante las relaciones entre ellos determinados conceptos.
	Creación, mediante las relaciones entre los actores y sus acciones, de <i>enunciados</i> que permitan comunicar la anécdota de <i>La bella Molinera</i> .	Conformar las secuencias que permitan la comunicación de la historia <i>La bella molinera</i> .
4ª hora	Análisis de textos de secuencias	Reflexionar y cuestionar los análisis realizados bajo preconcepciones.
	Análisis de textos de reflexión.	
5ª hora	Improvisación según textos de secuencias.	Generar, probar y desechar material práctico para la puesta en escena.
	Improvisación de textos de reflexión.	

Como puede observarse en el modelo de esquema para la planeación de los ensayos, muchos objetivos carecen de un perfil concreto y delineado. Las expectativas a realizar por ensayo exceden la capacidad y los medios para llevarse a cabo. En la práctica, el esquema fue modificado y replanteado continuamente. Se buscó mantener a diario un equilibrio entre los ejercicios teóricos relacionados con el análisis de texto y los ejercicios de improvisación, exploración y movimiento relativos a trabajo de la escena.

En este sentido el referente constante fue Pina Bausch que por ejemplo, organizaba los materiales en sus espectáculos provocando una dinámica de asociación de preguntas y respuestas. Citando a Bausch en el ensayo de Obregón “...Yo hago centenares de preguntas a mis bailarines, ellos me responden y me muestran cosas. Yo sé lo que quiero de ellos, sé lo que estoy buscando, pero el problema es que muchas veces, incluso con muchas preguntas, no se consigue llegar a nada concreto...Sólo concibo una obra como algo abierto inconcluso...”²⁵. Así pues en *Canción...* se adoptó este “método” de trabajo para vincular la división y análisis de texto con las improvisaciones. Estas improvisaciones estaban guiadas por los objetivos del texto para crear situaciones que pudieran vincular actores y texto por igual. Estas propuestas constituyeron las bases de trabajo con los actores y delinearon gradualmente la tesis poética de la obra.

²⁵ Pina Bausch en el ensayo de Rodolfo Obregón, *Utopías Aplazadas*, México, CONACULTA, 2003, p. 104.

Capítulo III

Diferentes lugares de presentación

3.1 Funciones aisladas: plazas, auditorios y escenarios públicos

La obra se estrenó el 21 de noviembre de 2007 dentro del XIII Festival Metropolitano de Teatro Universitario en el Auditorio Incalli Ixcahuicopa de la UAM Azcapotzalco. La obra aún no estaba terminada y realmente resulta difícil afirmar que fue un estreno propiamente. La presentación tuvo muchos errores técnicos, aún cuando hubo más campo abierto al aprendizaje ya que se entregaron cuestionarios y las respuestas fueron muy elocuentes. Por ejemplo una observación constante en los cuestionarios entregados fue que la escena de Pearl Jam era muy conmovedora, pero el hecho de que la canción se repitiera cuatro veces hacía que la escena se volviera cansada y aburrida. A partir de ese día se modificó y trabajó esa escena para que la melodía se repitiera únicamente tres veces y de modo justificado. Este teatro fue muy apropiado para la obra, en cambio, el tiempo en que se presentó la obra no fue tanto. Aún no se había terminado de trabajar las últimas escenas así que el final de la obra se improvisó dos ensayos antes de la función. Finalmente el público de la UAM se mostró condescendiente y nosotros muy nerviosos.

La siguiente función aislada tuvo lugar dos días después del estreno en la Facultad de Filosofía y Letras, el día 27 de Marzo de 2008. *Canción de Cuna del Arroyo* viajó a la Universidad Autónoma de Chapingo para presentarse en el Auditorio Emiliano Zapata. Este auditorio no estaba acondicionado de manera óptima para espectáculos escénicos, carecía de iluminación apropiada, el escenario estaba cubierto de alfombra y carecía de profundidad pues medía 3.5 metros. El uso general que tenía normalmente este espacio era de conferencias por lo tanto la acústica sin micrófonos también fue un problema. Con todo, los actores supieron integrar bien las carencias e inclusive llegaron a interpelar directamente al público para asegurarse de que estuvieran siguiendo la historia.

Al día siguiente se dio una función especial para el Día Mundial del Agua gracias a la gestión de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal. La función se realizó al aire libre, la primera de tantas que se iban a dar. Esta función fue realizada sobre un tablado en medio del Jardín Botánico del Bosque de Chapultepec. Lamentablemente esa semana

el equipo de *Canción...* había tenido otras dos funciones (entre el estreno en la Facultad y la pequeña excursión a Texcoco), todos estábamos muy distraídos y dispersos. Al llegar a la función a Chapultepec caímos en cuenta de que las hojas de la dinámica del pizarrón no estaban. Se improvisaron utilizando unos carteles de colores, adicionalmente los programadores del evento tuvieron a bien mover el horario de presentación sin avisarnos de las 9:30 am a las 11:00 am, por un supuesto aviso de que Marcelo Ebrard iba a presidir el evento. De cualquier forma la función se llevó a cabo sin pena ni gloria y el jefe de gobierno no apareció, al menos no mientras nosotros dábamos función.

Las Funciones de Iztacalco para la Festival Pasaje del Libro también fueron muy enriquecedoras. Estas funciones también fueron al aire libre y se dieron en un entarimado sobre una carpa en la explanada de la delegación Iztacalco. Estas fueron dos funciones consecutivas que se dieron nuevamente gracias a la intercesión de la Secretaría de Cultura. Particularmente hay dos aspectos que me gustaría resaltar de estas funciones. Durante la obra se fuma tabaco en escena. Al final de una de las funciones una madre de familia se aproximó para felicitarnos pero también reprendió a los actores por fumar y no dar un buen ejemplo a seguir para la juventud. La producción se zafó del problema afirmando que no era su culpa, más bien todo era ficción. El otro acontecimiento me parece un poco más serio y aconteció en la otra función. En toda función que se dió de *Canción de Cuna del Arroyo* se entregaron encuestas para recibir algún tipo de retroalimentación del público aparte del comprometido aplauso del público. Las encuestas se entregaban al inicio y al final se entregaban lápices para contestarlas. En esa ocasión entregamos las encuestas a los escasos espectadores que ya estaban sentados y una señora, de mediana edad se negó a recibirla. Le pedí de favor que la contestara ya que era parte de nuestro trabajo y nos interesaba mucho conocer su opinión para tener la oportunidad de modificar la obra en el futuro. La señora únicamente respondió "No sé leer". Le ofrecí una disculpa y me alejé ligeramente impactada. Y es que como artistas escénicos, podemos llegar a ser muy individualistas. El punto que quisiera acentuar es que realmente es difícil vislumbrar el alcance que tiene la labor que llevamos a cabo en el teatro. Lamentablemente no pude tener la oportunidad de conocer la opinión de esa mujer, pero no dejó de cuestionarme que sentido tuvo para ella, *Canción de Cuna del Arroyo*. Porque evidentemente esta obra no fue pensada para espectadores como ella. La

obra trata sobre temas algo adolescentes y muy particulares como el “amor” y la “traición” pero, honestamente, en un nivel parcial. Además de que gran parte de los referentes culturales provienen de la corriente “mainstream” y artistas reconocidos de la cultura pop; sin mencionar enteramente la escena de Pearl Jam que está construido para individuos que tengan la capacidad de leer y escuchar con cierta claridad el idioma inglés... Aún ahora me cuestiono si la obra pudo proyectar algo (lo que fuera) o simplemente se quedó como un evento contingente en la vida cotidiana de la señora que paseaba con su familia en la Feria del Libro de la delegación Iztacalco.

La siguiente función tuvo lugar en la Secundaría Técnica no. 89 Francisco Luna Arroyo, en la Delegación Iztapalapa; gracias a la gestión del Maestro Montoya Bolaños y la secretaria académica Araceli Rebollo de la Coordinación del Colegio de Teatro. El profesor Montoya contactó a la licenciada Rebollo para ver si era posible llevar la obra a su escuela, ya que la había visto en la Temporada de Primavera en la Facultad. Araceli nos puso en contacto con el profesor Montoya. En un principio el grupo no estaba tan entusiasmado de dar esa función, principalmente por la agenda de tiempos apretados. Finalmente se llegó a un acuerdo y *Canción de Cuna...* se trasladó a la escuela secundaria. Esta función se dio en condiciones poco favorecedoras, muy a pesar de la buena voluntad del profesor Montoya. La escuela carecía de auditorio por lo tanto tuvimos que acoplarnos a presentar la obra dentro de un salón de clases. Para acrecentar las tensiones, la escuela no tenía luz y la función tuvo que darse con las ventanas bien abiertas y con una grabadora con pilas. Adicionalmente *Canción de Cuna...* estaba a la mitad de la modificación de su marcaje y había partes que todavía se confundían. Pero finalmente los alumnos reaccionaron bastante bien ya que se mostraron atentos, callados y algunas veces interesados. Lamentablemente el audio falló y la última canción se interrumpió ya casi al final porque las pilas se agotaron.

La siguiente función aislada tuvo lugar el día 9 de Agosto de 2008, a petición de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal en el Deportivo Ingeniero Heberto Castillo. Esta función también fue al aire libre y dentro de un Festival Deportivo y Artístico de la Delegación Gustavo A. Madero. Peculiarmente el reto más grande que se presentó ese día fue el sonido ya que el deportivo se encontraba justo a la mitad del “camellón” de una gran avenida por lo tanto constantemente había camiones grandes que circulaban por

ambos lados; además el deportivo estaba en construcción y se le tuvo que pedir a los trabajadores albañiles si era posible que suspendieran sus actividades durante la duración de la función. Generalmente se le solicitaba a la Secretaría de Cultura que nos diera al menos una semana de anticipación para programarnos alguna función pero esto no siempre fue posible. Debido al gran apoyo que *Canción de Cuna del Arroyo* recibió por parte de la Secretaría de Cultura no nos fue posible mostrarnos renuentes a los compromisos adquiridos. Por mucho que siempre se solicitó como requisito indispensable del lugar de presentación se contara al menos con 4.88 por 4.88 metros de dimensiones en el escenario, que hubiera un equipo de audio (reproductor de discos compactos, consola y bocinas al menos) y una toma de luz corriente.

Posteriormente la obra se presentó dentro del XVI Festival Nacional de Teatro Universitario en el Auditorio José Vasconcelos (también conocido como el Elefante Gris, por sus dimensiones colosales) en la FES Aragón. Este teatro es muy grande, el escenario apenas mide 12 por 14 metros con una elevación de 1.10 metros sobre el piso y el aforo es de aprox. 1300 asientos. Esta función se planeó con mucha anterioridad. Se tomó la decisión que el público debía estar sobre el escenario; pero el día resultó imposible llevarlo a cabo. Finalmente el público se acomodó donde pudo y quiso. Un gran acierto fue la iluminación que realizó Sergio López Vigueras para esa presentación. Desde mi punto de vista fue impecable. A pesar de que *Canción...* no pasó ni a la primera ronda del Festival, considero que esa presentación dejó buenas impresiones a los camaradas universitarios de la FES Aragón.

La siguiente función que dimos fue en el Auditorio Ricardo Flores Magón de la Facultad de Ciencias Políticas. Considero esta función de gran importancia ya que fue la primera en la que se integró un elemento sólido en el área de producción, Ivette Shaeresa de la Paz. Esta función también se planeó con mucha anterioridad pero el día de la presentación tuvimos que resolver el audio con un micrófono que se dirigió a las pequeñas bocinas de una grabadora. La iluminación también dejó mucho que desear ese día; inclusive ese fue un comentario recurrente en las encuestas entregadas ese día. Posteriormente se dio la función en la Central Teatro del Pueblo, dentro de una pequeña Muestra de Teatro Universitario. Esta función fue iniciativa de Luis Felipe Cervera, el programador artístico de aquel entonces. Este teatro es muy hermoso, al estilo "italiano",

el escenario presenta una pequeña inclinación, como de 10 grados. Esa función también fue doble ya que nos presentamos conjuntamente con otra producción del Colegio de Teatro: *Diálogos de Nostalgia y Pollos*, autor y director Manuel Cisneros. Durante nuestra presentación volvimos a subir al público al escenario. La siguiente presentación aislada fue para el XIV Festival Metropolitano de Teatro Universitario en la UAM Iztapalapa en el teatro Fuego Nuevo. Curiosamente esta presentación tomó lugar exactamente el mismo día del estreno en el año anterior del Festival homónimo de Azcapotzalco. Posteriormente la obra se presentó en el Centro Cultural Futurama gracias a la gestión de Artillería producciones y la Secretaría de Cultura del DF. Esta función también fue un poco extraña ya que se llevo a cabo en plena luz del día en el vestíbulo del Centro Cultural. La última función aislada que se realizó al cabo de esta investigación fue la del Día Mundial del Teatro el día 28 de marzo de 2009; en el salón de Iluminación Ignacio Zúñiga de la ENAT.

3.2 Espacios de temporadas

Canción de Cuna del Arroyo comenzó su temporada de funciones estables el martes 27 de marzo de 2008 en el Aula-Teatro escenario Justo Sierra (Che-Guevara). La temporada fue posible gracias a la gestión de la Coordinación del Colegio de Lit. Dramática y Teatro y la Comisión Artística de aquel entonces. Este teatro es un espacio de medianas dimensiones, aunque es el espacio más grande a disposición de los alumnos dentro del Colegio. La temporada llegó justo a tiempo para probar muchas inquietudes en cuanto a la construcción y estructura de la obra. Igualmente los actores estaban en el umbral de poder demostrar sus capacidades frente a un público “conocido” pero incierto.

Algunas de las actividades que no fueron aclaradas ni previstas para el estreno fue el diseño de iluminación y los problemas técnicos que presentaba el audio. La iluminación fue resuelta, como siempre y con gran displicencia por el colega López Vigueras. El asunto del audio tuvo que aguardar mucho tiempo para poder arreglarse. En un principio se tenía la convicción que la actriz Andrea Cosette iba a tocar un instrumento en vivo: el cello. Durante el proceso nos dimos cuenta que no iba a ser posible incorporar el instrumento ya que no contábamos con la plataforma de producción que permitiera transportar para cada ensayo un cello, mucho menos para cada función. Para reemplazar esta carencia se formuló la prerrogativa de que la fuente del sonido obligatoriamente

debería de provenir directo de la escena. Así pues cada función, los actores tenían un disco compacto con las seis pistas de la obra que corrían en un reproductor de discos que realmente estaba prendido. La intención fundamental de este gesto era permitir que la música constituyera otro estímulo real y presente en el acontecimiento teatral. A diferencia de otras obras de teatro, donde la música se considera un acompañamiento ambiental o aporta información para la construcción de ficción, por ejemplo el sonido ambiental de la selva para simular un ambiente salvaje o sonidos de claxon para ubicar una escena en la ciudad.

Pues esa era la intención, aunque no fue posible llevarla a durante la temporada en el Justo Sierra. El estreno fue un caos de detalles técnicos y no hay justificación para estas faltas de cuidado; pero se puede considerar aprendizaje provechoso que cada martes estuvieron presentes la banca de acrílico, el pizarrón con hojas y los actores, todo lo indispensable para dar a tiempo la función. Fundamentalmente en la primera temporada hubo una gran falta de organización y escasos recursos de información para resolver problemas. En un balance general la temporada fue muy enriquecedora ya que se pudo probar la efectividad de la obra dentro un ambiente próximo al de todos los elementos del equipo: el universitario.

La temporada siguiente en el Foro La Madriguera fue una gran sorpresa y constituyó el desafío más grande para *Canción...* Esta temporada surgió como iniciativa de Alberto Villarreal Díaz, catedrático del Colegio de Teatro. Durante el curso de dirección ofreció la oportunidad de llevar dos puestas en escena a foro; los proyectos podrían presentarse dentro de un recién inaugurado ciclo para promover jóvenes directores en La Madriguera. Así se estructuró el “Ciclo de Nuevos Directores” el cual estaba conformado por dos obras de Colegio de Teatro, *Nana* de Samuel Beckett dirigida por Michelle Esparza y *Canción de Cuna del Arroyo*. Ambas se presentaban el mismo día con el costo de un mismo boleto. La inquietud principal durante este periodo consistió en trasladar el marcaje de la obra que hasta entonces se había ajustado a escenarios no menores de 4.88 metros, a un foro cuyas dimensiones son 6.1 por 4.7 metros, incluidos 30 espectadores (el aforo promedio de este lugar). La siguiente preocupación fue resolver la iluminación. El proceso de adaptar la obra a este espacio fue laborioso, pero afortunadamente tuvimos la oportunidad de planear bien el trabajo y contamos con un

equipo de producción que constituyó un sólido apoyo para comenzar la temporada. Durante ese momento surgió la iniciativa de solicitar el apoyo de Fundación BBVA Bancomer para solventar los gastos diversos durante la temporada. El “Ciclo de Nuevos Directores” constituyó un proyecto experimental. Gracias a la gestión de Patricia Rozitchner se logró conjuntar un equipo de jóvenes productores de la carrera de producción de la Universidad del Claustro de Sor Juana: 3pulkesyunrompopito Producciones. Esta temporada también proporcionó mucho material para el aprendizaje por su larga duración, desde el 2 de julio al 10 de diciembre de 2008. Para el estreno se revaloró ciertas escenas de la versión anterior, y se hizo una condensación del material que no era útil. Se introdujo una escena extra para mejorar el ritmo de la obra y se modificaron ligeramente algunas coreografías. En cuanto al público, el Ciclo no tuvo un gran impacto. El promedio de los espectadores era de 2 a 10 por función e inclusive hubo una función que tuvo que cancelarse debido a falta de asistencia. Aún teniendo en cuenta lo anterior, la temporada en La Madriguera constituyó una experiencia invaluable conjuntamente con el apoyo constante y la oportunidad de aprendizaje de la compañía Artillería Producciones.

La tercera temporada fue la más exitosa ya que el equipo y la obra en general gozábamos de mayor experiencia. Esta temporada tuvo una duración corta: únicamente 5 funciones, pero dentro de un ambiente muy agradable y en un espacio de gran tradición teatral: el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura. Para ese momento ya se habían dado varias funciones en lugares muy diferentes así que para adaptar la obra a este espacio no fue necesario demasiada inversión de tiempo o esfuerzo. Se utilizó únicamente el escenario del Carlos Lazo ya que el aforo del teatro es muy grande y la obra había probado ser mas efectiva dependiendo de la proximidad de los espectadores.

3.3 Encuestas y gráficos del espectáculo

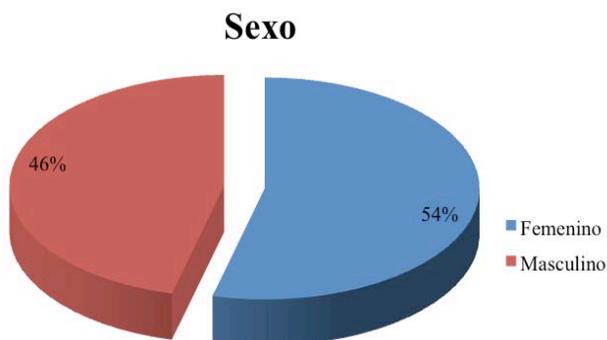
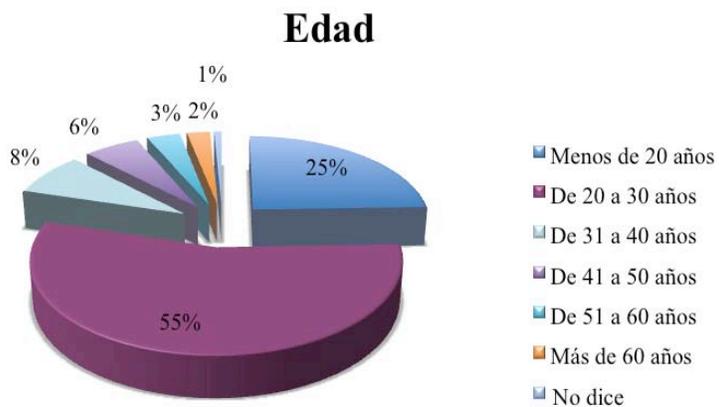
Desde las primeras etapas del proyecto *Canción de Cuna del Arroyo* se planteó el interés de generar nuevos públicos para las artes escénicas. Para este fin se adoptó la disciplina de entregar encuestas al final de cada función, con el objetivo de recibir retroalimentación del espectador, para beneficio suyo y de la vida óptima de la obra. A continuación se

muestra la acumulación de dicha información durante las etapas de presentaciones a público.

Canción de Cuna del Arroyo	
Presentaciones	48
Cantidad de encuestas contestadas	778
Público estimado	1000 personas

Perfil sociodemográfico del promedio del público

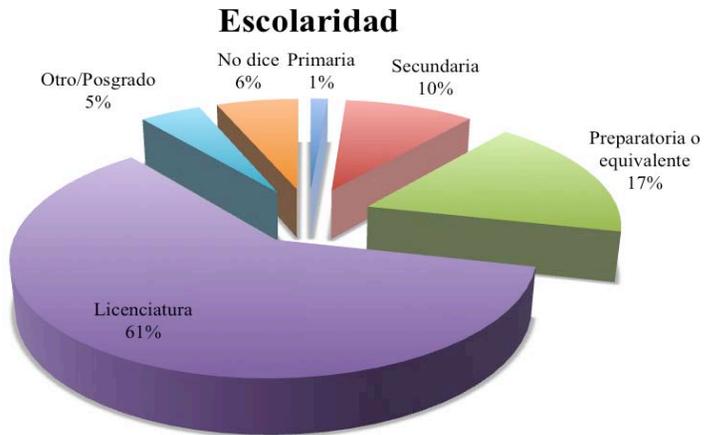
EDAD		
	Menos de 20 años	191
	De 20 a 30 años	429
	De 31 a 40 años	62
	De 41 a 50 años	45
	De 51 a 60 años	27
	Más de 60 años	19
	No dice	6



SEXO		
	Femenino	420
	Masculino	359

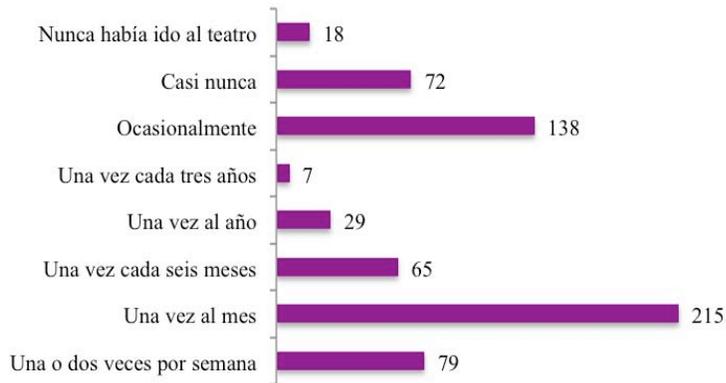
ESCOLARIDAD		

	Primaria	10
	Secundaria	76
	Preparatoria o equivalente	137
	Licenciatura	473
	Otro/Posgrado	36
	No dice	48



Preguntas del registro del alcance de la obra

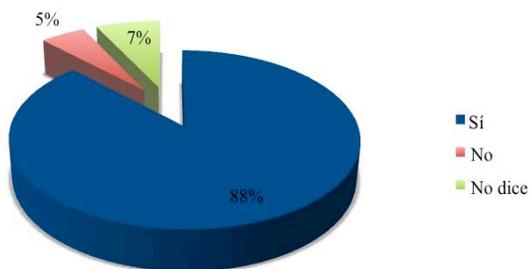
¿Con que frecuencia asiste al teatro?



¿Con qué frecuencia asiste al teatro?

Una o dos veces por semana	79
Una vez al mes	215
Una vez cada seis meses	65
Una vez al año	29
Una vez cada tres años	7
Ocasionalmente	138
Casi nunca	72
Nunca había ido al teatro	18

¿Le gustó la obra?

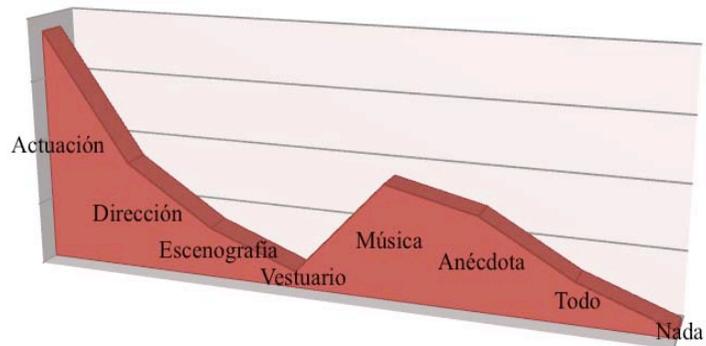


¿Le gusto la obra?

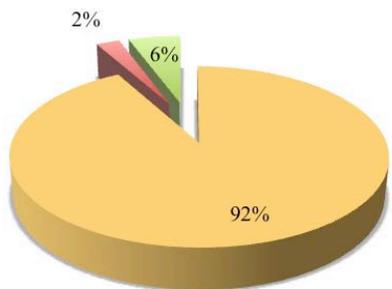
Sí	484
No	28
No dice	40

¿Qué le gustó más de esta obra?	
Actuación	375
Dirección	172
Escenografía	80
Vestuario	26
Música	180
Anécdota	147
Todo	65
Nada	12

¿Qué le gustó mas de esta obra? (puede marcar más de uno)



¿Asistiría nuevamente a este tipo de eventos?



- Sí
- No
- No dice

¿Asistiría nuevamente a este tipo de eventos?	
Sí	334
No	9
No dice	20

Durante la etapa de presentaciones la dinámica, al igual que las encuestas fueron transformándose. Se llegó a la conclusión de que resulta complejo valorar la percepción que tiene el público hacia una obra basándose únicamente en una hoja de papel y aplausos (si es que los hay). Cabe mencionar que hubo algunas funciones que no se pudo entregar encuestas y hubo otras veces en que las personas evitaban contestar la encuesta. Es importante recalcar que en los resultados presentados se han omitido

muchas opiniones expresadas en las encuestas. La información arrojada fue abundante y en su debido momento muy útil. En este estudio se ha omitido los contenidos relativos a políticas culturales y de difusión información ya que se consideran externas al campo de conocimiento de este trabajo.

Considero pertinente recordar que esta encuesta constituye un muestreo y no es posible aportar conclusiones absolutas respecto al valor artístico de la puesta en escena. Consideramos que los gráficos constituyen una forma para reflejar el proceso de vida que ha llevado la obra. No es posible elaborar juicios de valor en cuanto a errores y faltas ya que los gráficos muestran únicamente criterios y opiniones de carácter transitivo. Esta ética de trabajo obedece a un impulso de otorgar al público, a los espectadores individuales, herramientas más concretas y precisas para participar en el acontecimiento teatral y expresar su opinión sin reservas. Gracias a los vaciados de encuestas es posible obtener información respecto a la valoración general del público hacia la puesta en escena. obedecieron a un impulso. Para el trabajo de recopilación de opiniones e impresiones se prepararon tres tipos de encuestas. Conforme se fue avanzando más en la tercera etapa de presentaciones, se fue dando la necesidad de especificar más los datos de la encuesta.

Cabe mencionar que la dinámica de resolución de encuestas modifica por completo la vinculación cotidiana del público hacia la puesta en escena. En la generalidad, el público está confinado a un quehacer sustancialmente pasivo en el acontecimiento escénico. Su única obligada costumbre ancestral es aplaudir decentemente y abandonar el teatro. En el momento en el que se le pide dejar algo a su vez, su disposición cambia. Se puede decir de alguna forma que el lápiz y la hoja que se le da a cada persona espectadora constituye una forma dar poder a la gente. Se hace esta afirmación tomando en cuenta los variados y múltiples comentarios que recibimos en las hojas de las encuestas; donde por supuesto algunas personas no se limitaban a contestar las preguntas de opción múltiple, si no que se complacían en llenar a veces los calces de la hoja e inclusive el reverso con comentarios de apoyo efusivo o franca crítica. Todos los comentarios fueron anotados y sirvieron como objetivos a resolver dentro de un lapso de corto a mediano plazo. Algunos de los comentarios que se recibieron fueron los siguientes:

“Me gustó la obra por el melodrama y porque sentían todo lo que hacían” de una joven de secundaria, función en la Secundaria Técnica no. 89 (Julio 2008).

“Las transiciones son muy malas, carece de originalidad, parece una imitación de *Chocolate* que estuvo en la Gruta, tal ves la vieron. Pareció una exposición de canciones y frases usadas de un calendario. No vivencialidad ni verosimilitud, solo gimnasia rítmica y coordinada. Cortázar y Paz se revuelcan en su tumba. Con un deseo constructivo, mejoremos chavos. Adiós” de un joven de licenciatura de teatro en la UNAM, Teatro Justo Sierra (Marzo 2008). Este espectador se refiere a la obra de Camerino 4 “Chocolate” dirección de Magdalena Brezzo.

“Felicidades a los de la Bella Molinera. Fue como ver cine francés... el bueno” de un hombre joven que se dedica al teatro, función en la Madriguera (Octubre 2008).

En resumidas cuentas considero que es fundamental que el público se haga partícipe activo de los procesos de aprendizaje en las obras de teatro. Siempre y cuando se tengan claros los parámetros de referencia en cuanto a la respuesta del público. Considero igual de importante atender los comentarios de los actores como los comentarios que los espectadores quieran aportar. Lo importante es sopesar ambas opiniones y generar un criterio abierto y favorable para continuar trabajando en la obra.

Conclusiones

La obra comenzó con muy poco material pero con tres ideas claras que se convirtieron progresivamente en premisas; el reto consistió en llevarlas a cabo. En primera instancia se trabajó para darle estructura a una idea abstracta. *Canción de Cuna del Arroyo* comenzó como un proyecto de investigación colectiva, para conjuntar teatro y danza partiendo de *La bella molinera*, texto poético de Wilhelm Müller. Así pues desde el inicio comenzaron los problemas ya que para hacer teatro es conveniente contar con un texto ya estructurado dramáticamente. Por esta razón se recurrió a un análisis de texto fuera de lo convencional. Fue necesario dilucidar la esencia del poema para consolidar una estructura escénica funcional para la obra. De esta manera se llegó a la metodología del Teatro Experimental de Calli. Gracias a una reinterpretación del proceso de Creación Colectiva fue posible aislar los elementos teatrales y realizar un puente entre la poesía y el teatro. Dicho puente habría de retomarse posteriormente como sustento entre los lenguajes del teatro y la danza. De esta manera fue posible proponer un texto concreto para la puesta en escena.

Los procesos escénicos suelen ser largos, demandantes y en algunos casos tediosos; sobre todo en el caso de obras con poca o nula experiencia y de carácter exploratorio. Después de realizar un primer boceto fue necesario hacer cuatro versiones del texto de *Canción de Cuna...* antes de llegar a la versión final. En las distintas versiones de texto se llevaron a cabo muchas modificaciones. En un principio se desecharon las palabras del poema ya que se consideraron arcaicas e incongruentes con la propuesta. Se propusieron textos alternativos y se recurrió al material propio del proceso para conformar el material escénico. Gracias a esta labor de discernimiento la obra fue adquiriendo forma en tanto que se fueron aclarando los valores de los distintos elementos de la puesta en escena: el aspecto textual (como eje), lo sonoro, lo visual, la composición espacial, el movimiento, la trayectoria emotiva de los actores; en resumen todo aquello que tiene que ver con el simulacro de presentarse frente a un público. Es importante mencionar que sí existe una partitura fija de texto, espacio, movimiento y emotividad; sin embargo mucho tiempo después de su primera presentación, *Canción de Cuna del Arroyo* ha mostrado la necesidad continua de cambiar y adaptarse para poder establecer una mejor conexión de encuentro con el "otro", es decir el espectador en potencia.

Así mismo el proceso de ensayos ha demostrado a través del tiempo muchas facetas de cambio, desarrollo y aprendizaje dentro del equipo. El eje rector durante la mayor parte de los ensayos fue entrenar el cuerpo y la mente de los actores para manejar lenguajes de danza y de teatro simultáneamente. Posiblemente esta aseveración podrá parecer pretenciosa empero el tiempo nos ha demostrado que cuando escasea la inspiración y la creatividad, la decisión más saludable es apegarse a las reglas previamente establecidas. Todas las decisiones durante los montajes tienen consecuencias en las puestas en escena. Así pues es importante reconocer que durante la etapa de ensayos exploratorios y de improvisación se tomaron decisiones que desembocaron inevitablemente en la despedida de muchos elementos del equipo (actores, asistentes, productores). Considero también que es de suma importancia reconocer el momento en el que la investigación y exploración ha dejado de ser espontánea y comienza a surgir la necesidad de signos fijos o formas escénicas de la obra en sí. La terquedad es un mal que nos aqueja a demasiados jóvenes artistas en formación. Sin embargo siempre se puede contar con la confianza de las personas en el equipo para sacudir perezas mentales y sacar adelante un proyecto escénico.

Canción de Cuna del Arroyo ha tenido la oportunidad de confrontarse con diversos públicos. En un principio la obra no se pensó directamente para cierto público "target". Mientras fue avanzando el proceso de montaje muchas interrogantes (por ejemplo ¿A quiénes está dirigido el espectáculo?, entre muchas otras) fueron encontrando una respuesta natural. La obra refleja la identidad de las personas que gradualmente la construyeron. En este sentido está repleta de inquietudes que se pueden mostrar alternativamente como aciertos o áreas a desarrollar. *Canción...* es una obra de jóvenes con un enfoque franco de exposición sobre grandes tópicos como el amor, la amistad, la familia, la traición etc. El público ha sido siempre el crítico más grande y generoso que se puede pedir. Durante las funciones fue posible aprender sencillamente a partir de la repetición. Mucha gente tuvo la oportunidad de acompañarnos en más de una presentación. Por esta razón tuvieron oportunidad de observar con una mirada analítica las deficiencias o logros, a fuerza de repetir la experiencia escénica. La obra constituye actualmente un testimonio de inquietudes incipientes respecto al campo de conocimiento teatral/escénico y se puede considerar que aún está en perpetuo cambio.

Para finalizar quisiera recuperar el idea de búsqueda planteada en la introducción. Ahí se menciona que el objetivo de esta investigación era consolidar una metodología de trabajo personal. En retrospectiva me atrevo a manifestar todo proceso llega a su correspondiente destino y ningún proceso es igual a otro. La labor teatral y escénica consiste en generar puntos de encuentro entre las diversas opiniones y criterios de cada individuo que converge en un acontecimiento escénico. No existen formulas; la herramienta más segura es la que cada persona genere para sí misma. En lo personal encuentro que la organización y el registro continuo de la información y los contenidos formulan un buen parámetro de referencia. El aprendizaje nunca termina, a veces hay periodos de receso, sin embargo una vida dedicada al arte requiere de compromiso, disciplina y responsabilidad. Personalmente me encuentro en un momento difícil ya que esta investigación me ha llevado al área de la creación dancística y coreografía; en ella espero poder aplicar algunos mecanismos aprendidos en el teatro y llevar a cabo una unión (aunque sería más correcto emplear la palabra REUNIÓN) real en las artes escénicas. Esta responsabilidad puede parecer demasiado sobrecogedora, aún así considero que existen formas de lidiar de manera simple con el caos. El punto es entrenar la tenacidad, la honestidad, la claridad, la humildad, la precisión y la perseverancia para reconocer desaciertos u omisiones, replantear los hallazgos como una ruta alternativa para consolidar el fin: la puesta en escena para el público.

Bibliografía

- Abbagnano Nicola, *Diccionario de filosofía*, México: FCE, 4ª Edición, 2004.
- Adorno Theodor W. et al, *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Avila Editores, 3ª Edición, 1992.
- Aristoteles, *Poética*, México: UNAM, 2000.
- Barba Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, México: UAM / Escenología / Gaceta, 1986.
- Ceballos Edgar (Selección y Notas), *Principios de dirección escénica*, México: Escenología, 1992.
- Chevallier Jean-Frédéric (coord), *Actas del Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, México: Escenología / UNAM / UCM / Proyecto 3, 2004.
- Ferber Michael (ed), *A companion to European Romanticism*, Nueva York: Blackwell Publishings, 2005.
- Flores Dávila Isabel, *Encuesta Nacional de Práctica y Consumo Culturales*, México: CONACULTA, 2004.
- García, Rodrigo, *Cenizas escogidas 1986-2009*, Madrid: Ed. La uña rota, 2009.
- Garzón Céspedes Francisco (comp), *El teatro latinoamericano de creación colectiva, (recopilación de textos)*, La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- Grotowsky Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI editores, 23ª edición, 2004.
- Obregón Rodolfo, *Utopías Aplazadas*, México: CONACULTA, 2003.
- Pavis Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Paz Octavio, *El arco y la lira*, México: FCE, 3ª Edición, 1972.
- Pound Ezra, *El arte de la poesía*, México: Joaquín Mortiz, 2ª Edición, 1978.

- Rizk Beatriz J., *Buenaventura: La dramaturgia de la Creación Colectiva*, México: Escenología, 1991.
- Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, México: UNAM / Árbol Editorial, 2001.
- Schechner Richard, *El teatro ambientalista*, México: Árbol Editorial / Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1988.
- Turner Victor, *From Ritual to theatre: the human seriousness of play*, Nueva York: PAJ publishers, 1982.

Anexos

Índice

CARTELES, PUBLICIDAD Y PROGRAMA DE MANO	72
TEXTO DE <i>LA BELLA MOLINERA</i> DE WILHELM MÜLLER	76
1ER BOCETO DE <i>CANCIÓN DE CUNA DEL ARROYO</i>	85
TEXTO DE <i>CANCIÓN DE CUNA DEL ARROYO</i>	97
DIFERENTES MODELOS DE ENCUESTAS	120
TESTIMONIO DE RAFAEL SANDOVAL ROQUET	123
MATERIAL AUDIOVISUAL	124

Carteles y programas de mano

Canción de Cuna del Arroyo

Versión Libre de "La bella Molinera" de Franz Schubert,
poemas de Wilhelm Müller

Con textos de:
Rodrigo García, Julio Cortázar, Tomás Segovia, Pablo Neruda, Gabriel García
Márquez, Octavio Paz, Isabella Santacroce, Frank Wedekind y Patricia del Razo

Lugar:
Fecha:
Hora:

ENTRADA LIBRE

Logos: Teatro Para La Vida México, Secretaría de Cultura Ciudad de México, Ciudad México, Joven, Barcomer, Secretaría de Cultura Ciudad de México.

1er cartel, diseño personal para la Temporada de Primavera en la FF y L

CANCION DE CUNA DEL ARROYO

VERSION LIBRE DE LA BELLA MOLINERA DE FRANZ SCHUBERT,
POEMAS DE WILHELM MULLER

Con textos de Rodrigo García,
Julio Cortázar, Tomás Segovia,
Pablo Neruda, Gabriel García
Márquez, Octavio Paz, Isabella
Santacroce, Frank Wedekind y
Patricia del Razo.

Martes 7:30 pm
Del 30 de Septiembre al 28
de Octubre de 2008

Teatro Carlos Lazo
Facultad de Arquitectura
UNAM

ENTRADA LIBRE

Logos in sidebar: Secretaría de Cultura Ciudad de México, Joven, Barcomer, Secretaría de Cultura Ciudad de México.

2do cartel, temporada en el Teatro Carlos Lazo



3er diseño de cartel. Diseño de Adrián Asdrúbal Galindo Vega.



Diseño del volante para el “Ciclo de Nuevos Directores”, temporada en La Madriguera. Este diseño fue utilizado se utilizó también para el programa de mano de esta temporada.

La extraordinaria historia
de Danny Boodman T. D. Lemon
NOVECIENTO

Versión libre a partir de la novela Novecento
de Alessandro Baricco

LUNES
19:00 HORAS

**MÁQUINA
HAMLET**

De Heiner Müller
Dirección: Adolfo Matias

MIÉRCOLES
19:30 HORAS

Del 24 de marzo al 23 de mayo de 2008
Aula-Teatro Escenario Justo Sierra
Area de teatros de la Facultad

Informes: Colegio de Literatura Dramática y Teatro
56 22 18 84 / colteatro@yahoo.com.mx
Lic. Araceli Rebollo

DIRECTORIO

AMBROSIO VÉLASCO GÓMEZ
Director de la Facultad

TATIANA SULE FERNÁNDEZ
Secretaria General

CLAUDIA LUCOTTI
Jefa de la División de Estudios Profesionales

CARLOS MAPES
Secretario de Extensión Académica

RICARDO GARCÍA ARTEAGA
Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Facultad de Arquitectura
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Presentan su

**TEMPORADA
TEATRAL
PRIMAVERA
2008**

**CANCIÓN DE
CUNA DEL
ARROYO**

Con textos de: Rodrigo García, Julio Cortázar,
Tomás Segovia, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez,
Octavio Paz, Isabella Santacroce, Frank Wedekind
y Patricia del Razo

Dirección:

Patricia del Razo

MARTES • 19:30 Horas
AULA-TEATRO ESCENARIO JUSTO SIERRA

Parte externa del programa de mano de la Temporada de Primavera 2008 en el Tetro Justo Sierra, FFyL.

Gracias:

A la UNAM; a la **Secretaría de Cultura del Distrito Federal**; a nuestros padres por las "**Becas de teatro para vidas independientes**"; a nuestros profesores, maestros, mentores y gurus; a nuestras familias; a la gente que estuvo aquí, dejó algo a cambio y se fue (sin ustedes, esto sería muy distinto); a todas aquellas personas que aportaron material (en múltiples niveles), consejos, tiempo, esfuerzo, ánimo y fe para que *Canción...* saliera adelante y, por último, a quien está leyendo esto (sin alguien que lo vea, todo carece de sentido), a todos ustedes:

"Agradecer, dar las gracias no hace más que **crear distancias...** Cuando alguien hace algo por ti, debería ser lo más natural y si tú le das las gracias, el otro tendría que partírte la cara..."

Desde hace 70 años la Universidad Nacional Autónoma de México en la Facultad de Filosofía y Letras, y actualmente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, forma creadores escénicos. A partir del año 2002 se iniciaron las Temporadas Teatrales de Repertorio donde los estudiantes tienen la oportunidad de presentar los trabajos generados en las distintas asignaturas al público en general. El espectáculo que usted presenciará es uno de los resultados de esta labor académica. Actualmente nos encontramos en una campaña financiera, conjuntamente con Fundación UNAM con el fin de recaudar fondos para mejorar las instalaciones del Colegio. Agradeceremos sus donativos a la cuenta 533019 del Banco Banamex, sucursal 0870, referencia 41500101, a nombre de FUNDACIÓN UNAM, A.C. Sus donativos son deducibles de impuestos.

Fundación UNAM, A.C.
Pensylvania No. 203
Col. Nápoles
México, D.F. 03810
Tel. 53 40 09 00 Ext. 2022, 2019 y 2018

Reparto

Cosette Borges López

Rafael Sandoval Roquet

Equipo creativo

Diseño de iluminación:

Sergio López Viguera

Asistente de dirección:

Antonio Sánchez Romero

Producción ejecutiva:

Ana Cecilia García Santaella

Relaciones públicas:

Luis David Serrano López

Diseño de vestuario, escenografía y dirección:

Patricia del Razo Martínez

Apoyo técnico:

Gabriela Guadalupe Durán Leandr
Eduardo Rodrigo Martínez Rivas
José Juan Rodríguez Rosas
Saúl Rivas Meléndez

Duración aprox. 1 hora

Contacto:

paty1985@hotmail.com
teatroparalavidamisma@yahoo.com

COORDINACIÓN

RESPONSABLE DE LA TEMPORADA
ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ

PROGRAMACIÓN
EMILIO MÉNDEZ

RESPONSABLE TÉCNICO DEL ÁREA DE TEATROS
JESÚS ESPINOSA GARDUÑO

Parte interna del programa de mano de la Temporada de Primavera 2008 en el Tetro Justo Sierra, FFyL.

La bella molinera

Poemas de Wilhelm Müller

1. Caminar

¡Caminar, viajar es el anhelo del molinero,
caminar!

Mal molinero debe ser
aquel a quien no le guste caminar,
caminar.

¡Lo aprendemos del agua,
del agua!
Sigue su curso en incesante marcha
noche y día, constantemente camina,
el agua.

¡También lo vemos en las ruedas,
en las ruedas!
Nunca reposan
y jamás se cansan de girar,
las ruedas.

¡Hasta las piedras, por pesadas que sean,
las piedras!
Al girar en derredor,
pretenden marchar aún más veloces,
las piedras.

¡Oh caminar, qué delicia,
oh caminar!
Señora y señor del molino,

dejadme partir tranquilo
y caminar.

2. ¿A dónde?

Ya ni al arroyuelo que murmura
al caer de la roca,
corriendo hacia el valle
tan fresco y cristalino.

No sé lo que me pasó,
ni quién me dio el consejo,
yo seguí el arroyo con mi cayado
de caminante.

Descendí cada vez más lejos,
siempre junto al arroyo,
que cada vez murmuraba
más fresco y cristalino.

¿Es éste mi camino?
¡Oh arroyuelo!, dime, ¿a dónde vamos?
Con el murmullo de tus aguas
me has trastornado los sentidos.

¿Qué digo murmullo? Eso no es murmurar.
Son las náyades que cantan
y cogidas de la mano
danzan bajo las olas.

¡Déjalas cantar compañero,
deja que murmuren y sigue tu camino!
Pues el cristalino arroyuelo
hace andar a la rueda del molino.

3. ¡Alto!

Percibo un molino entre los álamos,
y oigo el ruido de sus ruedas,
entre mi canto
y el murmullo del arroyo.

¡Bien hallado, bienvenido seas,
dulce canto del molino!
¡Qué linda es la casa!
¡Cómo relucen los cristales de sus ventanas!

¡Y cómo los ardientes rayos del sol
iluminan todo el firmamento!
Oh arroyo, querido arroyuelo,
¿es eso lo que tú me querías sugerir?

4. Gratitud al arroyo

¿Era eso, encantador amigo,
lo que querías expresar?
Tus cantos, tus murmullos,
¿querían decir eso?

¡A casa de la molinera!
¿He acertado?
¿Te he comprendido bien?
¡A casa de la molinera!

¿Te ha enviado ella?

¿O me has engañado al traerme aquí?
Me agradecería saber
si ella te ha enviado.

Pero, de cualquier forma,
me conformo,
sea lo que fuere,
encontré lo que ansiaba.

Buscaba trabajo
y de sobra lo encontré;
bastante para mis brazos
y mucho más para el corazón

5. Al cesar el trabajo

¡Desearía tener
mil brazos para el trabajo!
¡Quisiera poder hacer
girar las ruedas!
¡Desearla poder,
al igual que el viento,
surcar los campos
y remover las piedras!
Y así, la hermosa molinera percibiría
la pasión de mi fiel amor.

¡Ah, pero mis brazos son tan débiles!
Todo lo que puedo levantar, llevar,
cortar y mover,
puede hacerlo cualquier camarada.
Y cuando al llegar la noche
cesa el trabajo,
el amo nos dice a todos:

Estoy satisfecho de vuestra labor;
y la amada niña nos desea
a todos las buenas noches.

6. El curioso

Nada pregunto a las flores,
nada a las estrellas;
nada pueden decirme
de lo que yo quiero saber.

No soy jardinero,
las estrellas están demasiado altas;
quisiera preguntar a mi arroyuelo
si mi corazón se engaña.

Oh arroyuelo, amor mío,
¿por qué estás hoy tan silencioso?
Sólo quiero saber una cosa,
una palabra nada más.

Esa palabra puede ser "sí",
puede ser "no",
en una u otra
está contenido todo el mundo.

¡Oh arroyuelo de mi amor,
qué maravilloso eres!
No se lo diré a nadie,
dime, arroyuelo, ¿me ama ella?

7. Impaciencia

Quisiera grabar la corteza de todos
los árboles y guijarros;

gozoso sembraría, en todos los bancales,
semillas de brezo que madrugadoras florecen,
escribir en todos los papeles que hallase:
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Quisiera enseñárselo a un estornino joven,
hasta que aprendiera a decirlo con claridad
igual que lo pronuncian mis labios,
con toda el ardor que llena mi corazón,
para que cantase ante su ventana:
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Quisiera que lo dijera la brisa matinal
al rozar con su leve soplo el jardín florido,
y que lo repitieran todas sus flores.
Que sus aromas dijeran:
"Arroyo, tus ondas sólo saben mover piedras.
Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Creo que esto debe leerse en mis ojos,
que se delata en el rubor de mis mejillas,
que lo revela el mutismo de mis labios.
Hasta mi aliento lo traiciona abiertamente,
y ella no percibe mis anhelos que le dicen:
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

8. Saludo matinal

¡Buenos días, hermosa molinera!
¿Por qué vuelves la cabeza? ¿qué te ocurre?
¿Te es tan enojoso mi saludo?
¿Te molesta mi presencia?
Me veré obligado, si es así,
a volverme a marchar

¡Oh, permíteme quedarme,
para que aún desde lejos
pueda ver tu querida ventana!
¡Asoma, cabecita
de dorados cabellos,
mostraos, azules estrellas matutinas!

Ojos de atracción irresistible,
florecitas ajadas por el rocío,
¿por qué os atemoriza el sol?
¿Tan bella os pareció la noche
que cerráis vuestros cálices
y os inclináis llorosas tras el goce feliz?

¡Desgarrad el velo de los sueños
y alzad libremente vuestros frescos tallos
hacia el diáfano cielo matinal!
La alondra surca cantando el espacio,
y hasta el corazón se siente aliviado
de insensatos recelos y pasiones.

9. Las flores del molinero

El arroyo es el mejor amigo del molinero,
y junto al él crecen muchas florecillas
que parecen pupilas de azul pálido;
y recuerdan los azules ojos de la amada,
por eso son mis flores predilectas.

En el alféizar de su ventana
plantaré estas flores,
para que cuando todo esté en silencio
y ella se entregue al reposo,

le digan muy bajito lo que yo no me atrevo.

Y cuando sus ojos se cierran,
y duerma en dulcísima placidez,
susurren suavemente en medio de su sueño:
"no me olvides"
Es lo que yo quisiera decirle.

Y cuando a la aurora abra su ventana,
que la contemplen amorosas.
Muestren hojas bañadas de gotas de rocío,
para que así vea en ellas
las lágrimas que por ella derramo.

10. Lluvia de lágrimas

Sentados estábamos
bajo la espesa sombra de los álamos,
y juntos contemplábamos
el arroyo que corría a nuestros pies.

La luna había ya asomado,
y tras ella las estrellas del cielo,
que igualmente se reflejaban placenteras
en el plateado espejo del arroyo.

Yo no miraba ni a la luna
ni a las estrellas,
y únicamente buscaba
su imagen, sus ojos.

Y la vi sonriente
en el fondo del plácido arroyo,
rodeada de azules florecillas ribereñas

que la contemplaban sonriente.

Cual ella, me pareció que todo el cielo
y el universo estaban en el arroyo,
y que con ellos quería
arrastrarme a su seno.

Y sobre las nubes y las estrellas
se oía el alegre murmullo del arroyo
que al correr cantaba y me decía:
"¡Amigo, amigo, sígueme!"

Entonces mis ojos se nublaron
y el espejo se empañó.
Ella me dijo:
"Amenaza tormenta, adiós, vuelvo a casa"

11. ¡Mía!
Arroyo, ¡deja tus murmullos!
Ruedas, ¡dejad de girar ruidosamente!
Alegres pajarillos del bosque,
grandes y pequeños,
¡cesad de entonar vuestras melodías!
En este instante
tan sólo un canto
debe resonar en el campo y en el bosque:
¡La amada molinera es mía!
¡Mía!
¿No tienes más flores, primavera?
¿Sol, no tienes más refulgentes rayos?
¡Tendré que conformarme solamente
con estas felices palabras
sin que jamás las comprenda la Naturaleza!

12. Pausa

En la pared he colgado mi laúd,
y lo he adornado con una cinta verde.
Cesaron mis cantos,
mi corazón está triste
no sé cómo traducir en rimas lo que sufro.
Todo el inmenso dolor de mi deseo
pude expresarlo en cantos,
y al exhalar tan dulces quejas,
imaginé que mi aflicción era muy grande.
¡Ah, pero cuanto mayor es mi felicidad,
no hay canto que pueda expresarlo!

¡Laúd querido, reposa colgado de la pared!
Si las alas de una abeja rozan tus cuerdas,
si las acaricia la suave brisa,
tengo miedo.
¿Por qué he puesto una cinta tan larga
que al agitarse roza
repetidamente tus cuerdas
y les hace exhalar quejidos?
¿Será el eco de mi amor dolido?
¿Será preludio de nuevos cantos?

13. La cinta verde

de laúd
"Qué pena dejar que esta linda cinta verde
se torne pálida colgada en la pared,
¡me gusta tanto el color verde!"...
Esto es lo que me decías hoy, amada mía,
e inmediatamente la desaté y te la envié.
Ya puedes gozar de tu querido color verde.

Que aún cuando tu preferido sea blanco
también el verde merece ser apreciado,
a mí también me gusta mucho.
Que nuestro amor es perpetuo
y verde es el color que hace florecer
lejanas esperanzas, por eso me gusta tanto.

Adorna pues, tus hermosos rizos
con la verde cinta
puesto que ese color tanto te gusta.
Así sabré dónde mora la esperanza,
dónde erigió su trono el amor,
y me cautivará aún más el color verde.

14. El cazador

¿Qué vienes a buscar en el molino, cazador?
¡Quédate en tus cotos, cazador altanero!
Aquí no hay ningún fiero jabalí que cazar,
tan sólo hallarás a mi dulce y tierna gacela.
Si quieres verla deja tu arma en el bosque,
encierra tus perros ladradores en casa,
y no hagas sonar ruidosa tu trompa de caza
y despoja tu rostro de su desgredada barba;
si no, mi gacela huirá
espantada del jardín.
Mejor sería que permanecieses
en tus bosques
y no turbaras la paz
del molino y su molinero.
¿Qué haría la ardilla en el verde ramaje?
¿Qué harían los pececillos
en las azuladas aguas del estanque?

Retírate cazador, a tus bosques
y déjame sólo con mis tres ruedas;
y si quieres hacerte grato a mi amada,
sabe, amigo mío,
lo que entristece su corazón:
los jabalíes, que destrozan su huerto
al salir por la noche de entre la maleza.
¡A éstos son los que debes perseguir y matar,
valiente cazador!

15. Celos y orgullo

¿Dónde vas tan veloz,
tan furioso y agitado,
mi querido arroyo?
¿Te lanzas con rabia
tras el insólito cazador?
Retorna, vuelve y reprocha
a tu voluble molinera
su irreflexiva y vanidosa coquetería.
¿No la viste ayer tarde
apoyada en el portal
mirando ansiosamente hacia la carretera?
Cuando el cazador vuelve jubiloso
de la cacería a su hogar
ninguna chica honesta
debería asomar la cabeza por la ventana.
Ve a su casa, arroyuelo,
y dile esto mismo:
pero no le digas,
óyelo bien, ni una palabra
de la pesadumbre de mi rostro.
Dile: "Cortó una caña,
hizo una flauta y con ella

tocaba a los niños
alegres danzas y canciones"

16. El color favorito

Quiero vestirme de verde
como los llorosos sauces verdes.
A mi amada le gusta tanto el tono verde...
Buscaré un bosque de cipreses,
una pradera de verdes romeros:
a mi amada le gusta tanto...

¡Ánimo, a la alegre cacería!
¡Por bosques y praderas!
A mi amada le gusta tanto la caza...
La pieza que persiga caerá muerta;
el prado ahuyenta el mal de amores;
a mi amada le gusta tanto la caza...

Cavadme una tumba en la pradera
cubriéndola de verde césped:
a mi amada le gusta tanto ese color...
No pongáis ninguna cruz negra
ni flores de abigarrados colores,
que todo sea verde a mi alrededor:
a mi amada le gusta tanto el verde..

17. El color odiado

Quisiera irme allá,
muy lejos del mundo:
¡si todo en los bosques y en los campos
no fuese tan verde!

Arrancaría las verdes hojas de las ramas

y que se vista con palidez de muerte
toda la verde hierba
con las lágrimas que mis ojos derramasen.

¡Ay verde, color odiado!
¿por qué me miras sin cesar
tan orgulloso, altanero y despectivo,
a mí, pobre hombre blanco?

Quisiera echarme ante su puerta,
con lluvias, nieves y tormentas.
Y cantar muy dulcemente día y noche
una única palabra: ¡Adiós!

Escucha, cuando suena la trompa de caza,
rechina al entreabrirse su ventana.
Y si no abre para mirarme,
al menos puedo contemplarla.

Despoja tus cabellos
de su cinta verde:
¡Adiós, adiós! ¡Tiéndeme tu mano
como en una eterna despedida!

18. Flores secas

Todas las flores
que ella me dio
deseo que me acompañen
a la tumba.

¡Qué apenadas
me contemplan
como si supieran

lo que me pasa!

¡Pobres florecidas,

qué marchitas y qué pálidas!

Pobres florecillas,

¿cómo es que estáis tan húmedas?

¡Ay, las lágrimas no os harán brotar

con el verdor de mayo

ni lograrán revivir florecido

el amor muerto!

Llegará la primavera

y pasará el invierno,

la hierba se llenará

de flores.

Y en la tumba

me acompañarán todas,

todas las florecillas

que ella me dio.

Y cuando pase

por allí cerca,

le recordará el corazón

¡Qué fiel me fue!

Entonces, florecillas,

¡surgid, brotad!

Llegó mayo,

murió el invierno.

19 El molinero y el arroyo

El molinero:

Donde un leal corazón

muere de amor

se marchitan los lirios

de todos los jardines;

la luna, en su plenitud,

se oculta tras las nubes

para que los hombres

no vean sus lágrimas;

los angelitos se cubren los ojos y,

entre sollozos,

cantan para adormecer

el desconsuelo del alma.

El arroyo:

Pero cuando el amor

domina victorioso al dolor,

brilla en el cielo

una estrellita nunca vista;

en las ramas del espino

brotan tres rosas

medio rosas, medio blancas,

que jamás vuelven a marchitarse.

Y los angelitos

se arrancan sus alas

y todas las mañanas

descienden a la tierra.

El molinero:

¡Oh, arroyo, querido arroyuelo,

qué bueno eres!

Oh, arroyuelo.

¿sabes lo que es el amor quizás?

¡Ah qué fresco reposo

ofrece tu lecho!

¡Arroyo, querido arroyo, canta siempre,

no interrumpas tu canción!

20 Canción de cuna del arroyo

¡Descansa feliz, reposa tranquilo!

¡Cierra tus ojos!

Fatigado caminante, llegaste ya a tu hogar.

La fidelidad está en él,

y en mi casa permanecerás

hasta que el mar se beba los arroyos.

Te acostaré en dulce lecho

de suave frescura

en diminuta cámara azul y cristalina.

¡Venid, venid aquí,

olas ondulantes, y acunad

con vuestros cantos al muchacho que duerme!

Si en el verde bosque

resuena una trompa de caza,

fluiré ruidoso a tu alrededor

evitando que las oigas.

¡No le dirijáis vuestras miradas,

floreillas azules!

Turbaríais los dulces sueños de su reposo.

¡Vete, márchate lejos del puente del molino,

traviesa chiquilla,

que no le despierte tu sombra!

¡Arrójame al agua tu fino pañuelito,

para que con él pueda cubrirle los ojos!

¡Buenas noches, buenas noches!

¡Hasta que todo vuelva a despertar,

que el sueño procure reposo a tus alegrías

y calle tus pesares!

Surge la luna y se disipa,

se ve el fondo lejano del cielo,

¡que profundo es!

1er Borrador del Texto. Abril de 2007.

Fue dado a conocer a los actores el día 28 de Marzo de 2007

Texto de **Canción de Cuna del Arroyo**

Atriz (Cosette) en escena, toca cello se escucha música (complainte de la butte).

Oscuro, seguidor o luz redonda sobre la actriz, 1 minuto 10 segundos y en el corte se escucha un encendedor en otra parte del escenario, se abre luz, se ve al actor prendiendo un cigarro y tiene a su lado un ramo de flores rotas, cuando habla, la música se detiene:

(texto Müller, *La Bella Molinera*)

17. El color odiado

Quisiera irme allá,
muy lejos del mundo:
¡si todo en los bosques y en los campos
no fuese tan verde!

Arrancaría las verdes hijas de las ramas
y que se vista con palidez de muerte toda la verde hierba
con las lágrimas que mis ojos derramasen.

¡Ay verde, color odiado!
¿por qué me miras sin cesar
tan orgulloso, altanero y despectivo,
a mí, pobre hombre blanco?

Quisiera echarme ante su puerta,
con luvias, nieves y tormentas.
Y cantar muy dulcemente día y noche
una única palabra: ¡Adiós!

Escucha, cuando suena la trompa de caza,
rechina al entreabrirse su ventana.
Y si no abre para mirarme,
al menos puedo contemplarla.

Despoja tus cabellos
de sus cinta verde:
¡Adiós, adiós! ¡Tiéndeme tu mano
como en una eterna despedida!

18. Flores secas
Todas las flores
que ella me dio
deseo que me acompañen
a la tumba.

¡Que apenas
me contemplan
como si supieran
lo que me pasa!

¡Pobres florecidas,
qué marchitas y qué pálidas!
Pobres florecillas,
¿cómo es que estáis tan húmedas?

¡Ay, las lágrimas no os harán brotar
con el verdor de mayo
ni lograrán revivir florecido
el amor muerto!

Llegará la primavera
y pasará el invierno,
la hierba se llenará
de flores.

Y en la tumba
me acompañarán todas,
todas las florecillas
que ella me dio.

Y cuando pase
por allí cerca,
le recordará el corazón
¡Qué fiel me fue!

Entonces, florecillas,
¡surgid, brotad!
Llegó mayo,
murió el invierno.

TEXTO SUGERIDO

El problema que tienes cuando te emocionas es que no te lo cuestionas.

Te emocionas y elevas aquello que te emocionó a algo sublime [o abrumador]

Y sin embargo cuando estás emocionado, es el peor momento para ver las cosas como son.

Uno se emociona y está en su peor momento de claridad incluso de sensibilidad.

Dicho de otra forma: no creo que la emoción y la sensibilidad tengan relación con el arte.

[IMAGEN: alguien que después de haber pasado una crisis, después de haber llorado o desahogado, se detiene y reflexiona que fue lo que pasó.]

[REFLEXION EN TORNO A:]

Porque las niñas siempre se portan como “niñas”

Y los niños se portan como “pendejos”.

[REFLEXION EN TORNO A una enumeración de las frases más recurrentes en una relación, ejemplos:]

Suerte, o bienvenida tu decides

No sé. Dime tú

No es cuestión de “niñas” o de “pendejos”

Es cuestión de que alguien siempre abandona y de que alguien es abandonado.

(Pausa. Si en los textos anteriores en algún momento intervino la actriz, El actor hará evidente que está medio ebrio. El molinero le recrimina al arroyo, a la fuente o al lugar el haberlo llevado a conocer a la chica que le rompió el corazón,

pero en su recriminación se pierde y comienza a relatar al público la historia de cómo se enamoró; esto se puede lograr haciendo que el joven molinero cuente su historia utilizando otra arbitrariamente, por ejemplo la de la Bella Molinera.)

TEXTO SUGERIDO: Esta es una historia de amor cualquier, éste era un hombre que...

(Texto Müller *La bella Molinera*)

1. Caminar

¡Caminar, viajar es el anhelo del molinero,
caminar!
Mal molinero debe ser
aquel a quien no le guste caminar,
caminar.

¡Lo aprendemos del agua,
del agua!
Sigue su curso en incesante marcha
noche y día, constantemente camina,
el agua.

¡También lo vemos en las ruedas,
en las ruedas!
Nunca reposan
y jamás se cansan de girar,
las ruedas.

¡Hasta las piedras, por pesadas que sean,
las piedras!
Al girar en derredor,
pretenden marchar aún más velozes,
las piedras.

¡Oh caminar, qué delicia,
oh caminar!
Señora y señor del molino,
dejadme partir tranquilo
y caminar.

2. ¿A dónde?

Ya ni al arroyuelo que murmura
al caer de la roca,
corriendo hacia el valle
tan fresco y cristalino.

No sé lo que me pasó,
ni quién me dio el consejo,
yo seguí el arroyo con mi cayado
de caminante.

Descendí cada vez más lejos,
siempre junto al arroyo,
que cada vez murmuraba
más fresco y cristalino.

¿Es éste mi camino?
¡Oh arroyuelo!, dime, ¿a dónde vamos?
Con el murmullo de tus aguas
me has trastornado los sentidos.

¿Qué digo murmullo? Eso no es murmurar.
Son las náyades que cantan
y cogidas de la mano
danzan bajo las olas.

¡Déjalas cantar compañero,
deja que murmuren y sigue tu camino!
Pues el cristalino arroyuelo
hace andar a la rueda del molino.

3. ¡Alto!

Percibo un molino entre los ámbros,
Y oigo el ruido de sus ruedas,
entre mi canto
y el murmullo del arroyo.

¡Bien hallado, bienvenido seas,

dulce canto del molino!
¡Qué linda es la casa!
¡Cómo relucen los cristales de sus ventanas!

¡Y cómo los ardientes rayos del sol
iluminan todo el firmamento!
Oh arroyo, querido arroyuelo,
¿es eso lo que tú me querías sugerir?

4. Gratitud al arroyo
¿Era eso, encantador amigo,
lo que querías expresar?
Tus cantos, tus murmullos,
¿querían decir eso?

¡A casa de la molinera!
¿He acertado?
¿Te he comprendido bien?
¡A casa de la molinera!

¿Te ha enviado ella?
¿O me has engañado al traerme aquí?
Me agradecería saber
si ella te ha enviado

Pero, de cualquier forma,
me conformo,
sea lo que fuere,
encontré lo que ansiaba.

Buscaba trabajo
y de sobra lo encontré;
bastante para mis brazos
y mucho más para el corazón

5. Al cesar el trabajo
¡Desearía tener
mil brazos para el trabajo!
¡Quisiera poder hacer
girar las ruedas!
¡Desearla poder,
al igual que el viento,
surcar los campos
y remover las piedras!
Y así, la hermosa molinera percibiría
la pasión de mi fiel amor.

¡Ah, pero mis brazos son tan débiles!
Todo lo que puedo levantar, llevar,
cortar y mover,
puede hacerlo cualquier camarada.
Y cuando al llegar la noche
cesa el trabajo,
el amo nos dice a todos:
Estoy satisfecho de vuestra labor;
y la amada niña nos desea
a todos las buenas noches.

6. El curioso
Nada pregunto a las flores,
nada a las estrellas;
nada pueden decirme
de lo que yo quiero saber.

No soy jardinero,
las estrellas están demasiado altas;
quisiera preguntar a mi arroyuelo
si mi corazón se engaña.

Oh arroyuelo, amor mío,

¿por qué estás hoy tan silencioso?
Sólo quiero saber una cosa,
una palabra nada más.

**Esa palabra puede ser "sí",
puede ser "no",
en una u otra
está contenido todo el mundo.**

¡Oh arroyuelo de mi amor,
qué maravilloso eres!
No se lo diré a nadie,
dime, arroyuelo, ¿me ama ella?

7. Impaciencia

Quisiera grabar la corteza de todos
los árboles y guijarros;
gozoso sembraría, en todos los bancales,
semillas de brezo que madrugadoras florecen,
escribir en todos los papeles que hallase;
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Quisiera enseñárselo a un estornino joven,
hasta que aprendiera a decirlo con claridad
igual que lo pronuncian mis labios,
con toda el ardor que llena mi corazón,
para que cantase ante su ventana:
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Quisiera que lo dijera la brisa matinal
al rozar con su leve soplo el jardín florido,
y que lo repitieran todas sus flores.
Que sus aromas dijeran:
"Arroyo, tus ondas sólo saben mover piedras.
Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

Creo que esto debe leerse en mis ojos,
que se delata en el rubor de mis mejillas,
que lo revela el mutismo de mis labios.
Hasta mi aliento lo traiciona abiertamente,
y ella no percibe mis anhelos que le dicen:
"Tuyo es mi corazón y eternamente lo será"

8. Saludo matinal

¡Buenos días, hermosa molinera!
¿Por qué vuelves la cabeza? ¿qué te ocurre?
¿Te es tan enojoso mi saludo?
¿Te molesta mi presencia?

Me veré obligado, si es así,
a volverme a marchar

¡Oh, permíteme quedarme,
para que aún desde lejos
pueda ver tu querida ventana!
¡Asoma, cabecita
de dorados cabellos,
mostraos, azules estrellas matutinas!

Ojos de atracción irresistible,
floremitas ajadas por el rocío,
¿por qué os atemoriza el sol?
¿Tan bella os pareció la noche
que cerráis vuestros cálces
y os inclináis llorosas tras el goce feliz?

¡Desgarrad el velo de los sueños
y alzad libremente vuestros frescos tallos
hacia el diáfano cielo matinal!
La alondra surca cantando el espacio,
y hasta el corazón se siente aliviado
de insensatos celos y pasiones.

9. Las flores del molinero

El arroyo es el mejor amigo del molinero,
y junto al él crecen muchas florecillas
que parecen pupilas de azul pálido;
y recuerdan los azules ojos de la amada,
por eso son mis flores predilectas.

En el alféizar de su ventana
plantaré estas flores,
para que cuando todo esté en silencio
y ella se entregue al reposo,
le digan muy bajito lo que yo no me atrevo.

Y cuando sus ojos se cierran,
y duerma en dulcísima placidez,
susurren suavemente en medio de su sueño:
"no me olvides"
Es lo que yo quisiera decirle.

Y cuando a la aurora abra su ventana,
que la contemplen amorosas.
Muestren hojas bañadas de gotas de rocío,
para que así vea en ellas
las lágrimas que por ella derramo.

(El chico, o el actor, estaba caminando por ahí y se encontró un arroyo, lo siguió y llegó a casa de la chica, {#4 Gratitude al arroyo, ...de cualquier forma, / me conformo, / sea lo que fuere, / encontré lo que ansiaba. / Buscaba trabajo / y de sobra lo encontré; / bastante para mis brazos / y mucho más para el corazón...}, trata de acercarse a ella trabajando ahí, cerca de ella en el molino, pero ella ni siquiera lo nota, el no hace nada para atraerla, la mira, la observa de lejos, se enamora. Mientras el actor cuenta su historia, la actriz lo interrumpe constantemente para hacer juicios objetivos de valor sobre lo que el chico estaba haciendo. El actor desesperado ya grita:)

TEXTO

El verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incomodo. Julio Cortázar

(El joven molinero quiere "platónicamente" a la chica,

REFLEXIÓN/ CONFESIÓN: *¿por qué es más fácil relacionarse con la idea que se tiene de la persona amada que con la persona de verdad? El actor se relaciona más fácil con el reflejo de ella en un espejo que con ella, no puede tocarla, no existe la confianza, no se siente cómodo. Pausa. La actriz toma el lugar de la chica amada y toca el cello. El actor toma un foco lo apunta hacia ella y comienza a acariciarla con la sombra de su mano.)*

TEXTO

Como no sabías disimular, me di cuenta de que para verte como yo quería, era necesario empezar por cerrar los ojos.

Texto de Müller

10. Lluvia de lágrimas
Sentados estábamos
bajo la espesa sombra de los álamos,
y juntos contemplábamos
el arroyo que corría a nuestros pies.

La luna había ya asomado,
y tras ella las estrellas del cielo,
que igualmente se reflejaban placenteras
en el plateado espejo del arroyo.

Yo no miraba ni a la luna
ni a las estrellas,
y únicamente buscaba
su imagen, sus ojos.

Y la vi sonriente

en el fondo del plácido arroyo,
rodeada de azules florecillas ribereñas
que la contemplaban sonriente,

Cual ella, me pareció que todo el cielo
y el universo estaban en el arroyo,
y que con ellos quería
arrastrarme a su seno.

Y sobre las nubes y las estrellas
se oía el alegre murmullo del arroyo
que al correr cantaba y me decía:
"¡Amigo, amigo, sígueme!"

Entonces mis ojos se nublaron
y el espejo se empañó.

Ella me dijo:
"Amenaza tormenta, adiós, vuelvo a casa"

(El joven molinero sigue contando su relato. La chica de la historia en algún momento tiene que ceder)

TEXTO

Solo quiero saber una cosa,
una palabra nada más.

Esa palabra puede ser "sí"
puede ser "no",
en una u otra
está contenido todo el mundo.

En alemán "ella" se dice "sie" y se pronuncia sí.

[REFLEXION EN TORNO A LA PALABRA SI, ejemplo:]

Cuando John Lenon y Yoko Onno se conocieron, ella estaba presentando una exposición de artes plásticas y John Lennon fue a verla y en la entrada de la exposición había una escalera enorme a la cual el espectador estaba invitado a subir. John Lennon cuenta que al subir la escalera vio unas letras pequeñitas escritas en el techo: SÍ, tiempo después John Lennon dijo que de haber visto la palabra no, el no hubiera entrado. Sí es una palabra que abre muchas posibilidades.

Antes de saber si la chica cede o no vale la pena preguntarse porque la gente se enamora.

TEXTO

La vida es una mierda hasta que encuentras que te aguanta alguien,
entonces deja de ser una mierda.

Igual es una mierda para el que te aguanta, pero ese ya no es tu problema.

Si voy a un sitio y encuentro alguien que me aguante, me quedo a vivir, ¡Carajo!

Tendríamos que nacer en una casa y morir en esa misma casa, eso es lo natural.

¿Para que pretender a una chica o a un chico? ¿Para que? ¿Qué buscas? ¿Qué buscamos?

Texto:

-¿Te gustaría casarte algún día? ¿Para que?

-¿No has oído aquello que decía uno de nuestros más grandes poetas, Campoamor?

-No; ¿qué es aquello?

- Pues decía que cuando uno se casa, si lo hace enamorado de veras, al principio no puede tocar el cuerpo de su mujer sin emberrenchinarse y encenderse en deseo carnal, pero que pasa tiempo, se acostumbra y llega un día en que lo mismo le es tocar con la mano al muslo desnudo de su mujer que al propio muslo suyo, pero también entonces, si tuvieran que cortarles a su mujer el muslo le dolería como si le cortasen el propio.

Yo no creo nada de eso.

Por las mañanas el perro mantiene intactas y con una energía desbordante dos cosas:

una: las ganas de mear. Y dos, celebrar que es otro día
y que yo estoy vivo y que estoy con él.
¿Por qué con mi mujer no me ocurre lo mismo?
¿Por qué de lo único que tenemos ganas, por las mañanas al despertar, es de mear?

Para el escritor el matrimonio es la perdición. Si alguna vez llegara a casarme por amor, si me reconciliara con el mundo, sería como aceptar que me enterrarán en vida.

Si me reconciliara con el mundo.

Reconciliación: el hereje que abjura de sus errores y regresa a la iglesia, se reconcilia; la purificación de un lugar sagrado que ha sido profanado, es una reconciliación. La separación es una falta, un extravío. Falta: no estamos completos; extravío: no estamos en nuestro sitio. Reconciliación une lo que fue separado, hace conjunción de la escisión, junta a los dispersos: volvemos al todo y así regresamos a nuestro lugar.

Reconciliación era una fruta –no la fruta sino su madurez, no su madurez sino su caída...las cuencas del hielo, los tambores de la lluvia; soles del tamaño de un cuarto de hora pero que contienen todos los siglos. Reconciliación: las dudas de la luz que a las seis de la tarde no sabe si quedarse o irse. No era allá, no era yo. Era salir al aire, decir: Buenos Días.

El actor sigue contando su historia de porque la chica le digo que sí.)

11. ¡Mía!
Arroyo, ¡deja tus murmullos!
Ruedas, ¡dejad de girar ruidosamente!
Alegres pajarillos del bosque,
grandes y pequeños,
¡cesad de entonar vuestras melodías!
En este instante
tan sólo un canto

debe resonar en el campo y en el bosque:
¡La amada molinera es mía!
¡Mía!
¿No tienes más flores, primavera?
¿Sol, no tienes más refulgentes rayos?
¡Tendré que conformarme solamente
con estas felices palabras
sin que jamás las comprenda la Naturaleza!

(El problema viene que después ella le pide que deje de hacer cosas por ella, o tal vez la tristeza proviene de obtener lo que tanto había deseado)

12. Pausa
En la pared he colgado mi laúd,
y lo he adornado con una cinta verde.
Cesaron mis cantos,
mi corazón está triste
no sé cómo traducir en rimas lo que sufro.
Todo el inmenso dolor de mi deseo
pude expresarlo en cantos,
y al exhalar tan dulces quejas,
imaginé que mi aflicción era muy grande.
¡Ah, pero cuanto mayor es mi felicidad,
no hay canto que pueda expresarlo!

¡Laúd querido, reposa colgado de la pared!
Si las alas de una abeja rozan tus cuerdas,
si las acaricia la suave brisa,
tengo miedo.
¿Por qué he puesto una cinta tan larga
que al agitarse roza
repetidamente tus cuerdas
y les hace exhalar quejidos?
¿Será el eco de mi amor dolido?
¿Será preludio de nuevos cantos?

TEXTO:

Ceder:

Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida.

Tal vez no debí enamorarme, creo que prefiero volcar todo mi amor en una hija... Sí, quisiera tener una hija o un hijo.

Desde el fondo de ti, y arrodillado
Un niño triste, como yo, nos mira.

Por esa vida que arderá en sus venas
tendrían que amarrarse nuestras vidas.

Por esa manos, hijas de tus manos,
tendrían que matar las manos mías.

Por sus ojos abiertos en la tierra
veré en los tuyos lagrimas un día.

Yo no lo quiero, amada.

Quiero amar a mis hijas con esa pasión ciega que te llega de lo peor de tu educación, de las imposiciones arcaicas de lo sagrado familiar, lo sagrado religioso, lo sagrado policial, lo sagrado militar, lo políticamente sagrado.

Está bien prefiero no tener hijos.

13. La cinta verde
de laúd
"Qué pena dejar que esta linda cinta verde
se torne pálida colgada en la pared,
¡me gusta tanto el color verde!"...
Esto es lo que me decías hoy, amada mía,
e inmediatamente la desaté y te la envié.
Ya puedes gozar de tu querido color verde.

Que aún cuando tu preferido sea blanco
también el verde merece ser apreciado,
a mí también me gusta mucho.
Que nuestro amor es perpetuo
y verde es el color que hace florecer
lejanas esperanzas, por eso me gusta tanto.

Adorna pues, tus hermosos rizos
con la verde cinta
puesto que ese color tanto te gusta.
Así sabré dónde mora la esperanza,
dónde erigió su trono el amor,
y me cautivaré aún más el color verde.

14. El cazador
¿Qué vienes a buscar en el molino, cazador?

¡Quédate en tus cotos, cazador altanero!
Aquí no hay ningún fiero jabalí que cazar,
tan sólo hallarás a mi dulce y tierna gacela.
Si quieres verla deja tu arma en el bosque,
encierra tus perros ladrones en casa,
y no hagas sonar ruidosa tu trompa de caza
y despoja tu rostro de su desgñada barba;
si no, mi gacela huirá
espantada del jardín.
Mejor sería que permanecieses
en tus bosques
y no turbaras la paz
del molino y su molinero.
¿Qué haría la ardilla en el verde ramaje?
¿Qué harían los pececillos
en las azuladas aguas del estanque?
Retírate cazador, a tus bosques
y déjame sólo con mis tres ruedas;
y si quieres hacerte grato a mi amada,
sabe, amigo mío,
lo que entristece su corazón:
los jabalíes, que destrozan su huerto
al salir por la noche de entre la maleza.
¡A éstos son los que debes perseguir y matar,
valiente cazador

(Pero las cosas no podían estar tan bien, llega la tercera persona, el cazador y con el cazador llegan los celos.)

TEXTO:

Los celos, el daño.

Como el tiempo todo lo borra y hace que todo se olvide, démonos prisa, cariño, démonos prisa para hacernos daño y para hacernos todo lo bonito que no nos hemos atrevido hacer sobre nadie.

15. Celos y orgullo
¿Dónde vas tan veloz,
tan furioso y agitado,
mi querido arroyo?
¿Te lanzas con rabia
tras el insólito cazador?
Retorna, vuelve y reprocha
a tu voluble molinera
su irreflexiva y vanidosa coquetería.
¿No la viste ayer tarde
apoyada en el portal
mirando ansiosamente hacia la carretera?
Cuando el cazador vuelve jubiloso

de la cacería a su hogar
ninguna chica honesta
debería asomar la cabeza por la ventana.

Ve a su casa, arroyuelo,
y dile esto mismo:
pero no le digas,
óyelo bien, ni una palabra
de la pesadumbre de mi rostro.
Dile: "Cortó una caña,
hizo una flauta y con ella
tocaba a los niños
alegres danzas y canciones"

(Pero antes de que esto termine quiero decir que luego si vale la pena, yo no se si el idiota de esta historia solo estaba buscando que le rompieran el corazón, o tal vez eso es lo que hacemos todos.

16. El color favorito
Quiero vestirme de verde
como los llorosos sauces verdes.
A mi amada le gusta tanto el tono verde...
Buscaré un bosque de cipreses,
una pradera de verdes romeros:
a mi amada le gusta tanto...

¡Por bosques y praderas!
A mi amada le gusta tanto la caza...
La pieza que persiga caerá muerta;
el prado ahuyenta el mal de amores;
a mi amada le gusta tanto la caza...

¡Ánimo, a la alegre cacería!

Cavadme una tumba en la pradera
cubriéndola de verde césped:
a mi amada le gusta tanto ese color...

No pongáis ninguna cruz negra
ni flores de abigarrados colores,
que todo sea verde a mi alrededor;
a mi amada le gusta tanto el verde..

17. El color odiado
Quisiera irme allá,
muy lejos del mundo:
¡si todo en los bosques y en los campos
no fuese tan verde!

Arrancaría las verdes hojas de las ramas
y que se vista con palidez de muerte
toda la verde hierba
con las lágrimas que mis ojos derramasen.

¡Ay verde, color odiado!
¿por qué me miras sin cesar

tan orgulloso, altanero y despectivo,
a mí, pobre hombre blanco?

Quisiera echarme ante su puerta,
con lluvias, nieves y tormentas.
Y cantar muy dulcemente día y noche
una única palabra: ¡Adiós!

Escucha, cuando suena la trompa de caza,
rechina al entreabrirse su ventana.
Y si no abre para mirarme,
al menos puedo contemplarla.

Despoja tus cabellos
de su cinta verde:
¡Adiós, adiós! ¡Tiéndeme tu mano
como en una eterna despedida!

Lo cierto es que hay algo que a veces, entre dos personas dichosamente surge el desear, idolatrar, compartir, no sé, el caso es que el chico se sentía así:

Movimiento

Si tu eres la yegua de ámbar
Yo soy el camino de sangre
Si tú eres la primer nevada
Yo soy el que enciende el bracero del alba
Si tú eres la torre de la noche
Yo soy el clavo ardiendo en tu frente
Si tú eres la marea matutina
Yo soy el grito del primer pájaro
Si tú eres la cesta de naranjas
Yo soy el cuchillo de sol
Si tú eres el altar de piedra
Yo soy la mano sacrílega
Si tú eres la tierra acostada
Yo soy la caña verde
Si tú eres el salto del viento
Yo soy el fuego enterrado
Si tú eres la boca del agua
Yo soy la boca del musgo
Si tú eres el bosque de las nubes
Yo soy el hacha que las parte
Si tú eres la ciudad profanada
Yo soy la lluvia de consagración
Si tú eres la montaña amarilla
Yo soy los brazos rojos del liquen
Si tú eres el sol que se levanta
Yo soy el camino de sangre

(Por que la verdad es que la mayoría de las chicas se siente así como Julieta antes de que la toque Romeo, como un santuario esperando a ser profanado, y así se sentía la chica de esta historia, entonces llega así la transgresión:)

Mis besos lloverán sobre tu boca oceánica...
chorro de besos sordos entrando hasta tu fondo...
besos chafados blandos anchos como el peso de la plastilina...
besos oscuros como túneles de donde no se sale vivo
deslumbrantes como el estallido de la fe...

y besaré tus ojos más grandes que tú toda
y que tú y yo juntos y la vida y la muerte
del color de la tersura
de mirada asombrosa como encontrarse en la calle con uno mismo
como encontrarse delante de un abismo
que nos obliga a decir quién somos
tus ojos en cuyo fondo vives tú
como en el fondo del bosque más claro del mundo...
tus ojos que tú no conoces
que miran con un gran golpe aturridor
y me inmutan y me obligan a callar y ponerme serio
como si viera de pronto en una sola imagen
toda la trágica indescifrable historia de la especie...
besaré tus hombros contruados y frágiles como la ciudad de Florencia
y tus brazos firmes como un río caudal
frescos como la maternidad
rotundos como el momento de la inspiración
tus brazos redondos como la palabra Roma
amorosos a veces como el amor de las vacas por los terneros
y tus manos lisas y buenas como cucharas de palo
tus manos que apaciguan como saber que la bondad existe
besaré tus pechos globos de ternura
besaré sobre todo tus pechos más tibios que la convalecencia
tus pechos anchos como un paisaje escogido definitivamente
inolvidables como el pedazo de tierra donde habrán de enterrarnos
calientes como las ganas de vivir
con pezones de milagro
tus pezones de botón para abrochar el paraíso
de retoño del mundo que echa flores de puro júbilo
besaré mil veces tus pechos que pesan como imanes
y cuando los aprieto se desparraman como el sol en los trigales
tus pechos generosos como la alegría de aceptar la tristeza
tus pechos donde todo se resuelve
donde acaba la guerra la duda la tortura
y las ganas de morirse
besaré tu vientre firme como el planeta Tierra
de almohada para la cabeza del rey
tu vientre regado por los ríos subterráneos
donde aún palpitan las convulsiones del parto de la tierra.
tu vientre contráctil que se endurece como un brusco recuerdo que se coagula
tu vientre lleno de entrañas de temperatura insoportable
tu vientre que ruge como un horno
o que esta tranquilo y pacificado como el pan
tu vientre incalculablemente hermoso
valle en medio de ti en medio del universo
en medio de mi pensamiento
tu vientre de muerte hecha fuente para beber la vida fuerte y clara
besaré tus muslos de catedral
practicables como los postigos que se abren sobre lo desconocido
tus muslos para ser acariciados como un recuerdo pensativo
tensos como un arco que nunca se disparará
tus muslos cuya línea representa la curva del curso de los tiempos
besaré tus ingles donde anida la fragilidad de la existencia

besaré tu sexo terrible
oscuro como un signo que no puede nombrarse sin tartamudear
como una cruz que marca el centro de los centros
tu sexo de sal negra
de flor nacida antes que el tiempo
delicado y perverso como el interior de las caracolas
emocionante como perder el sentido
abierto como la semilla del mundo
tu sexo de perdón para el culpable sollozante
de disolución de la amargura **de mar hospitalario**
de pendiente suave como el encadenamiento de las ideas
de crisol para fundir la vida y la muerte
de galaxia en expansión
tu sexo triángulo sagrado besaré
besaré besaré
hasta hacer que toda tú te enciendas
como un farol de papel que flota locamente en la noche.

(Después de todo esto regresamos al triste final, no sabemos con certeza si el chico le hizo todo lo que dijo a la chica, pero convengamos en que a pesar de todo, ella se fue con otro: ¿Quién? Quienquiera, el cazador, el otro, el amigo cariñoso, del que nunca sospechaste, tu mejor amigo, el tímido, tu papá, tu hermano, o si eres chica, él se fue con la otra, tu amiga, tu mejor amiga, la perra, la más puta, con la callada, con la fea, el caso es que se fue, porque a ellas también les pasa, no crean que porque ésta es una historia de un chico abandonado, se nos olvida que ellos también son unos pendejos:

TEXTO: Porque su marido le había sido infiel y cuando ella lo confrontó todo se fue mal...

...Porque el no había hecho lo que ella esperaba con el alma en un hilo, y era que lo negara todo, hasta la muerte, que se indignara por la calumnia, que seagara a gritos en esta sociedad de mala madre que no tenía el menor reparo en pisotear la honra ajena y que se hubiera mantenido imperturbable aun frente a las pruebas demoledoras de su DESLEALTAD, como un hombre...

(Pero de esa historia nos ocuparemos otra vez. Solo que se haga constar que ellos también son unos imbéciles y con rejuvenecido ímpetu vamos a contar como al joven molinero lo dejaron por otro. Je, Je, Je. Pausa. El actor regresa a la posición del principio tiene en sus manos un ramo de flores rotas, habla:

Y así fue que me dejó. Llegó un día y me dijo: No eres tú, soy yo...

Por si te vas,
Que sepas que no te reprocho nada
Que agradezco los últimos abrazos y los besos
Que adoro las últimas risas
Que me llevo lo mío,

Por si te vas,
Acuérdate de los momentos,
De los sentimientos que por ti pasaron
De las caricias que aceptaste
De las que diste

Por si te vas,
No me busques más
Que tu vida conmigo terminó,
Que así lo quisiste tú y no yo

Que nunca había sentido tanto dolor

Y es que no es tan fácil escribirte algo poético cuando lo que siento es rabia, no es tan fácil tenerte como inspiración cuando me gustaría odiarte, y es que te vas como tanto tiempo lo amenazaste, y te da miedo, y te duele, pero te vas, porque tu camino ya no sigue conmigo, porque tus pasiones ya no se desbordan hacia mí, así eres tu ahora, y así te amo, pero no te quiero a mi lado, porque tu no me quieres a mi.

Por si te quedas,
Regrésame la alegría que me has robado,
Vuelve a hacer latir mi corazón a tu ritmo,
Vuelve a mirarme solo a mí,
Quédate para no irte más.

Por si te quedas,
Explicame el pasado,
Revíveme en el presente,
Ilusióname con el futuro,
Quédate y no te vayas nunca más.

Por si te quedas,
Te amo, mi vida es tuya,
Mi pasión, mi costumbre, mi esperanza,
Te quiero y te perdono
Y me quedo y nunca me voy

No es cierto...
Duele dejar, como también duele ser dejado.

EL
Ya no se encantarán mis ojos en tus ojos,
ya no se endulzará junto a ti mi dolor.

Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
y hacia donde camines llevarás mi dolor.

Fui tuyo, fuiste mía ¿qué más? juntos hicimos
un recodo en la ruta donde el amor pasó.

Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te ame
del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo.

ELLA
Yo me voy. Esto triste; pero siempre estoy triste,
vengo de tus brazos, no se hacia donde voy.

...Desde tu corazón me dice adiós un niño.
Y yo le digo adiós.

Actor:

Y me dijo adiós. Y yo no supe que hacer, así que vine aquí todo lo vengo a confesar aquí cerca de mi amigo "el arroyo". Porque no se que pensar. Porque este es mi presente el más hermoso pero el más incierto, **esta es mi fe en el amor**, porque los besos fueron deslumbrantes como **el estallido de la fe**... Porque alguna vez leí que el amor es paciente, es

amable, el amor no es envidioso, ni fanfarrón, no es orgulloso, ni destemplado, no busca su interés, no se irrita, no apunta las ofensas, no se alegra de la injusticia, se alegra de la verdad. El amor todo lo aguanta, todo lo cree, todo lo **ESPERA**, todo lo soporta. Que el amor nunca acabará...

La esperanza tiene un límite, como la paciencia
La esperanza es delicadamente paciente es
a hermana educada de la pasión; es estúpidamente falsa,
ya que se miente a sí misma: ve donde no hay
Cuando la pasión no se consume se deforma y toma el aspecto de

Esperanza

Quien vive con esperanza vive con un cáncer
La pasión es lo único a lo que debo mi vida
Se la debo
Se la ofrezco
Delicadamente

Y la **FE** es una carga pesada
es como amar en la oscuridad
a alguien que nunca llega
no importa cuanto lo llames.

Fe, esperanza y amor...

Que me contestas a eso, ¿eh?

Las cosas parecen más quietas bajo esta luz sin peso y que, sin embargo, agobia. Tal vez la palabra no es "quietud" sino "persistencia". Las cosas persisten bajo la humillación de la luz. Y la luz persiste. Las cosas son más cosas. Todo esta empecinado en ser, nada más en ser.

Estoy cansado....

Cosette:

Pues los seres humanos creen con tanta frecuencia que son únicos, también los hombres, cuando padecen enfermedades imaginarias. Si tuvieran en cuenta que lo que les pasa le sucede a casi todo el mundo se curarían inmediatamente...

Nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo...

(Pero el actor ya no la escucha, se había colocado en una orilla del río, o de la fuente y se ha quedado dormido.)

19 El molinero y el arroyo
El molinero:

Donde un leal corazón
muere de amor
se marchitan los lirios
de todos los jardines;

la luna, en su plenitud,
se oculta tras las nubes
para que los hombres
no vean sus lágrimas;

los angelitos se cubren los ojos y,
entre sollozos,
cantan para adormecer
el desconsuelo del alma.

El arroyo:

Pero cuando el amor
domina victorioso al dolor,
brilla en el cielo
una estrellita nunca vista;

en las ramas del espino

brotan tres rosas
medio rosas, medio blancas,
que jamás vuelven a marchitarse.

Y los angelitos
se arrancan sus alas
y todas las mañanas
descienden a la tierra.

El molinero:

¡Oh, arroyo, querido arroyuelo,
qué bueno eres!
Oh, arroyuelo,
¿sabes lo que es el amor quizás?

¡Ah qué fresco reposo
ofrece tu lecho!
¡Arroyo, querido arroyo, canta siempre,
no interrumpas tu canción!

20 Canción de cuna del arroyo
¡Descansa feliz, reposa tranquilo!
¡Cierra tus ojos!

Fatigado caminante, llegaste ya a tu hogar.

La fidelidad está en él,
y en mi casa permanecerás
hasta que el mar se beba los arroyos.

Te acostaré en dulce lecho
de suave frescura
en diminuta cámara azul y cristalina.
¡Venid, venid aquí,
olas ondulantes, y acunad
con vuestros cantos al muchacho que duerme!

Si en el verde bosque
resuena una trompa de caza,
fluiré ruidoso a tu alrededor
evitando que las oigas.
¡No le dirijáis vuestras miradas,

floreceñas azules!

Turbariais los dulces sueños de su reposo.
¡Vete, márchate lejos del puente del molino,
traviesa chiquilla,
que no le despierte tu sombra!
¡Arrojame al agua tu fino pañuelito,
para que con él pueda cubrirle los ojos!

¡Buenas noches, buenas noches!
¡Hasta que todo vuelva a despertar,
que el sueño procure reposo a tus alegrías
y calle tus pesares!
Surge la luna y se disipa,
se ve el fondo lejano del cielo,
¡que profundo es!

Agua, fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración.

germen de los gérmenes, todas las promesas, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, extraer de allí una fuerza nueva. Origen y vehículo de toda vida, el desencadenamiento de las aguas es el símbolo de las grandes calamidades.

Yo estaba aquí, pero no lo pudo ver, yo era agua, ella era un reflejo

(La actriz lo acuesta y lo pone cómodo, toma su cello y toca una canción de cuna, arrullo, arroyo, murmullo. Fin)

Canción de Cuna del Arroyo

con textos de Rodrigo García, Julio Cortázar, Tomás Segovia, Pablo Neruda, Gabriel Gacía Márquez, Octavio Paz, Isabella Santacorces, Frank Wedekind, Wilhelm Müller, Oscar Wilde y Miguel de Unamuno.

(Versión libre sobre *La bella molinera* de Franz Schubert,
poemas de Wilhelm Müller)

Actor

Actriz

Actriz: Bienvenidos, esto es Canción de Cuna del Arroyo, les suplicamos de la manera más atenta apagar sus telefonos celulares o radiolocalizadores. De igual manera les pedimos que contesten la encuesta que se encuentra dentro de su programa de mano al final de la función ya que serán recogidas a la salida.

Bien...

Johann Ludwig Wilhelm Müller

Wilhelm Müller

Poeta lírico, filólogo, escritor, historiador, ensayista alemán... zurdo. Nació el 7 de Octubre de 1794 en Dessau. Hijo del zapatero o sastre Christian Leopold Müller y de Marie Luise Leopoldine. Estudió filología clásica en la Universidad de Berlín. Fue miembro de la Sociedad Berlinesa para la Lengua Alemana. Autor de numerosas composiciones poéticas e históricas, sus poesías a favor de Grecia sublevada contra los turcos, le ganaron el apodo de Müller de los griegos (solo para diferenciarlo de cualquier otro Müller).

Murió el 1 de Octubre de 1827 a la edad de 33 años en su natal Dessau. En la actualidad su obra está prácticamente olvidada y su nombre no se conocería de no ser porque Franz Schubert, compositor austriaco, utilizó algunos poemas de Müller para componer sus

ciclos de Lied, el más famoso (op. 25, D. 795) "La bella molinera, un ciclo de canciones sobre poemas de Wilhelm Müller".

La bella molinera considerada una de las obras maestras de la época romántica fue compuesta por Franz Schubert. El ciclo de Lied comprende veinte canciones, la mitad con una forma estrófica simple narrada en la primera persona. La historia desarrolla los temas típicamente románticos: el amor, la espera, la decepción amorosa, la tristeza, la búsqueda personal, la soledad y la muerte. El ciclo está narrado por un joven, el cantante solista y su interlocutor es un arroyo, acompañamiento de piano. Una interpretación tradicional dura unos sesenta, setenta minutos.

(Actriz en escena coloca un disco en un reproductor de discos compactos suena música, música sugerida: Complainte de la Butte, Rufus Wainwright)

Entra Actor, enciende un cigarro:

El problema que tienes cuando te emocionas es que no te lo cuestionas.

Te emocionas y elevas aquello que te emocionó a algo sublime

y sin embargo cuando estás emocionado, es el peor momento para ver las cosas como son.

Uno se emociona y está en su peor momento de claridad incluso de sensibilidad.

Dicho de otra forma: no creo que la emoción y la sensibilidad tengan relación con el arte.

[Rodrigo García, *Compre una pala en Ikea para cavar mi tumba*]

Actriz: La Bella Molinera narra la historia de un muchacho que se enamora de una joven, la bella molinera del título y su amor no es correspondido. El ciclo está narrado en la primera persona: el joven, y su interlocutor es el arroyo.

Actriz: ¿Qué tienes?

Actor: Nada

Actriz: ¿Qué te pasó?

Actor: Nada

Actriz: ¿Ya te dejaron, por fin?

Actor:

Actriz: ¿Y cómo fue?

Actor: ¿Cómo fue qué?

Actriz: ¿Cómo paso todo?

Actor: Cuando uno se enamora todo empieza de la misma forma, vagando.

Sacas una idea de ahí, un sentimiento del otro estante

los atas con ayuda de palabras, perras negras,

y resulta que te quiero.

Total parcial: te quiero.

Total general: te amo.

Así viven muchos amigos míos,

Convencidos del amor-que-sienten-por-sus-esposas.

Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella.

La eligen, te lo juro, los he visto.

Como si se pudiese elegir en el amor,

Como si no fuera un rayo que te parte los huesos

y te deja estaqueado en la mitad del patio.

Tu dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al revés.

A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige.

Tú no eliges la lluvia que te va a calar los huesos cuando sales de un concierto

[Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 93]

Actriz: En La bella Molinera, el joven vaga alegremente por el campo. Llega a un arroyo, que sigue hasta el molino. Allí se enamora de una bella joven que trabaja en el molino.

Actriz: ¿Cómo pasó todo?

Actor: Pues nada, ahí estaba yo y ella y ya.

Actriz: ¿Cómo?

Actor: Así:

El actor pone el track dos en el reproductor de discos compactos, inicia una secuencia de danza con los siguientes temas: encuentro, enamoramiento y cortejo. (Música sugerida: Temptation, New Order)

Actor:

El verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incomodo. [Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 90]

Solo quiero saber una cosa,

una palabra nada más.

Esa palabra puede ser “sí”

puede ser “no”,

en una u otra

está contenido todo el mundo. [Wilhelm Müller, *La bella molinera*, estrofa 6 “El curioso”]

Actriz: (Le toca la cara y dice) No.

Actor: Sí.

Actriz: (Se aleja) No.

Actor: ¿No?

Actriz: Sí.

Actor: No.

Actriz: Sí.

Actor: Noooo.

Actriz: No.

Actor: Siiií.

Actriz: Sí.

Actor: Sí.

Actriz: No.

Actor: Sí.

Actriz: Sí.

Actor: Sí.

Actriz: Las relaciones entre la retórica y la moral son inquietantes: es turbadora la facilidad con la que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos. [Octavio Paz, *El mono gramático*]

El molinero intenta impresionarla, pero la respuesta de la molinera es la indiferencia.

Actor: Como no sabías disimular, me di cuenta de que para verte como yo quería, era necesario empezar por cerrar los ojos [Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 1]. Y disimular.

Actriz: El molinero continúa enamorado de la molinera.

Desde mi punto de vista el amor es como el mar.

Te paras en al orilla y frente a ti se presenta inmenso, abrumador

y sobre todo, desconocido.

Y uno va entrando poco a poco.

Paso por paso.

A veces se siente bien o se siente mal;

hasta que un día, lo tienes hasta el cuello

y al rato ya te pasó.

Te llena, la cabeza, te entra por la nariz, por los ojos, por la boca.

A veces lastima: arde, raspa pero también es placentero.

Cuando uno está enamorado flota.

En el mar, como en el amor, pesas menos, todo se aligera

todo es más llevadero.

El problema viene cuando a alguien se le ocurre quitar el tapon de la alberca

y todo se va por el drenaje.

Y te quedas ahí, seco o seca,

chorreando en un pedacito de azulejo color arena

de lo que creías que era el mar.

SOLO y con el culo al aire.

Actor: ¡Es cierto!

La vida es una mierda hasta que encuentras que te aguanta alguien,

entonces deja de ser una mierda.

Igual es una mierda para el que te aguanta, pero ese ya no es tu problema.

Si voy a un sitio y encuentro alguien que me aguante, me quedo a vivir, ¡Carajo!

Tendríamos que nacer en una casa y morir en esa misma casa, eso es lo natural. [Rodrigo García, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*]

Actriz: ¿Te gustaría casarte algún día? ¿Para qué?

Actor: ¿No has oído aquello que decía uno de nuestros más grandes poetas, Campoamor?

Actriz: No; ¿qué es aquello?

Actor: Pues decía que cuando uno se casa, si lo hace enamorado de veras, al principio no puede tocar el cuerpo de su mujer sin emberrenchinarse y encenderse en deseo carnal, pero que pasa tiempo, se acostumbra y llega un día en que lo mismo le es tocar con la mano al muslo desnudo de su mujer que al propio muslo suyo, pero también entonces, si tuvieran que cortarle a su mujer el muslo le dolería como si le cortasen el propio. [Miguel de Unamuno, *Niebla*]

Actriz: Mi tío decía: Por las mañanas el perro mantiene intactas y con una energía desbordante dos cosas: Una, las ganas de mear. Y dos, celebrar que es otro día. Y que yo estoy vivo y que estoy con él.

¿Por qué con mi mujer no me ocurre lo mismo?

¿Por qué de lo único que tenemos ganas, por las mañanas al despertar, es de mear? [Rodrigo García, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*]

Además para el escritor y el artista el matrimonio es la perdición. Si alguna vez llegara a casarme por amor, si me reconciliara con el mundo, sería como aceptar que me enterraran en vida [Frank Wedekind, *Una vida erótica*].

Actor: Me di cuenta de que era necesario cerrar los ojos y disimular. [Bis]

Actriz: El molinero consulta todo esto con su amigo, el arroyo.

La amistad es algo mucho más trágico que el amor, dura más. [Oscar Wilde, *Aforismos*]

Actor: Amistad, amistía, aprecio, compañerismo, acompañar:

La amistad en el sentido estricto y en la actualidad significa:

dar y tomar

Actriz: Dar por culo, tomar para ti mismo.

El sentimiento de compañerismo, de equipo ¿sabes cuál es?

Pues es lo más parecido a volver a la escuela.

En equipo no se va a ninguna parte.

Actor: Llegar lejos es llegar delante del equipo.

Actriz: Nunca ser uno más del equipo

La traición tendrá capítulos enteros

en los manuales futuros

Es algo así:

Engañar a alguien, decirle que le apoyas,

Actor: le sueltas, muy convincente:

“yo te apoyo, en mí puedes confiar,

Actriz: voy a subir encima de ti, espero que me ayudes,

Actor: es para coger aquello que hay

ahí arriba,

cuando la coja, nos va a ser muy

útil a los dos,

Actriz: qué digo a los dos, al público en general”

Actor: Y al final el que se sube, se queda arriba

Y el otro le mira desde abajo y no comprende

Actriz: Y el que está arriba no baja

Aprovechó la ocasión para quedarse arriba

Arriba había un sitio, bueno qué digo un sitio, el mejor de los sitios

Alguien tenía que ocupar ese lugar

había que llegar de alguna manera

Actor: Moraleja: los más grandes estafadores serán los más fáciles de estafar

Actriz: Y tengo otra forma de expresar la misma idea.

la llamo 'dar la mano, pisar la mano'

O 'Dar la mano, quemar la mano'

Actor: O 'Dar la mano, dar por culo'

Actriz: O 'Dar la mano, pisarte por el cráneo'

Actor: O 'Dar la mano, meterte mano'

Actriz: O 'Dar la mano, dejarte en pelotas'

Actor: O 'Dar la mano, mearte encima'... [Rodrigo Garcia, *Aftersun*]

Actriz: Después de la respuesta ambigua de la molinera, el joven sigue enamorado, y en sus fantasías por concretar su amor le hace múltiples regalos.

¿Para que?

Actor: Para que sea mía.

Actriz: ¿Y después que pasa?

Actor: Naces, creces, te reproduces y mueres.

Actriz: Y a todo eso ¿Cuál es el sentido?

Actor: El mundo del hombre es el mundo del sentido, de alguna u otra forma se lo otorgas.

[Octavio Paz, *El arco y la lira*]

Actriz: ...naces...creces...te reproduces y mueres...

Los hijos son la alegría de la vida, dices, mientras les pegas de lo lindo hasta que son mayores de edad. [Rodrigo García, *Manifiesto II*]

Actor: Quiero amar a mis hijas con esa pasión ciega que te llega de lo...

Actriz: Lo peor de tu educación, de las imposiciones arcaicas de lo sagrado familiar, lo sagrado religioso, lo sagrado policial, lo sagrado militar, lo políticamente sagrado. [Rodrigo García, *Aftersun*]

Actriz: Los niños son la mercancía de los padres.

Siempre han sido la mercancía de los padres, pertenecen a los padres.

Actor: No hay niño que en el momento de nacer haya dicho:

Actriz: aquí me quedo, esto no me interesa.

Actor: Por eso pasan directamente a ser mercancía de los padres.

Actriz: No sé qué es peor. Si abusar de los niños haciéndoles trabajar, o mandarles al colegio para que abusen otros. Los convierten en mediocres que, a la larga, no van a tener más dinero que el resto.

Actor: El mismo dinero que el resto.

Actriz: O incluso menos dinero que el resto.

Actor: Entonces yo le diré

Hoy no vas a ir al colegio.

Y mañana tampoco.

Vas a ir a trabajar.

Vas a hacer cualquier cosa, de todo, con tal de que a los quince estés libre de toda clase de faena.

¡Empezar a disfrutar con quince! ¡Con la salud de un muchacho y la mente local!
Yo de niño, odiaba el sufrimiento y el esfuerzo

y la dedicación y la constancia

y el conocimiento y la técnica

y la organización y la responsabilidad

Actriz: Odiaba destacar y odiaba avanzar

Actor: Odiaba la apología de un sentido común al que tú y yo llamaremos sentido ciego. Porque lo común al hombre no puede ser esta payasada.

Actriz: Y tampoco quiero que te mate el aburrimiento de vida.

Actor: Vas a deambular hasta los quince en toda clase de trabajos inmorales, impropios, infames, inhumanos.

Y a partir de los quince, te vas a tocar las pelotas.

Y si te apetece, vamos a dar paseos juntos.

Tu y yo.

Mientras los demás se agobian bajo el peso de este hastío de vida

de este mosqueo de vida

de esta plaga, de esta

abundancia de lo inferior de la vida.

Vamos a pasarnos los pesares por el forro de las pelotas.

Y olvidar lo que se pueda

Vamos a salir a caminar.

A olvidarlo todo.

A ver si tenemos las bolas.

Caminando.

Con los bolsillos llenos de dinero.

Con el tiempo para perderlo, eso que tú y yo llamamos: plenitud.

A ver si tenemos los *huevos*. [Rodrigo García, *Creo que no me habéis entendido bien*]

Actriz: En el ciclo de la bella molinera el joven le regala un listón a la bella joven.

(Entra música, coreografía 4: Sur le Fil de Yann Tiersen)

Sin embargo ella no reacciona como él esperaba, puesto que la molinera se enamora de un cazador. En su angustia el joven se obsesiona con una fantasía de muerte para expresar su amor: Los celos.

(Inicia coreografía: los celos.)

Actor: Te haces la tonta, pero lo sabías: todos quieren sudar sobre ti. [Rodrigo García, *Manifiesto II*]

Actriz: Detrás siempre hay otro que la chupa mejor que tu. [Rodrigo García, *Manifiesto II*]

Actor: Desconfía de los tipos que se echan perfume. [Rodrigo García, *Manifiesto II*]. Como el tiempo todo lo borra y hace que todo se olvide, démonos prisa, cariño, démonos prisa para hacernos daño y para hacernos todo lo bonito que no nos hemos atrevido hacer sobre nadie. [Rodrigo García, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*]

Actriz: ¿Sigues creyendo que vale la pena?

Actor: ¡Claro!

Actriz: ¿Sabes lo que le pasa al muchacho al final?

Actor: No, y no me importa.

Actriz: El ciclo de la Bella Molinera desarrolla los temas típicamente románticos: el amor, la espera, la decepción amorosa, la tristeza, la búsqueda personal y la muerte.

Actor: ¡AMOR!

Actriz: Como ella no sabía disimular se dio cuenta de que era necesario cerrar los ojos y disimular.

(Ambos actores inician relatos de sus historias de amor, es importante que las digan al mismo tiempo y a la máxima velocidad de la enunciación, toman un breve descanso para beber agua y luego continúan sus historias hasta que se interrumpen por los siguientes textos)

Actor:

Si tú eres el altar de piedra

Yo soy la mano sacrílega

Si tú eres la ciudad profanada

Yo soy la lluvia de consagración [Octavio Paz, *Movimiento*]

Actriz: Porque en el fondo la mayoría de las chicas se sienten así, como Julieta antes de que la toque Romeo, como un santuario esperando a ser profanado:

Actor:

Mis besos lloverán sobre tu boca...

chorro de besos sordos entrando hasta tu fondo...

besos chafados blandos anchos como el peso de la plastilina...

besos oscuros como túneles de donde no se sale vivo

deslumbrantes como el estallido de la fe...

y besaré tus ojos más grandes que tú toda

y que tú y yo juntos y la vida y la muerte

del color de la tersura

de mirada asombrosa como encontrarse en la calle con uno mismo

como encontrarse delante de un abismo

que nos obliga a decir quién somos
tus ojos en cuyo fondo vives tú
como en el fondo del bosque más claro del mundo...
tus ojos que tú no conoces
que miran con un gran golpe aturdidor
y me inmutan y me obligan a callar y ponerme serio
como si viera de pronto en una sola imagen
toda la trágica indescifrable historia de la especie...
besaré tus hombros contruidos y frágiles como la ciudad de Florencia
y tus brazos firmes como un río caudal
frescos como la maternidad
rotundos como el momento de la inspiración
tus brazos redondos como la palabra Roma
amorosos a veces como el amor de las vacas por los terneros
y tus manos lisas y buenas como cucharas de palo
tus manos que apaciguan como saber que la bondad existe
besaré tus pechos globos de ternura
besaré sobre todo tus pechos más tibios que la convalecencia
tus pechos anchos como un paisaje escogido definitivamente
inolvidables como el pedazo de tierra donde habrán de enterrarnos
calientes como las ganas de vivir
con pezones de milagro

tus pezones de botón para abrochar el paraíso
de retoño del mundo que echa flores de puro júbilo
besaré mil veces tus pechos que pesan como imanes
y cuando los aprieto se desparraman como el sol en los trigales
tus pechos generosos como la alegría de aceptar la tristeza
tus pechos donde todo se resuelve
donde acaba la guerra la duda la tortura
y las ganas de morirse
besaré tu vientre firme como el planeta Tierra
de almohada para la cabeza del rey
tu vientre regado por los ríos subterráneos
donde aún palpitan las convulsiones del parto de la tierra.
tu vientre contráctil que se endurece como un brusco recuerdo que se coagula
tu vientre lleno de entrañas de temperatura insoportable
tu vientre que ruge como un horno
o que esta tranquilo y pacificado como el pan
tu vientre incalculablemente hermoso
valle en medio de ti en medio del universo
en medio de mi pensamiento
tu vientre de muerte hecha fuente para beber la vida fuerte y clara
besaré tus muslos de catedral
practicables como los postigos que se abren sobre lo desconocido

tus muslos para ser acariciados como un recuerdo pensativo
tensos como un arco que nunca se disparará
tus muslos cuya línea representa la curva del curso de los tiempos
besaré tus ingles donde anida la fragilidad de la existencia
besaré tu sexo terrible
oscuro como un signo que no puede nombrarse sin tartamudear
como una cruz que marca el centro de los centros
tu sexo de sal negra
de flor nacida antes que el tiempo
delicado y perverso como el interior de las caracolas
emocionante como perder el sentido
abierto como la semilla del mundo
tu sexo de perdón para el culpable sollozante
de disolución de la amargura de mar hospitalario
de pendiente suave como el encadenamiento de las ideas
de crisol para fundir la vida y la muerte
de galaxia en expansión
tu sexo triángulo sagrado besaré
besaré besaré
hasta hacer que toda tú te enciendas
como un farol de papel que flota locamente en la noche. [Tomás Segovia, *Besos*]

Actriz: ¡No es cierto! Al molinero le rompen el corazón.

¿Recuerdas? Se fue con el otro.

En el ciclo de la bella molinera, la joven se va con el cazador.

A todos nos pasan estas cosas:

Pues los seres humanos creen con tanta frecuencia que son únicos, también los hombres, cuando padecen enfermedades imaginarias. Si tuvieran en cuenta que lo que les pasa le sucede a casi todo el mundo se curarían inmediatamente... [Frank Wedekind, *Una vida erótica*]

Actor: ¿A ti también te pasó?

Actriz: ...

Actor: ¿Por eso estás tan amargada? ¿Por qué?

Actriz: Porque él no hizo lo que ella esperaba con el alma en un hilo, y era que lo negara todo, hasta la muerte, que se indignara por la calumnia, que se cagara a gritos en esta sociedad de mala madre que no tenía el menor reparo en pisotear la honra ajena y que se hubiera mantenido imperturbable aún frente a las pruebas demoledoras de su DESLEALTAD, como un hombre... [Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*]

Actor: ¿Qué haces para no sentirte mal?

Actriz: Voy de compras.

Soy una 'Bolsa de mano de Prada', cómprame y te haré feliz. Sé que te mueres de ganas de hacerlo. Anda cómprame y estréname enseguida en la parte de atrás de tu auto. Te parecerá excesivamente artificial o excesivamente fácil, pero lo sintético regala milagros, y una 'bolsa nueva de Prada' como yo puede convertirse en el más corrupto de los amantes. Cómprame, solitaria, puta de mierda, y mójame. [Isabella Santacroce, *Destroy*]

Actor: No poseer nada me hace sentir libre. Cuando posees algo, ese algo también te posee a ti. Exige tu aire a cambio. [Isabella Santacroce, *Destroy*]

Actriz: Deja que te lea la mano, puedo borrar tu futuro y volver a dibujar según tus deseos. A color o blanco y negro. Escoge tú. [Isabella Santacroce, *Destroy*]

Actor: He visto esto ya varias veces. Una persona lleva una vida de mierda.

Para mi gusto lleva una vida de mierda.

Trabaja en unas condiciones de mierda,

su pareja es una mierda y sus distracciones, también.

Esa persona tiene un cáncer o una enfermedad de las llamadas importantes.

¿Vale?

La persona se salva. ¿Vale? ¿Y qué hace?

Vuelve a lo mismo de antes. A la misma mierda de vida que antes.

Vive una segunda vida de la misma manera que antes.

Se sigue revolcando en la misma mierda.

Podemos llegar a ser tan insensatos que ni la muerte

nos da la oportunidad para, luego de esquivarla,

replantearse el resto de la vida. [Rodrigo García, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*]

Yo no.

Actriz: En la Bella molinera al final, el joven se encuentra solo, se desespera y se suicida ahogándose en el arroyo. El último número es un arrullo cantado por el río.

(El actor le dice a la actriz que ponga la canción tres veces, cuando le indique)

(Textos escritos en rotafolios en un pizarrón)

Actor: Siempre tengo ganas de desaparecer,

cambiar de rumbo, ir a un lugar donde no hay dudas

Me gusta pensar que todo esto tiene importancia y

que esta bien no darle la espalda a mis deseos...

(entra música; secuencia 5, música Untitled de Pearl Jam)

Por eso lo escribo y por eso me gusta esta canción...

I've got a car.

I've got some gas.

Oh! Let's get out of here,

get out of here fast.

Everyone's confused, so I locked myself in my room.

I'd like to go but I don't want to go alone.

I hope you get this message,

'cause you're not home.

Oh! I could pick you up in 23 minutes or so.

You don't have to pack your things,

you can borrow all mine.

I want to go but I don't feel like there's no time.

Oh! If you want to go, you're gonna have to make some time.

For you and only you I could make some time...

No se que dice ahí

Time... [Eddie Vedder]

Muy bien ahora va la letra en español.

(suena 2ª vez la canción de Pearl Jam)

Tengo un auto.

Tengo gas.

Vamonos, Vamonos YA!

Todos están confundidos, así que me encerré en mi cuarto.

Me quiero ir pero no quiero irme solo.

Espero que recibas este mensaje,

porque no estás en casa.

Oh! yo te podría recoger en 23 minutos aprox.

No tienes que empacar nada.

Yo te presto todo lo mío.

Me quiero ir, pero no siento que haya tiempo.

Si quieres ir, vas a tener que hacer tiempo.

Por tí y solo por tí yo podría hacer tiempo.

¿¿¿¿¿?????

Tiempo...

(suena una 3ª vez la canción)

Pero una vez escuché a alguien decir

que para escapar se necesitan dos.

Actriz:

Siempre he formulado extrañas asociaciones de ideas en mi cabeza.

Como si mis emociones tuvieran una equivalencia visual y

auditiva indivisible.

Un poco como cuando bebes demasiado sin control,

y te da por recordar tu niñez y tu pasado

con una nostalgia morbosa.

Entonces lo ves todo de otro color,

y casi te dan ganas de dar marcha atrás

Y amar desesperadamente todo lo que siempre has odiado

Y seguirás odiando al día siguiente. [Isabella Santacroce, *Destroy*]

Actor:

Nunca pude encontrar las palabras adecuadas

para expresarte lo que realmente sentía.

Siempre use las palabras de alguien más.

Mis palabras siempre incompletas. Incompletas en el peor de los sentidos.

Supongo que tuve miedo de decirtelo todo,

de decirte la verdad.

Todas las palabras, las tuyas y las mías, me llenaban de soledad.

Actriz: ¡Pobre! (Sujeto entrevistado, sexo: masculino, edad: 22 a 30 años, población económicamente activa, ingresos 7 salarios mínimos) su novia le dejó un mensaje en su Nokia modelo 5202. Dijo que ya no podía seguir con todo esto.

Que la entendiera y que no le guardara rencor

Que había encontrado a otra persona y que por fin se sentía...

(Inicia coreografía: el abandono y el sufrimiento por el desamor. Música sugerida: Providence de Sonic Youth)

Actor:

Ya no se encantarán tus ojos en mis ojos
ya no se endulzará junto a ti mi dolor.

Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada
y hacia donde camines llevarás mi dolor.

Actriz:

Yo me voy. Estoy triste, pero siempre estoy triste,
Vengo de tus brazos, no se hacia donde voy

Desde tu corazón me dice adiós un niño.

Y yo le digo adiós. [Pablo Neruda, *Farewell*]

Actor: Las cosas parecen más quietas bajo esta luz sin peso y que, sin embargo agobia. Tal vez la palabra no es *quietud* sino *persistencia*: las cosas persisten bajo la humillación de la luz. Y la luz persiste. Las cosas son más cosas, todo está empeñado en ser, nada más en ser. [Octavio Paz, *El mono gramático*]

Estoy cansado *(se queda dormido dentro del arroyo)*

Actriz: Agua, fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, germen de los gérmenes, de todas las promesas.

Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, extraer de allí una fuerza nueva.

Origen y vehiculo de toda vida, el desencadenamiento de las aguas es el símbolo de las grandes calamidades y de los grandes consuelos. [Diccionario de los símbolos de Jean Chevallier]

La bella molinera es una composición interpretada por dos instrumentos: la voz del joven y la del arroyo. El último número del ciclo es una canción de cuna que canta el río.

Para ser honestos, esa parte es la única de esta historia que me conmueve profundamente.

Nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo... [Julio Cortázar, *Rayuela*, capítulo 71]

¿No?

Música 6: el consuelo. Across the Universe, The Beatles.

Fin de la obra Canción de Cuna del Arroyo

Diferentes modelos de encuestas

Encuesta Canción de Cuna del Arroyo

Edad 15 Sexo F Máximo grado de escolaridad cursado 3º de Secundaria
Ocupación Estudiante Carrera (si aplica) _____

1.-¿Cuándo fue la última vez que asistió al teatro? El domingo ¿Qué vio? un bailable

Circule la opción que más le convenga.

2.-¿Con qué frecuencia va al teatro?

- Una vez a la semana
- Una vez al mes
- Una vez cada seis meses
- Una vez al año
- Una vez cada tres años
- Casi nunca
- Nunca había ido al teatro

3.-¿Cuánto invierte cuando va al teatro?

- Menos de 50
- De 50 a 100
- De 101 a 200
- De 201 a 300
- De 301 a 500
- Más de 500

4.-¿Con cuántas personas va al teatro?

- Solo
- Con una persona
- Con dos personas
- Con tres personas
- Más de tres.

5.-¿Qué lo motiva a ir al teatro?

- Actores
- Nombre de la obra
- Director
- Autor
- Cercanía del teatro
- Publicidad
- Costo del boleto
- Recomendación

6.-¿Por qué medio suele enterarse de las obras de teatro?

- TV
- Radio
- Periódico
- Tiempo libre/ Revistas de Teatro
- Internet
- Volantes
- Recomendación

7.-¿Qué día suele ir al teatro?

- Lunes
- Martes
- Miércoles
- Jueves
- Viernes
- Sábado
- Domingo
- Todos

8.-¿Le gustó la obra?

- Sí
- No

9.-¿Qué le gusto más de esta obra? (Puede marcar más de uno)

- Actuación
- Dirección
- Escenografía
- Vestuario
- Anécdota
- Todo, ¿Por qué?
Por que real mente sintieron lo que hacian
- Nada ¿Por qué?

10.- Comentarios personales: Me gusto la obra por el melodrama

Si desea mantenerse en contacto con esta compañía deje su dirección de correo electrónico o correo postal, y nosotros le enviaremos información de proyectos: rimont_15@hotmail.com

Modelo 1

REGISTRO PÚBLICO

Con el registro de estos datos se pretende conocer el tipo de público que asiste a los eventos que apoya el FONCA.

Sus comentarios son para nosotros muy importantes, le agradecemos contestar las siguientes preguntas:

Fecha: 8- OCTUBRE - 2008 Foro: La Madriguera
Obra: Ciclo de nuevos directores Grupo: Artilleria Producciones A.C./3 Pulkes y un rompopito/UNAM
1. Edad 28 Sexo: HOMBRE Estado Civil: SOLTERO
2. ¿En qué lugar reside? Favor de anotar por Estado, Municipio, Delegación política y colonia.
MEXICO DF, SAN ANGEL DEL ALVARO OBREGÓN
3. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al evento?
CARRO
4. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja () Solo ()
5. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?
Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura () Otro _____
6. ¿Cuál es su profesión o actividad?
TEATRO
7. ¿Con qué frecuencia asiste a este tipo de eventos?
1 vez a la semana () 2 veces por semana () 1 vez al mes () Ocasionalmente ()
8. ¿Qué precio pagó por su boleto? _____ Lo considera Adecuado () Alto () Bajo ()
9. ¿Por cuáles medios se enteró de este evento?
• Radio () Especificar si fue entrevista, noticiero o anuncio
• T.V. () Especificar si fue entrevista, noticiero o anuncio
• Revistas () Especificar si fue entrevista, reportaje, recomendación de alguna sección o anuncio
• Periódicos () Especificar si fue entrevista, reportaje, recomendación de alguna sección o anuncio
• Carteles () Folletos () Recomendación () Ninguna ()
10. Le parece que la difusión realizada es:
Suficiente () Insuficiente () Excesiva () Nula ()
11. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de eventos? Si () No () ¿Por qué?
POR QUE ME GUSTA
Observaciones, sugerencias y/o comentarios del evento.
FELICIDADES A LOS DE LA BELLA MOLINERA!
FUE BUENO VER QUE FRANCÉS... EL BUENO.
Su e-mail: ROCKDOLFO52@hotmail.com

Modelo 2



CANCION DE CUNA DEL ARROYO



Encuesta
Teatro Carlos Lazo

Edad 22 Sexo Masculino Máximo grado de escolaridad cursado Licenciatura Carrera Teatro/Filosofía
Ocupación Grillero

1.- ¿Cuándo fue la última vez que asistió al teatro? hace 3 semanas ¿Qué vio? La Ombra

2.- ¿Por qué medio se enteró de este evento?

poster

Circule la opción que más le convenga.

3.- ¿Por qué medio suele enterarse de las obras de teatro?

- TV Canal _____
- Radio Frecuencia y/o nombre de la estación _____
- Periódico Nombre del periódico _____
- Tiempo libre/ Revistas de Teatro
- Internet
- Volantes/ Postales
- Recomendación

4.- ¿Considera usted valiosa esta visita como experiencia artística?

Por favor valore del uno al cinco (1 lo mas bajo, 5 lo mas alto)

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

5.- ¿Le gustó la obra?

- Si
- No

6.- ¿Qué le gustó más de esta obra? (Puede marcar más de uno)

- Actuación
- Dirección
- Escenografía
- Vestuario
- Música
- Anecdota
- Todo, ¿Por qué? _____
- Nada ¿Por qué? _____

7.- Comentarios personales:

Aunque me pareció mucho de la primera vez que la vi. El principio de la obra sigue siendo un poco flojo, pero lo sostienen bien y queda mucho. Volviera a verla para escuchar una vez más el principio y algunos momentos de iluminación...

8.- ¿Desea recibir información de eventos esta compañía?

- Si
- No

Si desea mantenerse en contacto con esta compañía y recibir información, por favor deje su dirección de correo electrónico o correo postal, y nosotros le enviaremos la información.: diegoal@hotmilit.com



Teatro Para La Vida Misma



Testimonio

Para fines de este trabajo, se le solicitó a los actores realizar un testimonio del trabajo durante el proceso de *Canción de Cuna del Arroyo*, con el objetivo de complementar un enfoque global sobre este trabajo de investigación. A continuación se transcribe el testimonio de Rafael Sandoval Roquet.

"*Canción de cuna del arroyo* ha sido un proyecto en el que he podido adquirir una noción y un sentido profesional de mi labor como actor. La actividad constante que se llevó a cabo durante un año dando funciones, me dio oportunidad de concientizar mi trabajo, y de identificar y definir una dirección clara de mi proceso en la actuación.

Finalmente, esta obra, como todas las experiencias significativas, ha sido crecer. En el trabajo cotidiano hemos podido ver, como equipo e individualmente, nuestras carencias; las hemos reconocido y nos hemos confrontado. El resultado de este proceso es madurez como profesionales del teatro. Y cabe mencionar aquí que sin un equipo, sin una comunicación y sin un vínculo realmente humano, un proceso como éste, que ha podido hablarle a tanta gente, no hubiera sido posible.

Según una cita frecuente de la directora, no debería agradecer a mis colegas todo lo que nos hemos entregado los unos a los otros, pues este trabajo implica siempre dar; así que más bien quiero dejar un testimonio, con estas palabras, de la satisfacción y el buen ánimo que me deja todo lo que hemos podido compartir al crecer juntos Paty, Toño, Cosette y yo."

Rafa

Material Audiovisual

Obra grabada con público, 27 de Junio 2010.

Teatro La Capilla.