



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

EL DEVENIR CREATIVO EN *EL CIELO EN LA PIEL* DE
EDGAR CHÍAS, A PARTIR DE LA *MÍMESIS*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y
TEATRO

P R E S E N T A:

JOSÉ ROBERTO SERRANO GUTIÉRREZ

ASESOR :

DRA. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

SÍNODO:

DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA

PROF. EDGAR CHÍAS

LIC. MARÍA CONCEPCIÓN ARROYO

MTRA. MARICARMEN TORROELLA

Cd. Universitaria, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



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.

AGRADECIMIENTOS

A los seres transitorios que compartimos un espacio-tiempo:

A mis padres.

A mi hermano por su chispa de vida.

A la Dra. Norma Lojero por su amistad, consejos y asesoría en la tesis.

*A Édgar Chías por su amistad; por crear una
espléndida obra con la cual poder contar una historia y jugar.*

A Maricarmen Torroella por su amistad, por estar

*Presente en el proceso creativo de *El cielo en la piel* y ser
una espectadora crítica. Por las legendarias discusiones acerca de la obra.*

A Filisté Teatro con quien emprendí esta aventura.

A Germán Castillo por su amistad y sus ácidos, pero sabios consejos.

Al teatro por ser.

A la UNAM por ser mi alma mater

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

| | |
|---|-------|
| <i>El cielo en la piel</i> : transformación del texto, de lo real a la ficción..... | p. 10 |
| 1.1.- Un acercamiento a <i>El cielo en la piel</i> de Edgar Chías..... | p. 12 |
| -Semblanza de la obra | |
| 1.2.- Contexto en que se inscribe la obra..... | p. 16 |
| 1.3.- Análisis estructural de la obra..... | p. 26 |
| 1.4.- <i>El cielo en la piel</i> de Edgar Chías: rapsodia para la escena..... | p. 33 |

CAPÍTULO II

| | |
|--|-------|
| Una interpretación del texto <i>El cielo en la piel</i> de Edgar Chías..... | p. 44 |
| 2.1.-Sobre la <i>mimesis</i> y <i>El cielo en la piel</i> | p. 46 |
| 2.2.- <i>Mimesis</i> y realidad..... | p. 52 |
| 2.3.- Triángulo mimético del texto dramático: <i>Mimesis</i> I: autor-actor..... | p. 54 |
| 2.4.- <i>Mimesis</i> II: la obra en sí y su temporalidad..... | p. 59 |
| 2.4.1.- Construcción de la trama y los aspectos sociales de la obra:..... | p. 67 |
| -Temática de la obra: crímenes por odio hacia las mujeres. | |
| 2.4.2.- El machismo..... | p. 68 |
| 2.4.3.- Femicidio..... | p. 81 |
| 2.5.- <i>Mimesis</i> III: lector-espectador..... | p. 84 |

CAPITULO III

| | |
|--|--------|
| Devenir creativo en <i>El cielo en la piel</i> de Edgar Chías, a partir de mi interpretación escénica: La puesta en escena..... | p. 88 |
| 3.1. Concepción de la puesta en escena..... | p. 89 |
| -Adaptación del texto e identificación de personajes | |
| -Relación espacio-temporal | |
| 3.2. Conceptualización actoral para la puesta en escena | |
| <i>El cielo en la piel</i> | p. 95 |
| 3.3. Devenir creativo y Relación con el espectador..... | p. 97 |
| 3.4 Presentaciones..... | p. 105 |
| CONCLUSIONES..... | p. 108 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | p. 117 |
| ANEXOS..... | p. 120 |

INTRODUCCIÓN

En la historia del arte escénico en México se han gestado un sinnúmero de obras que se relacionan con los acontecimientos sociales, económicos, políticos, etc. de cada época. Desde el teatro de evangelización, el teatro de la Colonia, el teatro en la época de Independencia, se contribuye a la construcción de una identidad nacional, así como en la época de la Revolución, con el Teatro de Revista o la Zarzuela, hasta llegar al teatro realista, el teatro no realista y el llamado teatro posmoderno.

El material del que surge una obra teatral, a partir de la génesis del realismo en Inglaterra y Alemania de finales del siglo XVIII, es sin duda alguna, la realidad. Pero la perspectiva con la que se gesta la obra dramática se ha ido modificando a lo largo de las últimas décadas, donde el realismo y su concepción artística también se han transformado por necesidades que conciernen a las condiciones sociales en cada país y a cambios en las estrategias de escritura empleadas por los dramaturgos. Todos estos cambios amplían las herramientas dispuestas para crear; de este modo se han roto los paradigmas surgidos a mediados del siglo XIX.

Las nuevas creaciones, al configurar la realidad en la cultura donde se desarrollan, es decir un teatro que revela mundos y acontece. “Ése es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es *praxis*, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana.”¹

Dentro de este teatro de acontecimiento, existe un compromiso político activo, presentado y solicitado sobre el terreno de lo social, donde la tarea del teatro y lo que las nuevas compañías presentan es una percepción de lo que ocurre en el mundo. El teatro se inscribe en la realidad social que se vive. De este modo, el teatro realizado en la última década, demuestra su adhesión y separación de la realidad:

Se trata del principio de negación radical del ente real indispensable para el advenimiento del ente poético. Entre ambos campos (la vida cotidiana y el teatro) se

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia, subjetividad*, p. 31.

entablan conexiones, fricciones, contrastes, puestas en suspenso de los límites precisos, pero lo cierto es que, por un lado, definir la teatralidad implicará relacionar y diferenciar el teatro de la vida cotidiana.²

Tal es el caso de *El cielo en la piel* de Edgar Chías, obra que utilizo en esta indagación donde manifiesto mi inquietud por encontrar esos aspectos sociales, esa vinculación con la vida humana, ese vínculo espacio-temporal, y su relación con el acontecer cultural de un México donde los índices de violación, extorsión, feminicidios, narcomenudeo, narcotráfico se han vuelto parte de la vida cotidiana mexicana, sin importar el tipo de régimen que se tenga³. *El cielo en la piel* refleja dicho acontecer social.

La obra *El cielo en la piel* de Edgar Chías ha sido estudiada por Maricarmen Torroella: *El cielo en la piel de Edgar Chías: una mirada al teatro mexicano contemporáneo*. El estudio que la Mtra. Torroella efectuó fue acerca de “la hibridación modal a nivel textual y a nivel escénico. *El cielo en la piel* es un texto dramático y narrativo a la vez, tanto en el papel como en el montaje.”⁴

En la indagación que propongo hago un estudio acerca de *El cielo en la piel* de Edgar Chías. El fundamento de mi investigación es la *mimesis*, a partir de la puesta en escena que realizamos en la Compañía Filistés Teatro en específico: el devenir creativo de la obra. Mi enfoque es distinto al estudio elaborado por la Mtra. Torroella, lo que abona al universo de interpretaciones que la propia obra pueda abarcar.

Del mismo modo cabe señalar que se tiene el registro de cuatro propuestas escénicas a partir del texto en cuestión: el primero de ellos se realizó bajo la dirección de Mahalat Sánchez (asesorado por Edgar Chías) estrenada en Teatro la Capilla en Octubre del 2004⁵; la segunda propuesta escénica estuvo a cargo del Mtro. David Psalmon en Julio del 2010, se presentó en el Teatro del Complejo

² *Ibidem*, p. 33.

³ De acuerdo a lo presentado en las estadísticas de homicidios y feminicidios del INEGI durante el ejercicio estadístico 2000-2012.

⁴ Maricarmen Torroella, *El cielo en la piel: una mirada al teatro mexicano contemporáneo*, p. 5.

⁵ En la entrevista que realizo al autor de la obra, se puede encontrar parte del proceso que tuvo en la puesta en escena realizada por Mahalat Sánchez. En la parte de Anexos se puede ver la entrevista completa.

Cultural de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; una tercera puesta ganadora del XX Festival Nacional e Internacional de Teatro 2013 UNAM con la dirección de Jesús Islas Ambriz del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; y la cuarta es en la que participo, creada por la Compañía Filistés Teatro.

En la propuesta escénica que desarrollamos en Filistés Teatro se realizó una adaptación del texto de Chías publicado por Teatro Sin Paredes; como equipo creativo y desde la dirección consideramos ésta la versión más completa de las existentes hasta el momento, por contener: prólogo, epílogo y en la composición de la obra: acciones que en las otras ediciones no se pueden encontrar.

De tal modo que se tienen cinco ediciones distintas de la obra *El cielo en la piel*. La primera es la creada por Anónimo Drama, la segunda edición es la de Teatro Sin Paredes, una más de la Universidad Veracruzana que contiene tres obras de Chías: *En las montañas azules*, *El cielo en la piel* y *Telefonemas* (edición conmemorativa del Bicentenario de la Independencia 2010); la cuarta edición se puede encontrar en la página de dramaturgia mexicana y una quinta que es la presentada en la Antología Didáctica de Teatro Mexicano coordinada por el Dr. Oscar Armando García, con el sello de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En mi trabajo de investigación tengo como objetivo central: relacionar la *mimesis* en el proceso escénico, así como la intención de distinguir los aspectos sociales, los componentes culturales que veo reflejados en la obra y cómo estos se desarrollan a través de la ficción. El énfasis está en el aspecto mimético de la obra *El cielo en la piel* y cómo se configura en el proceso creativo.

A partir de mi acercamiento al texto y al trabajo actoral que desempeñé en el montaje bajo la dirección de Miguel Ángel Osorio Hernández, encuentro los aspectos ya mencionados, por lo que titulo mi trabajo de investigación: “El devenir creativo en *El cielo en la piel* de Edgar Chías, a partir de la *mimesis*”.

Del mismo modo que como actor y ser social que soy, la creación se genera a partir del cómo vivo y cómo me desarrollo en una sociedad, en una cultura. Por lo que el dramaturgo, como el pre-

configurador de la obra de teatro y el actor o re-configurador⁶ comparten los ámbitos de ficción y realidad en su propio proceso creativo.

La hipótesis que planteo acerca de qué elementos de la realidad se presentan en el texto y cómo es su funcionamiento mimético se basa en mi comprensión de la obra de teatro, en la interpretación escénica y en la experiencia del espectador, que corresponden a los tres momentos que conforman el triángulo mimético.

En el presente trabajo expongo en el primer capítulo un acercamiento a *El cielo en la piel*: análisis estructural de la obra (*la mimesis* presente en el texto, la concepción de una rapsodia, los personajes) y una semblanza del texto.

En el segundo capítulo se desarrollo los conceptos: *mimesis* y realidad, así como los elementos sociales existentes y su funcionamiento en el texto. En primer término la *mimesis*, su relación con la realidad, y el funcionamiento del triángulo mimético propuesto por Paul Ricoeur.

Al término de este capítulo abordo la construcción de la trama con la inclusión de los elementos sociales: machismo y feminicidio, bajo el título de crímenes por odio hacia las mujeres, considero la definición de cada uno de ellos, para comprobar la hipótesis planteada y el cumplimiento del objetivo de la indagación, con respecto al texto.

Para finalizar mi trabajo de investigación, presento en el capítulo III, el devenir creativo que conforma la puesta en escena de *El cielo en la piel*: la propuesta escénica, manejo espacio-temporal, división de segmentos, configuración de personajes y el desarrollo de la obra. Enfatizo en la acción mimética relacionada con mi proceso creativo.

Como complemento al trabajo elaboré un apartado de anexos en el que se puede encontrar el texto escénico empleado para la configuración de la puesta en escena con la división temporal y de personajes que menciono en el Capítulo II. La segunda parte del anexo es la entrevista que realicé a Edgar Chías.

⁶ Según, el despliegue de *la mimesis* en tres momentos, realizado por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración I*, pp. 113-161.

En las conclusiones reflexiono acerca de la importante revelación que como creador escénico experimenté, a partir de la obra de teatro *El cielo en la piel*, con los posibles alcances en su estudio y cómo estos devienen en mi proceso creativo.

CAPÍTULO I

El cielo en la piel: transformación del texto, de lo real a la ficción.

De Miguel de Cervantes aprendimos que la realidad tiene en la literatura una presencia insoslayable y que nunca podremos huir de ella.

Sergio Ramírez, *La Jornada*⁷

En este capítulo realizo un acercamiento a la obra de teatro creada por Edgar Chías, en tanto su composición. Analizo mi devenir creativo relacionado a la configuración de una puesta en escena, que da inicio con la generación de un lenguaje determinado hasta lograr su concreción con la puesta misma, logrando un fenómeno teatral. Entiendo devenir creativo como: el proceso de transformación de la “realidad” percibida por el autor y el mundo diegético existente en la obra dramática y la puesta en escena.

Para comprender el universo que abarca la puesta en escena desarrollada en la Compañía Filistés Teatro (base fundamental para realizar el presente trabajo), es pertinente hablar sobre la comprensión del modelo de acción dramática⁸ en que la obra *El cielo en la piel* se manifiesta en el texto, una vez configurada por su creador, y así poder entrar al universo planteado en la obra referida. Este acercamiento a la composición de la obra es el comienzo de la investigación, ya que denota parte de la pre-configuración de lo que es *El cielo en la piel*, y su importancia en la dramaturgia nacional, que al ser analizada (como se podrá ver en el presente capítulo, con la hipótesis planteada en la introducción) se devela su universo, para poder llevarlo a escena.

Comienzo refiriéndome al siglo XXI en México, donde diferentes formas de producir y hacer una obra de teatro se gestan y desarrollan. Las herramientas de creación y los modelos planteados en el siglo anterior son puestos en crisis, traspasando su composición dramática, por lo que se comienza a discutir, desde la práctica y la teoría, el modo más adecuado de contar una historia y así llegar al

⁷ Sergio Ramírez, *La Jornada*, 3 de Diciembre 2014.

⁸ Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos II Panorama crítico*, p. 15.

espectador. Por lo que parte de la dramaturgia nacional contemporánea rompe con el modo de crear prevaleciente en la década anterior, reflejada en las puestas en escena de dichas creaciones⁹.

El modo de producir una obra de acuerdo con Chías, consiste en mezclar las diferentes formas estructurales de creación literaria; en un ejercicio trasversal de lo dramático a lo narrativo y viceversa, acercándose a lo que sería un “renovado” proceso transicional, encaminado a la precisión y pureza de un lenguaje dramático y escénico. Dice Chías: “El teatro contemporáneo, al menos el de hoy —tal es mi sentir— no necesita más del drama como sostén estructural único y legitimador para ser. Sí necesita, sin embargo, de la literatura.”¹⁰

Observo en la producción dramática mexicana contemporánea, la inclusión de una figura narrativa a modo de personaje, con la figura del rapsoda, o quizá como el juglar del teatro medieval o de los *costeur lais* franceses, en la que éste narra una historia a otras personas en un espacio y tiempo definidos.

Como podemos ver, la forma de producir un drama entra en una diversidad de modos, se amplía el espectro dramático caracterizándose por presentar la ilusión de mundos posibles y/o la interlocución entre el actor y el espectador, el cual escucha y es parte del hecho escénico, en vez de solo ser un observador denotando el advenimiento de una narrativa en escena.¹¹

⁹ Por ejemplo, la puestas en escena realizadas por la Compañía Teatro de Ciertos Habitantes de Claudio Valdés Kuri, quien en su puesta en escena del Auto sacramental de “La vida es sueño” de Calderón de la Barca, juega con el lenguaje del texto originario, que está en verso y lo desarrolla con 14 actores en un montaje multidisciplinario, que mezcla la danza, el teatro-verso y canto, creando el universo interno del ser humano, cuestionado por de la Barca en el auto sacramental. Cabe mencionar que éste es de menor conocimiento por el medio artístico, ya que se hace mayor énfasis y desarrollo escénico a la obra, *La vida es sueño*.

¹⁰ Édgar Chías, *Rapsodia, Bohemios o de cómo el drama no está solo*, en *Lecciones de los alumnos. Ensayo sobre dramaturgia y dramaturgos* de Luis Mario Moncada, p. 91.

¹¹ Ver punto 1.2.

1.0- Un acercamiento a *El cielo en la piel* de Edgar Chías

Semblanza de la obra

El cielo en la piel de Edgar Chías cuenta la historia de dos adolescentes: Esther Torsito, quien narra la historia de Personaje Principal. La historia de la primera está en tiempo presente y la segunda, es una historia que ocurrió en otro tiempo.

Esther Torsito es una joven de 18 años aproximadamente y vive en un entorno conservador y machista. Se caracteriza por estar en un sistema patriarcal y misógino producto de la apropiación del género masculino respecto del femenino, por considerarlo como un objeto del que puede disponer.

Esther Torsito tiene un padre proveedor del bienestar “familiar” y su madre (de los cuales se hace referencia), varios hermanos y uno de ellos es: *el que la tiene chiquita*. Esther convive en su cotidianidad con El otro: *el silencioso*; los doctores del quirófano y *Chava*.

En la obra de Chías, Esther Torsito tiene un trabajo, que no está definido por el autor, nos percatamos de ello porque al salir de la escuela, hecho que indica que también estudia, se va al trabajo, y de éste a su casa, donde todavía le esperan las labores domésticas. Pese a que Esther tiene hermanos, sin especificar número y género, es ella quien tiene que encargarse de las actividades “propias” de las mujeres, esto en un ámbito evidentemente machista. La propia Esther se encarga de narrar las relaciones familiares en las que se encuentra inmersa: los insultos derivados de su condición genérica, la discriminación en tanto su “debilidad” femenina, y todo aquello que abona al resquebrajamiento de su ser interior, y de su cuerpo ultrajado, abusado y olvidado; “Como que haber nacido con disposición a usar falda supone ya una desventaja, igual que sentarse a orinar. Eres débil, te dicen (cara de rana). No haces caso. No tienes tiempo de hacerles caso. Eres débil (cara de rana). Son bromas”¹².

La historia de Esther sucede en la era del consumismo masificado, de la vacuidad existencial y en la era de los “insomnes que se recetan a sí mismos el amargo aliciente de las *televantas* nocturnas para dejar

¹² Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 26.

de ser lo que son: una horda de deprimidos¹³”. Es una historia en la que en voz del narrador “todo te entra por los ojos, en que todo es imagen y la imagen priva sobre la vida misma”¹⁴.

Espacialmente se desarrolla en alguna ciudad que está en constante construcción y movimiento, en donde toda transgresión al humano, es consumada por el poder y la sociedad, es la casa del miedo, “el lugar donde duermes y donde mataron al otro, a las otras, y son tantas que ya perdimos la cuenta. No cuenta contar. Contar. No cuenta.”¹⁵

De forma paralela a la vida de Esther Torsito, se encuentra la vida “ficticia” de Personaje Principal. Este personaje es feo: atractivo físicamente pero con un rostro no agradable para los demás. “Tiene una familia muy grande. Doce, contando a los progenitores. Su padre era el jefe de la tribu y su madre se dedicaba al hogar”¹⁶. Los hermanos de Personaje Principal se dedicaban a labores propias del alineamiento y aseo personal, admirándose en un “pedazo de vidrio plateado más o menos cuadrado al que prohibían el acceso a Personaje Principal.”¹⁷

Como si fuera un espejo, Esther Torsito y Personaje Principal, salen de sus “usos” cotidianos y de hostigamiento familiar. Evaden su “malestar” en otras actividades para romper el “orden” aparente de tales rutinas.

Esther Torsito decide salir todas las mañanas camino al trabajo o a la escuela para poder evadir esa realidad en la que habita. Durante el trayecto en el transporte, lee un libro donde se cuenta la historia de Personaje Principal. Esta historia le gusta mucho porque tiene que ver con el acontecer diario de ella: “La última historia. La última historia que estás leyendo te gusta mucho. Te gusta más porque todo lo que le pasa al personaje se parece mucho a lo que te pasa y te ha pasado a ti, a ti, a ti... Salvo el final. No el final. El final no.”¹⁸

¹³ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 38.

¹⁴ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹⁸ Edgar Chías, *op. cit.*, p. 26.

Dos hombres la siguen en su trayecto, de la casa a la escuela, de la escuela al trabajo y del trabajo a la casa. Uno de ellos que la persigue diariamente, en un momento de la historia le da un papel y desaparece de su vida.

Por otro lado, está Chava (un joven de su edad), con quien entabla una conversación en el camión. En el transcurso a su casa, Esther acuerda salir con Chava esperando encontrar una aparente salida al mundo en el que vive en su casa por lo cual accede; al despedirse, se da cuenta que el otro, el silencioso, el que miraba su espalda la acompañó hasta el final. No le hace caso y se va.

Esther le cuenta a su familia el encuentro con Chava y ésta le hace burla diciéndole “que ya era hora, que no lo vaya a espantar, que poco a poco.”¹⁹ Al salir del metro y saludar a Chava, se da cuenta que en la otra esquina, vestido de blanco, se encuentra el otro, el del papel.

El Otro y Chava llevan a Esther a un bar, donde será el comienzo del feminicidio final del que es víctima.

En referencia a la vida de Personaje Principal (descubierta por Esther Torsito en la lectura del libro), quien sale todas las mañanas “camino al camino que conducía a la aldea, para sembrarse hasta el taller de un escriba que lo empleaba como peón y le obligaba a copiar sendos legajos que no entendía porque no sabía leer.”²⁰

Personaje Principal aprende a leer con *El escriba*, con quien comprende el funcionamiento del mundo que le rodea y la historia de éste. En una de sus lecturas descubre las ventas de unas islas que pertenecían a su Nación y en las cuales se discute la soberanía de un país, creando en Personaje una postura al respecto: “Sí. Es poner en juego la soberanía de un país vender a pedazos su territorio.”²¹ Por lo que decide difundir la noticia en el mercado por medio de un boletín.

En el mundo de Personaje Principal (que al igual que el de Esther, se vive en un patriarcado y la mujer es considerada como un objeto) se tiene como tradición dar la hija mayor al Rey para volverla su

¹⁹ *Ibidem*, p. 77

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 31.

esposa, por lo que los heraldos van por ella, advirtiéndole a *Padre*, lo que ocurriría si se niega a dar a su hija como dicta la tradición.

El *Padre* la “ofrece” y los heraldos del Rey se llevan a Personaje Principal, quien sumida en sus recuerdos como lo es su autoexploración con una piedra y el “abandono” de su familia, planea una vida distinta a la que tiene al casarse con el Rey.

Al llegar al Palacio descubrirá que no es la única futura esposa del jerarca (ya que es el número 20 de esa noche), compartirá el reino con 879 mujeres, las 442 concubinas y las que se van sumando.

En la ceremonia de bodas, el Rey inspecciona a todas las “doncellas” y al llegar a Personaje Principal queda cautivado por la belleza de su cuerpo que sin conocer su rostro, ordena que la preparen y la lleven directo a su cama. La suerte de Personaje Principal se tergiversa cuando el Soberano le ve el rostro, mandándola a su cuarto, negándole el lecho.

Al pasar el tiempo, Personaje Principal explota su conocimiento en la escritura y redacta poemas que caen en las manos del monarca, lo que causa su extrañamiento. De nuevo, el futuro de Personaje Principal se modifica, ya que el Rey ordena que se dedique a trabajar con los escribas en la redacción de un libro de Historia. Personaje disfruta de una nueva vida y termina el libro, atribuido al Rey, desapareciendo ella de la historia: “El libro se le atribuía al rey. Al buen rey sabio. El rey nunca le cumplió a Personaje. Nadie, de hecho. Al final ya no se sabe qué es lo que le pasa, desaparece así nada más.”²²

²² *Ibidem*, p. 77.

1.1. Contexto en que se inscribe la obra

El cielo en la piel (2003) se inscribe durante un periodo transicional que nuestro país tiene: establecimiento de un nuevo orden político e ideológico en el poder, cambios económicos y sociales, que repercuten en las manifestaciones artísticas y culturales.

Dentro de los cambios que se pueden notar en las producciones dramáticas, está su vinculación (como en el siglo XX) con los cambios en el acontecer social que al agotarse el sistema económico e ideológico de las fuerzas conservadoras dominantes en el país, entra en crisis y se cuestiona la aparente estabilidad social en que se vive, entrando en contrapunto con la producción teatral nacional. Es por ello que la composición dramática nacional se transforma y su discurso gira sobre una realidad que aparece de forma teatral y “no es discurso sobre la realidad, sino realidad aconteciendo de forma teatral²³” lo que ocasiona que “los temas y conflictos planteados: personales, sociales, políticos, históricos e ideológicos, vengan a ser las características dramáticas dominantes; suscitadoras de cada renovación.”²⁴

El cielo en la piel presenta una realidad que en México se manifiesta desde que se mantiene el llamado “sistema del patriarcado” y de la familia tradicional, basándose en la superioridad del sexo masculino sobre el femenino, aspecto que mantiene a la mujer como un objeto del hombre, reflejado en el machismo o en delitos criminales, por medio de violaciones que terminan en feminicidio u homicidios.

El hombre al formarse bajo las líneas del machismo, ya sea aprendido en casa o como estructuras de comportamiento avaladas por la sociedad, transgrede a la mujer por la necesidad de querer mantener un control sobre el otro y siendo el machismo un suceso que se propicia por dos partes que permiten este tipo de comportamiento, llega a sus extremos en las relaciones entre los individuos²⁵.

²³ Alberto Villarreal en *Diez años compaginados*, p. 36.

²⁴ Armando Partida, *Se buscan dramaturgos II Panorama crítico*, p.7.

²⁵ En el capítulo II.2 ahondo sobre este fenómeno social que es parte del universo de *El cielo en la piel*.

ADEMÁS DE CHIHUAHUA²⁶
Jenaro Villamil

Se extiende el feminicidio a otras seis entidades del país/ Crímenes de odio contra mujeres en el DF, Guanajuato, Oaxaca, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas.

Después de presentar en Los Pinos su informe sobre los crímenes de Ciudad Juárez, el presidente de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), José Luis Soberanes, advirtió que la ola de asesinatos no es exclusiva de la ciudad fronteriza sino que se ha extendido a otras como Chihuahua, León, Guanajuato, Oaxaca y Nogales. "¡Aguas, no se vaya a volver una epidemia!", exclamó el ombudsman.

La prevención del titular de la CNDH, aunque tardía, no deja de ser la confirmación de una tendencia que ha crecido en los últimos años. Decenas de organizaciones civiles han advertido que el "contagio" del feminicidio juarense en otras ciudades tiene los mismos ingredientes.

El punto sería analizar la causa de estos actos de transgresión genérica desde una perspectiva sociológica y de defensoría de derechos humanos (aspecto que requiere otro estudio) donde se manifiesta el extremo del machismo: el feminicidio que en *El cielo en la piel*, le ocurre a Esther Torsito.

Territorialmente la obra se sitúa en alguna ciudad, cuyo nombre desconocemos pero que podría referirse a Ciudad Juárez, donde se puede observar que los feminicidios, homicidios y/o desapariciones forzadas ocurren con mayor frecuencia o también podría ser el Estado de México, que también presentan índices alarmantes de tales delitos.

Actualmente los delitos de lesa humanidad, no sólo hacia mujeres sino a la población en general, (sobre todo estudiantes, periodistas, personas de comunidades rurales y/o cualquier ciudadano que esté en contra del poder político) van en aumento abarcando la totalidad del territorio Nacional, incluido el Distrito Federal.

La obra de Chías, en el Segmento VI: "El Resto es paisaje", enmarca características de esta ciudad en la que se encuentra Esther Torsito (el personaje central de la obra): "tu ciudad, esa turbia y corroída sonrisa desigual, dentada de pingües edificios, chaparros y amodorrados, de colorida e

²⁶ *La Jornada*, 5 de enero de 2004.

insistente alfombra plástica, película de desechos y perros llaneros que siembran su mierda en el asfalto. Tu ciudad es la casa del miedo. Tu miedo. Es el miedo.²⁷»

Dicha descripción podría relacionarse con la Ciudad de México, por contar con infraestructura como la mencionada en la ciudad en la que se encuentra Esther Torsito, que está en constante movimiento y construcción, pero que al mencionar las actividades y el modo de vida que llevan sus ciudadanos, podría relacionarse con alguna otra región del país (tal y como se pudo notar en la nota de Jenaro Villamil): “La gente no se muere de hambre. Se aguanta, pero no se deja. Se queja, pero no hace mucho. ¿Paqué? Sabes que tienen opción, cómo tú. Vender, robar o venderse. Estirar la mano o fumar coca. Aspirar gasolina en una grasosa estopa. Escupir fuego o despellejarse la espalda entre vidrios. Comprar lotería o secuestrar un microbús.²⁸»

La descripción que efectúa la voz narrativa de la obra acerca de la actividad realizada por el ciudadano, responde a las nulas posibilidades de crecimiento de las grandes polis, donde el hombre hace cualquier cosa por sobrevivir, producto de la falta de oportunidades laborales, falta de educación, falta de cultura, además de las condiciones sociales y la falta de infraestructura en ciertas zonas del país, donde ni siquiera llegan el agua potable o la electricidad, en que las personas habitan y se desarrollan impide un posible crecimiento personal, con el cual el *modus vivendi* cambie y sea otro, aunado a la falta de políticas públicas que el poder desarrolle en las zonas de mayor rezago y marginación social.

Se esboza una ciudad en la que el desempleo, la delincuencia y la violencia social van en aumento, como consecuencia del sistema político neoliberal y de la pretendida modernización social en el país, dejando zonas de marginación social, retraso político y cultural.

²⁷ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 46.

²⁸ *Ibidem*, p. 46.

Esta descripción de la ciudad en la que se encuentra Esther Torsito, mantiene un paralelismo con lo que en México ocurre y ocurría, tal y como lo menciona Miguel Ángel Gallo Tirado, al hablar sobre “La Sociedad Mexicana y los posibles escenarios en el Siglo XXI”:

La República Mexicana se integra en tres regiones: un norte más industrializado y dinámico, con mayor influencia de los Estados Unidos; un centro mestizo, sede del poder político, económico y cultural y un sur atrasado, mayoritariamente indígena.

(Una sociedad mexicana) A medias entre la pretendida modernización y el atraso evidente en amplias regiones del país [...], con la implantación del neoliberalismo en el país, que ha traído consigo fenómenos como el creciente desempleo, el aumento de la delincuencia y la violencia social.

Han bastado casi veinte años de neoliberalismo priista y panista para agudizar enormemente las contradicciones económicas, políticas y sociales de este país.²⁹

En este aspecto, señalo el tipo de gobierno y las medidas que imperaban en el país en la época en que *El cielo en la piel*, se encuentra.

Para el año 2000, México enfrentaba un cambio en su estructura política, económica y social, el Partido de la Revolución Institucional tras mantener el poder durante cerca de 70 años lo pierde. El cambio propuesto por el expresidente Ernesto Zedillo, en el Plan Nacional de Desarrollo (1994-2000), con el programa denominado “Bienestar Familiar”, ocasionó el incremento del desempleo, de la desigualdad, de la falta de oportunidades para el desarrollo social, lo que origina marginación social, pobreza y estancamiento en los rubros educación y cultura.

Miguel Ángel Gallo Tirado, menciona que la actividad política y económica entró en una aguda crisis, lo que provocó un nulo crecimiento en las esferas sociales:

los primeros resultados de la crisis fueron: mayor desempleo, empobrecimiento de las percepciones salariales; inflación (aumento de precios) cercana a 60%; quiebras de pequeñas y medianas empresas y decremento del gasto de apoyo social por parte del gobierno. El Neoliberalismo fracasó al no alcanzar sus propias metas de crecimiento macroeconómico.³⁰

Durante este periodo presidencial se efectuó un cambio en la sociedad mexicana: reducción del analfabetismo, mayor involucración de la mujer en el mercado laboral, como en la maquila en los

²⁹ Miguel Ángel Gallo Tirado, *De la crisis del porfiriato al fracaso de la democracia (1900-2006)*, p. 165.

³⁰ *Ibidem*, p. 166.

estados del norte del país; “cada vez más mujeres se incorporan al mercado de trabajo y deciden tener menos hijos, los divorcios aumentan, lo mismo que el número de madres solteras”³¹.

Al concluir su periodo presidencial, el escenario social se caracterizaba por el desempleo, la alta inseguridad, y la pérdida de poder adquisitivo por lo que se puso en evidencia la corrupción institucional del PRI.

Frente a esta inestabilidad social, política y económica se efectuaron las elecciones del 2000, donde Vicente Fox Quesada (abanderado del Partido de Acción Nacional) se hizo del poder con una gran aceptación de la ciudadanía, que capitalizó con el llamado “voto de castigo” contra el partido de las instituciones, “al tiempo que recibiría los votos de una sociedad más nueva, más democrática”³².

El gobierno de Fox siguió el modelo neoliberal³³ y para impulsar el *cambio* que en su campaña vaticinaba usó desde el principio una política de alianzas, principalmente con su antecesor: el PRI.

Este periodo representó el cuarto de la serie de políticas neoliberales, que comenzó con Miguel de la Madrid, siguió con Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo y Vicente Fox.

Con el gobierno de Fox se hicieron evidentes diversas problemáticas sociales que se han arrastrado a lo largo del proceso histórico mexicano, como son la:

propiedad de la tierra y el sistema injusto de reparto de la misma; el racismo y la explotación de los indígenas; la corrupción, que invade toda la sociedad; la iglesia católica; el caciquismo en varias zonas del país; prácticas autoritarias que forman parte de nuestra cultura; el machismo y la condición subordinada de la mujer; la

³¹ Elsa González Paredes, *Historia de México 2*, p. 249.

³² *Ibidem*, p. 250.

³³ El neoliberalismo es una doctrina político-económica creada en Inglaterra, durante el periodo de Margaret Thatcher, que se enmarca dentro de las doctrinas del liberalismo económico, a su vez dentro del sistema capitalista. Propone la liberación en materia de economía, lo que implica que los mercados sean totalmente abiertos, fomentando de este modo el libre comercio, a partir de una desregulación de los mercados. También se caracteriza por la privatización, donde la administración privada es más eficiente y adecuada que la administración pública. De este modo la participación del Estado disminuye en lo referente a la regulación del mercado, como al gasto e inversión pública en materia de infraestructura, salud, educación, energéticos, etc.

Gallo Tirado menciona en *De la crisis del porfiriato al fracaso de la democracia (1900-2006)*, que el neoliberalismo “supone el modelo más adecuado para detener el capitalismo, teniendo como principal motor a las élites del gran capital financiero y monopolio transnacional. Este sistema está orientado a debilitar a la clase obrera, y las fracciones del capital poco desarrollado. Constituye un modelo de los países altamente desarrollados, orientado a una reestructuración del diagnóstico y perspectivas que pretenden dar prioridad a las cúspides del capital financiero transnacional. Procura que la economía y la política se “liberen de obstáculos” para el despliegue de las fuerzas productivas que se concentran en las grandes transnacionales, cuya fluidez depende de la libertad con que puedan actuar los agentes financieros, y cuyo tamaño les permite acompañar la expansión del gran capital productivo”, p. 157.

situación de México como país dependiente de los grandes capitales y de algunas potencias y la enorme desigualdad económica³⁴.

En este periodo se evidenciaron diferentes problemáticas sociales que mantienen parte del rezago cultural y social, como lo son el “machismo y la condición subordinada de la mujer,”³⁵ que ha impregnado el diario vivir del mexicano masculino en su relación con su par femenino³⁶. En *El cielo en la piel* podemos encontrar dentro del entorno familiar de Esther Torsito y de Personaje Principal esta amalgama, como producto de una falsa construcción social. “Como que haber nacido con disposición a usar falda supone ya una desventaja, igual que sentarse a orinar.”³⁷

Dentro del contexto social en que se inscribe la obra: se encuentra el consumismo masificado y una profunda crisis de valores basada en la frivolidad, denotando un posible sistema ideológico dominante en la sociedad mexicana, impulsado por el poder político y los medios masivos de comunicación adscritos al Estado que manipulan la información del acontecer social del país.

El poder político mexicano manipula el acontecer social causado por la vertiente de la llamada cultura del entretenimiento, en el que la manera de informar al ciudadano por parte de los conductores de la principal cadena televisiva del país (Televisa) carece de credibilidad y hacen a las manifestaciones y sucesos sociales: un *sketch* y un entretenimiento de la cultura viviente.

México en su cercanía con Estados Unidos, la idea de la globalización, junto con el sistema neoliberal y los gobiernos conservadores prevalecientes en el país han conjuntado una concepción de unidad conveniente a los intereses ideológicos de esas estructuras políticas, que al poseerla recurren a todo mecanismo posible para evitar la libre información por parte del ciudadano, que al tener como único medio de información la televisión, se subyuga al sistema político. Esto genera conformidad o evasión de lo que en el país acontece, sumergiéndose en una indiferencia ante lo que ocurre y por

³⁴ Gallo Tirado, *De la crisis del porfiriato al fracaso de la democracia (1900-2006)*, p. 157.

³⁵ *Idem.*

³⁶ En el Capítulo II realizo un estudio más detallado del machismo y la subordinación de la mujer en torno a *El cielo en la piel* de Chías.

³⁷ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 26.

efecto del sentido de supervivencia se estanca el crecimiento personal, generando una falta de postura al respecto.

La información televisiva se encuentra al servicio del Estado (como puede verse en las empresas de Emilio Azcárraga y Salinas Pliego), lo que provoca pasividad y enajenación de los ciudadanos, quienes, indiferentes ante los sucesos históricos de nuestro país, se muestran ignorantes e indiferentes del mundo que los rodea, hecho que subraya la falta de una postura y compromiso social.

En *El cielo en la piel*, puedo percibir cómo Edgar Chías contrapone la postura del mexicano que menciono, frente al acto de asistir al teatro, como un medio de activación integral del ciudadano con una dosis de ironía:

Ya estás aquí. Si has tenido el valor, el dinero o la mínima curiosidad de mover tus descuidadas nalgotas en lugar de dejarlas tiradas en el sillón de tu casa para ver qué pasa en otro lugar, es que estás vivo. [...] Vivir es algo más que leer el periódico y no estar de acuerdo, en el caso de que seas capaz de leer y de no estar de acuerdo. Generalmente no lo estás, pero no dices ni haces nada, salvo respirar, pedorrear y esconderte³⁸.

La obra se inscribe en el contexto social en el que se presenta el declive de un sistema: el neoliberal. Que tiene como consecuencia, un estancamiento económico, político, cultural y en el individuo, por motivos de supervivencia, se manifiesta la ausencia de criterio propio y de interés en su entorno.

En este sentido es cuando se presenta una “conmoción de la sociedad, de las costumbres, del individuo contemporáneo de la era del consumo masificado”³⁹. Se genera una conmoción social, una fragmentación individual ausente de valores que humanizaban al hombre y no era tan violento como lo llega a hacer la vida diaria y la relación violenta con su entorno. El hombre contemporáneo entra en una especie de ausencia, en una mecanicidad, en una vacuidad existencial que carece de valores

³⁸ *Ibidem*, p. 15.

³⁹ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*, p. 5.

humanos y de vinculación social, con una dosis de frivolidad, convirtiéndolo en un ser cada vez menos humano y más *light*:

se trata de un hombre relativamente bien informado, pero con escasa educación humana, muy entregado al pragmatismo, por una parte, y a bastantes tópicos, por otra. Todo le interesa pero a nivel superficial; no es capaz de hacer la síntesis de aquello que percibe, y, en consecuencia, se ha ido convirtiendo en un sujeto trivial, ligero, frívolo, que lo acepta todo, pero que carece de unos criterios sólidos en su conducta.⁴⁰

En este contexto socio-cultural, el hombre *light*, es consecuencia de una falta de compromiso del hombre consigo mismo, con ideales inexistentes o falta de convicciones que lo hagan ser, una monotonía y evasión de aquello que lo rodea, es una constante “erosión de identidades sociales”⁴¹.

Se encuentra el reflejo de un hombre que sucumbe a la inmediatez, a la deshumanización, a la pérdida de identidad, a la búsqueda por sobrevivir y no reaccionar a lo que vive, aunque lo afecte, prefiriendo observar todo y ver como aquellos que sí tienen una postura al respecto de lo que ocurre en su entorno, actúan de forma comodina y refleja una sociedad que “lo trivializa todo y propugna la ley del mínimo esfuerzo y de la máxima comodidad”⁴²

Los gobiernos de derecha (PRI-PAN) optan por implementar en la sociedad mexicana un sistema económico neoliberal, lo cual da como resultado un estancamiento social en el que los ciudadanos actúan superficialmente sin ideales, sin valores éticos que deben existir en las sociedades para recuperar la calidad humana.

Los fenómenos anteriores han traído consigo una importante crisis de valores que se manifiesta en todos los aspectos de la vida social y personal: “solidaridad contra egoísmo; nacionalismo contra internacionalismo; machismo contra feminismo; democracia contra autoritarismo”⁴³.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹ *Ibidem*, p. 5.

⁴² Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 97.

⁴³ Gallo Tirado, *De la crisis del porfiriato al fracaso de la democracia (1900-2006)*, p. 195.

Los vínculos sociales se encuentran en un decaimiento en la estructura de valores universales y se fortalecen aspectos tradicionales, como lo son el machismo, la misoginia, la trasgresión a los derechos humanos, la familia tradicional y en el caso de la obra de estudio, crímenes por odio hacia las mujeres.

Parte de las causas del aumento de las violaciones y trasgresiones a los derechos humanos, no sólo es la amenaza que los hombres pueden llegar a sentir con respecto a las mujeres, que cada vez se involucran más en la sociedad, sino que la misma pérdida de valores, la frivolidad y la percepción del ser en un medio las provocan⁴⁴, aunadas las políticas del poder que en su mayoría fortalece estos actos delictivos. En este sentido, el hombre al estar bajo el influjo del sentido de sobrevivencia actúa de manera instintiva cuando se siente amenazado, lo que provoca una actitud violenta ante todo aquello que lo rodea e impide avanzar y por otro lado, la falta de igualdad de género, propicia problemáticas sociales como: el sexismo y el machismo.

Bajo la falta de políticas públicas y de una verdadera atención a los actos delictivos como violaciones contra una naciente defensoría de derechos humanos para combatirlos, sigue permeando el modo de vida social. No sólo el narco influye en la economía, sino que las trasgresiones al otro, ya sea hombre o mujer, siguen prevaleciendo en la vida del país.

Lo que acontece en la vida social es el fortalecimiento del machismo (por sistema patriarcal) y de homicidios (sin importar el sexo). El homicida o criminal vive en una lógica de impunidad y al saberlo (por una aparente aprobación social, derivada del diario vivir) lo ejecuta de manera cotidiana (reflejo de una pérdida de valores sociales), en cualquier lugar en que se encuentre.

⁴⁴ Maricamen Torroella en su tesis de Maestría: *El cielo en la piel de Edgar Chías una mirada al teatro mexicano contemporáneo*, cita a Sergio Zermeño, el cual menciona que “Son ellas las que tienen el “poder” social y eso no es fácilmente asimilable; constituye una profunda alteración de los roles de género. Aparece entonces un “machismo ultrajado” en todas partes. Los medios de comunicación y la frecuencia de los asesinatos le confieren a esta agresión de género una cierta “normalidad” en el ambiente cotidiano (en términos estrictamente sociológicos a eso se le llama una “moda” y eso abre un espacio para la impunidad: “si otros matan mujeres, el que lo haga ya no puede ser grave”), en *Género y maquila. El asesinato de mujeres en Ciudad Juárez*, en *Violencia sexista. Algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*, Griselda Gutiérrez Castañeda (comp.), p. 48.

En el segundo segmento de “El resto es paisaje”⁴⁵ en *El cielo en la piel*, se encuentra el reflejo de la impunidad. El asesino o el violador se da “el lujo de elaborar el daño que pueden causar con la certeza de que no les va a pasar nada. [...] Está describiendo la destrucción de un cuerpo, está describiendo un asesinato”.⁴⁶

Los hombres que violentan a una mujer lo hacen simplemente porque pueden hacerlo y porque no hay consecuencias inmediatas a sus acciones; inmediatas, porque la respuesta institucional todavía es casi inexistente.

Este aspecto detalla el manejo de las mujeres como un objeto de los hombres, avalado por ambos sexos, se pone en evidencia “el refinamiento torcido al que pueden llegar los violadores”⁴⁷, con un discurso en un espacio, en el que puede ser algún ciudadano, un policía, un político, cualquier ser, con un estado de frustración o alteración patológica que lo llevan a emprender un acto de este tipo, con pleno goce de impunidad.

Vinculado a la obra de estudio y al contexto en que se inscribe, el crimen por odio hacia las mujeres, como el feminicidio del que es víctima Esther Torsito y del machismo por parte de Personaje Principal, ambas en una estructura familiar tradicional y en el sistema del patriarcado, adquiere una importancia mayor al ser planteado de forma teatral; es decir, que la obra refleja una realidad social, como los feminicidios, pero con cierta carga de humor, lo cual equilibra la densidad temática.

Edgar Chías comenta sobre *El cielo en la piel*, que se cuentan “cosas feas, pero equilibradas con el humor. Voy a contar esta realidad de mi país y voy a buscar una manera de compensar esta cosa terrible.”⁴⁸ La obra de estudio presenta una realidad que caracteriza a la vida diaria en la sociedad mexicana con crímenes por odio hacia la mujer, visto desde el ángulo teatral, donde su autor se acerca desde otra perspectiva al acontecimiento social.

⁴⁵ Ver Édgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 48.

⁴⁶ Entrevista a Édgar Chías 2 de mayo del 2014, José Roberto Serrano

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

Esther Torsito y Personaje Principal están en una realidad más o menos estable que por querer tener una vida distinta a la sobrellevada son víctimas de crímenes por odio.

1.2. Análisis estructural de la obra

Como señala Chías, *El cielo en la piel* es una rapsodia para la escena con una ligera instrucción:

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer⁴⁹

Para conocer la composición del texto que me ocupa hay que definir en primera instancia la conceptualización de rapsodia, por lo que recurro al teórico Jean-Pierre Sarrazac,⁵⁰ principal teatrólogo del fenómeno (desde las manifestaciones parateatrales que dieron origen al teatro en la antigua Grecia hasta la actualidad) y de este modo poder abordar el devenir creativo de *El cielo en la piel* de Chías, a partir de la *mimesis*.

En el capítulo I (“El devenir del autor rapsoda”) de *L’Avenir du drame*⁵¹, Jean-Pierre Sarrazac define conceptos como *rapsodiar*, *rapsódico* y *rapsoda*, los cuales Édgar Chías utiliza en su artículo *Rapsodia, Bohemios o de cómo el drama no está sólo*⁵², que se refieren a:

Rapsodiar- acción del rapsoda, de mal acomodar.

Rapsodiar- término antiguo. Mal acomodar, mal arreglar.

Rapsoda- Término de la antigüedad griega. Nombre dado a aquellos que iban de ciudad en ciudad cantando poesías, sobre todo fragmentados sueltos de la *Illiada* y la *Odisea*.

Rapsódico- Formado de jirones, de fragmentos.

Rapsodia 1-Suite de fragmentos épicos recitado por rapsoda. 2. Pieza instrumental de composición muy libre.

Petit Robert

⁴⁹ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 22.

⁵⁰ Jean-Pierre Sarrazac (Francia, 1946) es dramaturgo y teórico teatral de prolija producción en los dos campos: el de la creación y el de la reflexión teórica. Es profesor de dramaturgia y de estética del drama moderno en la Universidad París III Sorbona Nueva. Anima, tanto en Francia como en otros países, talleres de escritura dramática y participa en numerosos coloquios sobre el drama moderno y contemporáneo. Tiene una presencia permanente en la producción editorial de ensayos y estudios, además de la publicación regular de libros sobre la estética del drama.

⁵¹ Jean-Pierre Sarrazac. *L’avenir du drame*, Francia: Circé, 1999.

⁵² En Luis Mario Moncada (comp.), *Lecciones de los alumnos. Ensayo sobre dramaturgia y dramaturgos*, México, 2006.

Para fines del trabajo, me referiré a la rapsodia como el gesto del autor-rapsoda quien cose o ajusta cantos; “a través de la figura emblemática del rapsoda, quien se emparenta con la del *hilvanador de cantos medieval* —reuniendo lo que previamente ha desgarrado y despiezando inmediatamente lo que acaba de unir”⁵³—.

La rapsodia es una unión de sucesos que se conjugan y crean la historia o la fábula, pero tiene giros y cambios de situación, que la complementan, empleando los modos fundamentales de creación: lírico, épico y dramático.

En *Apostilla sobre L'avenir du drame*, Sarrazac comenta que la pulsión rapsódica “procede en efecto por un juego múltiple de aposiciones y oposiciones de modos: dramático, lírico épico, incluso argumentativo; de tonos, o de eso que se llama “géneros”: farsesco y trágico, grotesco y patético, etc. [...] También de lo escrito y lo oral”⁵⁴

En este sentido la rapsodia se presenta como la conjunción de las formas identificadas por Aristóteles en *La Poética*: épico y dramático.⁵⁵ Por lo que la ejecución del rapsoda, es el acto de *rapsodiar*; recitar o contar una historia con la posibilidad de emplear los tres modos literarios, que conforman las formas naturales de la poesía o *Naturformen*, como las adjetivaría la teoría Goethiana.⁵⁶

En la tradición oral, la figura del rapsoda adquiere relevancia por ser el portador de una voz, que cuenta una historia mítica o el acontecer social de una región frente a un escucha o espectador, aspecto que se puede vincular a una manifestación teatral, ya que cumple con un emisor o rapsoda del

⁵³ Jean-Pierre Sarrazac. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, p. 191.

⁵⁴ Jean-Pierre Sarrazac. *Apostilla para el drama en devenir*, p. 8.

⁵⁵ Como se puede notar en la cita; la épica, lírica y drama son los posibles modos de creación; mismos que Edgar Chías asume, a partir de dicha referencia. Mientras que para Aristóteles, las diferentes reproducciones por imitación o formas de imitación son la narrativa y drama: “La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámica y las más de las obras para flauta y citara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una — *reproducciones por imitación*. [...] Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo. [...]” Aristóteles, *La Poética*, pp. 131-134. Posteriormente el Estagirita englobará a la tragedia y comedia como *drama*: “Y por este motivo se llama a tales obras *dramas*, porque en ellas se imita a hombres *en acción*”. *Ibidem*, p. 134.

⁵⁶ En el estudio introductorio que Germán Garrido hace sobre la obra de Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, menciona que la teoría goetheana de las *Naturformen* o “las formas naturales de la poesía que preceden a toda realización artística y se distinguen claramente de las clases genéricas (*Arten*) entendidas como simples realizaciones históricas”, p. 18.

fenómeno, una historia o fábula a contar y un receptor o espectador, en un tiempo-espacio reales; de este modo, “el arte del rapsoda sintetiza o es esa zona liminal entre los modos de creación literaria.⁵⁷”

La rapsodia se presenta como una posibilidad de creación en la dramaturgia mexicana contemporánea, que conjunta las formas naturales de la poesía: épico-lírico-dramático, poniendo de manifiesto el experimento emprendido por Julius Peterson que para comprender la teoría Goetheana sobre las formas naturales de la poesía, de “forma gráfica sobre una rueda, en cuyo centro se emplazan las formas naturales (identificables de lo épico-lírico-dramático) relegando al radio sus posibles concreciones.”⁵⁸

Dentro de esas posibles concreciones en las que se encuentra la tradición oral y la rapsodia como una posibilidad de crear en forma oral y en forma escrita, es por lo que se encuentra en una composición *libre*, y en un sentido musical.

Tal y como lo menciona Chías, la rapsodia es “un panorama amplio de recursos con los cuales se puede articular un tipo de discurso literario y espectacular, que no sea lineal, que aglutine lo diverso, que sea narrativo [...] Como una alternativa de ampliación de recursos.⁵⁹”

Dichos recursos son las formas naturales de la poesía y se encuentran por el sentido técnico e histórico que tienen, en una ampliación que genera una alternativa de creación que deriva en clases genéricas o ramificaciones particulares de una tradición literaria con elementos invariables, de transformación histórica, como lo son los diferentes géneros y estilos de composición que responden “a los intereses de contextos socio-culturales determinados⁶⁰” de una época, como una “expresión articulada de una particular realidad histórica.⁶¹”

⁵⁷ Edgar Chías, en entrevista 02 de mayo 2014, Roberto Serrano.

⁵⁸ Germán Garrido comenta este experimento en el estudio introductorio que hace sobre *Tentativa del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico* de Peter Szondi, p.18.

⁵⁹ Entrevista a Édgar Chías, 2 de mayo 2014, Roberto Serrano.

⁶⁰ Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*, estudio introductorio de Germán Garrido, p. 20.

⁶¹ *Idem*.

En estas posibles concreciones, la rapsodia se ubica como una especie de radio de la literatura, que en el devenir histórico se ramifica y clasifica para comprender las posibilidades creativas que el hombre ha encontrado, a partir de su relación con la naturaleza (como lo son las formas naturales de la poesía).

Al ser la rapsodia el centro de la literatura y un panorama a definir que aglutina los diferentes modos posibles de creación, se crea un desbordamiento literario en el que trasversa lo dramático y lo épico, que se necesitan entre sí para complementarse o como le respondería Schiller a Goethe tras su ensayo de *Poesía épica y poesía dramática*, “la tragedia, en el sentido más elevado de este término, tenderá [...] siempre a elevarse hacia lo épico y es solamente así que ella deviene en poesía. De igual forma, la epopeya tenderá a descender hacia lo dramático y es sólo de esta forma que ella satisface enteramente el concepto de la poesía como género.”⁶²

Este desbordamiento o transversalidad entre los modos de creación y la necesidad de uno con el otro para terminar de ser, resultan en la rapsodia y en el drama como “un espacio de tensiones, de líneas de fuga, de *desbordamientos*: desbordamiento de lo dramático por lo épico y/o lírico, libre de juego de contrarios.”⁶³

El texto en tanto rapsodia puede conformarse de la siguiente manera:



⁶² Jean-Pierre Sarrazac, *El drama en devenir Apostilla a L'avenir du drame*, p. 8.

⁶³ *Ibidem*. p. 10.

De este modo, el rapsoda es la figura que le da voz a la rapsodia y de acuerdo a Sarrazac, esta voz rapsódica se caracteriza por el “cuestionamiento, de duda, que comenta y/o problematiza, es una voz de la oralidad⁶⁴”, también es una voz de escucha y de inquietud del rapsoda.

La aparición del rapsoda como poeta en la literatura y en la tradición oral se presenta de igual forma en la producción dramática mexicana contemporánea, donde esta figura es realizada por el actor, como se realiza en el montaje que desarrollo en *Filistes Teatro* (ver capítulo III) y como lo realizaría Rodolfo Obregón en *Mil noches y una noche*: “Rodolfo Obregón con su excepcional *Mil noches y una noche* en su búsqueda pedagógica por ensanchar las capacidades de sus alumnos en pos de lo que llamó (inspirado por Peter Brook) el actor-narrador⁶⁵”.

En su forma teatral, la rapsodia opera en una estructura de *composición-descomposición-recomposición* de la historia contada, “sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su devenir. Es decir, que se trata de una hibridación entre los modos poéticos, asociación y disociación de modos en la configuración de la obra poética”⁶⁶

La rapsodia en el teatro se caracteriza por ser un “caleidoscopio de modos dramático, épico y lírico; ensamblaje de formas teatrales, *parateatrales* (diálogo filosófico) y extra-teatrales (novela, novela breve, ensayo, diario, relato de vida...) que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico; surgimiento, manifestación de una voz narradora e interrogadora⁶⁷”

Al presentarse este caleidoscopio de modos en la configuración de un drama, éste se diversifica y amplía su espectro de creación, lo que deviene en la creación de un discurso literario que trata de encontrar el mejor modo de contar la historia: qué le ocurre al personaje, qué piensa el personaje, qué narra el personaje, qué ve y piensa el personaje o dialoga con el espectador; no solo es acción física,

⁶⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, p. 193.

⁶⁵ Edgar Chías, *Rapsodia, bohemios o de cómo el drama no está solo* en *Lecciones de los alumnos. Ensayos sobre dramaturgia y dramaturgos*, Luis Mario Moncada (antologador), p. 93.

⁶⁶ Entrevista a Édgar Chías, 2 de mayo del 2014, Roberto Serrano.

⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *El drama en devenir* *Apostilla a L'avenir du drame*, p. 11.

sino que se antepone la acción mental y emotiva, donde el ejercicio del rapsoda se desarrolla y el actor-rapsoda da vida a lo escrito por el autor-rapsoda.

Formas en las que la rapsodia se puede manifestar:⁶⁸

Rapsodia
como: {
Narrativa en escena
Diálogo didascálico
Coral o repartición de la voz enunciada
Juegos rítmicos⁶⁹

Pero no sólo se encuentra la rapsodia en su sentido literario, también se encuentra el discurso escénico, en la reconfiguración de la obra del autor, donde el empleo de diferentes medios de creación, como los audiovisuales o la manera en que se encuentra distribuido el texto (repartición de la voz), hacen del teatro un fenómeno más amplio que diversifica y amplía el devenir rapsódico. Por ejemplo la obra de teatro Baños Roma de la compañía Teatro Línea de Sombra. Montaje que tiene instalación escénica, hay danza, juego de voces, empleo de instrumentos musicales.⁷⁰

Al retomar la figura del actor-narrador con la cual Rodolfo Obregón experimentó para crear su obra *Las mil y una noches*, se hace presente la funcionalidad de la voz rapsódica desde el drama, que como puede verse en el mapa conceptual es de distintas formas, dándole un peso a las palabras escritas por el autor. La figura del actor-narrador se equipara a la figura del rapsoda que cantaba en la *polis* Helénica⁷¹.

⁶⁸ Entrevista a Edgar Chías, 2 de mayo del 2014, Roberto Serrano.

⁶⁹ En el libro *Nuevos territorios del diálogo* coordinado por Jean-Pierre Ryngaert, 2013, editado por Paso de Gato, se pueden encontrar la diversificación de gestos textuales recurrentes en la dramaturgia contemporánea nacional e internacional, con sus descripción, mención y ejemplificación del acontecer dramático-escénico global, postulados por investigadores de la Soborna París III.

⁷⁰ Otro ejemplo, puede ser *Amarillo* de la misma compañía, donde hay instalación, hay proyección, hay danza y sigue siendo rapsódico, no por el sentido literario, sino por la configuración escénica.

⁷¹ En la puesta en escena que realizamos en Filistés Teatro, se atiende la figura nominada por Rodolfo Obregón del actor-narrador para dar cualidad a la diégesis presente en *El cielo en la piel*. Ver capítulo III.

Este modo de creación es resultado de modificaciones en los modos de creación de la dramaturgia mexicana contemporánea o por lo menos, de lo que Edgar Chías menciona como nuevos modos de creación, en los que se ponen en entredicho los presupuestos teóricos que se han gestado en el devenir histórico, en el que las puestas en escena, “radican en el pensamiento que acompaña y acompañó el estar siendo de la escena”⁷² o en la influencia de referentes literarios.

El cielo en la piel propone una historia que a partir de una interpretación de la realidad, un acontecimiento de la cultura viviente del autor (crímenes por odio: machismo, feminicidios), donde se emplea el recurso de la rapsodia para su creación, hace evidente que cada material necesita su forma particular de ser tratado y llevado al espectador, por la configuración de una obra de teatro.

⁷² Edgar Chías, *Rapsodia, bohemios o de cómo el drama no está solo* en *Lecciones de los alumnos. Ensayos sobre dramaturgia y dramaturgos*, Luis Mario Moncada (antologador), p. 93.

1.3. *El cielo en la piel* de Edgar Chías: rapsodia para la escena

El cielo en la piel presenta una estructura cíclica, cuyo eje es la analepsis, que es una vuelta repentina y rápida al pasado; herramienta de la que el autor se apropia para contarnos esta historia. Desde sus postreros estertores, entre las gélidas paredes y el blando-blanco techo iluminado del quirófano, la acción desarrollada en el primer segmento es el mismo que en el último segmento. Dice Édgar Chías que Esther Torsito está en “este trance, entre que muere y entre que no. Recuerda momentos de su vida que la llevaron allí”⁷³ y parte medular de ellos son sus lecturas, que nos son contadas de forma paralela.

A partir del concepto de rapsodia escénica como el modo empleado por el autor para crear la obra de teatro, *El cielo en la piel* emplea los modos narrativo y dramático en su creación. Es una historia hecha a *pedazos* entrelazados, embrazados y encontrados para configurar su totalidad.

El empleo de la rapsodia involucra al espectador de una manera más directa, haciéndolo partícipe de la obra, diluye la cuarta pared y el actor-narrador le cuenta frontalmente la historia de Esther Torsito y Personaje Principal (ver capítulo III). La rapsodia es el “modo más expresivo de contar una historia, volviendo al espectador un ser activo.”⁷⁴

La vinculación con el espectador es un aspecto esencial a tomar en cuenta en la creación escénica de *El cielo en la piel*, por la ruptura con la cuarta pared y el involucramiento del público propuestos por el autor. Rompe la idea de que un fenómeno artístico es sólo un entretenimiento humano, revela el sentido de que lo que sucede en escena tiene que ver con él, de este modo se manifiesta el fenómeno estético donde trasciende el encuentro con el otro, para generar conocimiento; ya que “cuando hay cuarta pared el espectador tiene la certeza y el alivio de que no le están hablando a él, que es ajeno, piensa que lo que está pasando allá (en la escena) no tiene que pasar en su realidad.”⁷⁵

En este sentido, el texto se presenta al lector de la siguiente manera:

⁷³ Entrevista a E. Chías, 2 de mayo del 2014, José Roberto Serrano.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

* Prólogo: introducción a la obra de teatro de manera directa y tajante. Activa al receptor con la invitación a salir del confort y atreverse a estar ante lo que lee y/o ve. De este modo, Chías transita por varios temas que tienen que ver con la reciprocidad, como la eminente opinión sobre algo. Le cuestiona al receptor su capacidad de elección; cuestiona el sistema educativo tradicional de solo ir a tomar apuntes en la escuela o de memorizar sin contar con una noción de libertad, de vivir y de ser en un país.

Esta es una historia trágica con jota. Mal hecha y peor contada. Esta historia se hace con pedazos de tu vida. Con remiendos y retazos de lo menos significativo, de lo que más abunda: pusilánimes rabieta y lugar común. [...] La gente que te está escuchando va a terminar diciendo Qué bonito, o Qué triste, o Qué ridículo, o bien que le vale madre. A ti también te vale madre que no les importe, ya estas aquí. [...] Imagínate con todo lo demás. O inténtalo, si puedes. ¿Está canijo, no? ¿No? ¿Sabes decir que no? No, no sabes. O sabes que puedes, pero no te atreves.⁷⁶

[...]¿Sabes que vives en un país libre? No, no lo sabes. O lo sabes, pero no sabes lo que significa, porque para ti libertad es echar desmadre y acostarte tarde, tragar mucho –mal– y que nadie te diga nada, porque, claro para ti la libertad consiste en hacerte impunemente todo el daño del que eres capaz, incluso el que eres incapaz de imaginar”.⁷⁷

[...]¿La vida, te suena? No. No sabes. No sabes nada. ¿Sabes qué es saber? No. Estar vivo es otra cosa, no basta rascarse las costras o cagar y cagarla. Siempre la cagas de todos modos. De hecho, estar vivo es estar cagándola constantemente, no todo el tiempo, pero sí constantemente. [...] ¿Crees en algo? [...]”⁷⁸,

Termina este prólogo con: “Esta es una historia trágica con jota, con hache y sin acento. Puede comenzar diciendo Era una vez un país...y mamadas por el estilo. Pero no. Esta vez no. Esta es una historia trágica con jota, mal hecha y peor contada”...⁷⁹

De este modo Edgar Chías pone de manifiesto el vínculo puesta en escena-espectador (lo que se le contará tiene que ver con él y con lo que ocurre en su entorno).

⁷⁶ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 15.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Edgar Chías, *op. cit.*, pp. 17-19.

- Segmento I “En el comienzo”: comienzo de la obra. Esther Torsito en el quirófano en estado de coma. Tiene una digresión y comienza la obra: “Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. Pum. Pum. Pum. De la pulsión lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum, a contra tiempo obstinado⁸⁰”
- Segmento II “La fuga”: se le cuenta al espectador el comienzo de la historia de Esther Torsito, ahora en algún lugar: lo que antecede al final. Primer recuerdo de Esther. Comienza a hilvanar la historia paralela a la de Esther Torsito: Personaje Principal. Aspecto que denotará parte de la estructura rapsódica del texto:

[...]La última historia. La última historia que estás leyendo te gusta mucho. Te gusta más porque todo lo que le pasa al personaje se parece mucho a lo que te pasa y te ha pasado a ti, a ti, a ti... Salvo el final. No el final.

[...]Lees en el camión. Vas en la parte en que el Personaje va creciendo, cambia su cuerpo y descubre... se descubre... ciertas extrañas redondeces que le deforman el cuerpo, bigotes en las axilas y una buena dosis de acné... Todo un monstruo. Pobre. Avanzas rapidito.⁸¹

- Segmento III “Tu cara en el espejo o la revelación”: continúa la historia de Personaje Principal. En esta ocasión, conoceremos parte de la vida de Personaje con su familia y su relación con *El escriba*.

Pero estabas en otra cosa de la que ya no te acuerdas, y mejor decides pensar en el objeto cuadrado y prohibido que la familia de Personaje Principal no le permitía conocer. Personaje se tomó muy a pecho la tarea de aprender todo cuanto el señor escriba le mostraba, y al fin, luego de las mecánicas repeticiones para transcribir.

[...] Se dispuso a leer, cuando al sentarse un destello anodino llamó su atención. Helo ahí. No lo había visto. El objeto prohibido. Se puso de pie. Nervioso y temblando, Personaje dejó el libro en la mesa con las huellas heladas y suspiró [...]. A final de cuentas, cómo pueden los otros saber si le viene bien o no conocer la cosa esa, o el espejo, como lo llamaban, zalameras, sus numerosas hermanas.⁸²

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

⁸² *Ibidem*, pp. 30-35.

Dentro de la historia de Esther Torsito, se cuenta la primera presencia de *El otro*, el que la persigue: “Respiras, sacudes las piernas que ya se te estaban entumeciendo y reparas en él. Te mira. Te das cuenta que de nuevo está ahí, pero ahora más cerca. Te sonrío y no te quita la mirada de encima”⁸³

- Segmento IV “Como te ves te tratas”: rompimiento con la estructura de la obra. Se hilvana la historia de Personaje Principal que se espanta al verse al espejo con la historia de Esther Torsito, en el aspecto de la fealdad y la baja autoestima.

Y todo desfila ante la mirada oculta e interior de tus ojos. Cuando oíste el grito detenido y raspón que laceraba el gañote de Personaje Principal tú también sentiste la rabia, hermana del mismo dolorido amor propio, y el alarido extinto cebarse dentro de ti. Supiste lo que eso significaba porque a ti el espejo no te dice cosas muy lindas que digamos cada que te atreves a lanzar los ojos ahí adentro para alisarte los cabellos o degollar un de tus barritos que cifran en Braille la desgracia de una mano que pensando decir caricia dice mueca si se pasea por tu cara.⁸⁴

También se narra el primer encuentro auto-erótico de Esther Torsito:

[...]Despiertas con sobresalto, la noche lo invade todo. La cama está mojada. Mojada de ti y tienes extrañas e inexplicables ganas...de qué. De qué. De no sabes qué, porque hasta el día de hoy no conoces lo que se esconde tras esa palabra expuesta con su **S** socarrona, esa **E** gritona y boba, una **X** patiabierta y su muy obscenota **O**.⁸⁵

- Segmento V “Esther Torsito”: cambio de curso en la historia. Esther Torsito en el quirófano en el momento en que llega a éste y el encuentro con los doctores:

Escuchas tu nombre, entre trastabilleos. Susurro apenas. Tu nombre tras el velo de una sordina zumbante. Devoras ansiosa una bocanada de aire. Contracción retro esternal. Ardor y asfixia. Una mirada torcida, breve, inexpresiva. Pequeños objetos brillantes y fríos hurgan tu interior. En un destello de lucidez los miras y como pájaros de mercurio te horadan. Te perforan o te remiendan. No puedes saber. Tu nombre otra vez, y otra y una más como el eco vacío del recuerdo, ladrado y metálico, desde una región no lejana fuera de tu cabeza.⁸⁶

⁸³ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁸⁶ *Ibidem*, p.43.

Cierra con una posible descripción de lo que le ocurre en la calle, antes de llegar al quirófano, donde es dejada por los violadores:

[...]Hablan tus ojos, dicen que entiendes. El globo de tus pulmones se siente invadido de nuevo. Respiras. Quema. Gatos y perros desmadran de ardor tu barriga. Duele, dolor. Arde. Duele, de doler. Y te arde. Sabes que estás ahí, pero no sabes por qué. Disolvencia, pérdida, licuado de la conciencia. Respiras. ¿Respiras? Todavía estás aquí.⁸⁷

- Segmento VI “El resto es paisaje”: dentro de la estructura rapsódica en la composición de la obra, el autor, cambia de relato. Pausa en la relatoría del acontecer de Esther Torsito para ubicarnos en el lugar donde se desarrolla la historia —*tu ciudad*—, seguida del monólogo de *El Violador*. Se “rompe” con la narración mantenida en los segmentos iniciales:

Tu ciudad, este intenso, vasto, abierto panorama, esta burlesca broma, es tu casa. Tu ciudad es la casa del miedo, el lugar donde duermes y donde mataron al otro, a las otras, y son tantas que ya perdimos la cuenta. No cuenta contar. Contar no cuenta. —Una más, una menos. Pues qué tanto es tantito ¿no? ¿O no? Pues qué chingado, chingaos. Chingá. Para que se les quite lo putas, o lo pendejas, que es lo mismo, ¿qué no? Putas, pobres y pendejas. Te digo. Es como matar cucarachas. De todos modos hay hartas. Al fin y al cabo no entienden.⁸⁸

- Segmento VII “El viaje es ninguna parte”: regreso a la historia de Esther Torsito. Se le cuenta al lector el encuentro con *Chava* en la pesera y se presenta el desarrollo de éste:

[...]

—Buenas tardes.

— Buenas.

— ¿Vas muy lejos?

Es un imbécil. Pregunta más pendeja no pudo encontrar. Lo dejas. Sonríes con cierto desprecio cortés, el justo para no hacer grosería e indicar que no te la gana platicar. Asientes y te vuelves.

—Te he visto.

Lo dicho. Te enerva. Qué putas madres querrá el mocoso. No tiene más de veinte, aunque se deje el bigote.⁸⁹

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁸⁹ *Ibidem*. p. 52.

También se encontrará el *viaje* de Personaje Principal en su despertar sexual, seguido de la entrada de *los heraldos del Rey* que lo recogen para llevarlo y cazarlo con el monarca, detallando el viaje en el desierto hasta llegar al Palacio.

- Segmento VIII “Mientras es siempre suspenso...”: Regreso a la historia de Esther Torsito. Se cuenta el recorrido de Esther hacia la escuela y un encuentro con *El Otro*. Se cuenta, con el empleo de la ironía, la cábula hacia el nombre de *Chava*. El segmento cierra con la entrega de un papel que *El otro* le da a Esther Torsito:

[...]La escuela te queda cerca. Caminas. Te has calentado la panza con un poco de café. Te apuras. No puedes llegar tarde. En un descanso te comprarás una torta. Que no tenga aguacate ni mayonesa, los Barros, ya sabes. Vuelta, la esquina y su basurero, el alto. Qué hace el fualno ese ahí. Ese, el otro. El mismo tarado mirón que te siguió el otro día cuando lo de Chava.

[...] Es un poquito perverso que un hombre se llame Chava. Es cachondo. Chava no, o no lo sé, ojalá. Es cachondo que así se llame, o no se llame, pero que así le digan. Se presta a interpretaciones. Puedes decirle al mundo que tu chavo...es Chava. Verles la cara que ponen. Sí, mi chavo es chava.

[...] Extiende la mano, busca la tuya. [...]Te entrega un papel y se larga.⁹⁰

- Segmento IX “Manos y nalgas que trabajan”: Vuelta a la historia de Personaje Principal. Se cuenta su estancia en el palacio del rey y el ritual del casamiento. También se cuenta la relación con los escribas y las concubinas, junto con las actividades permitidas que las mujeres del Rey pueden y deben hacer. Se cuenta la vida de Personaje Principal y la suerte que tiene en el reinado, donde desaparece de la historia tras haberla escrito.
- Segmento X “El Cielo en la piel (esto que ya habías vivido)”: Se presenta la conclusión del libro que Esther Torsito lee, en la que se encuentra la vida ficticia de Personaje Principal. También se cuenta el encuentro de Esther Torsito con *Chava* y con *El Otro*. El encuentro en el bar y el desarrollo del feminicidio del que es víctima.

Hojeaste rápido lo que te faltaba leer. Nada cambiaba. Ella había escrito el libro, un ejercicio deslumbrante, y claro, no le pagaron. [...] El libro se le atribuía al rey. Al

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 61-63.

buen rey sabio. El rey nunca le cumplió a Personaje. Nadie, de hecho. Al final ya no se sabe qué es lo que le pasa, desaparece así nada más. Pero... la historia... era la misma, es la misma.

Un antro oscuro, neones morados y rojos. La música invita a bailar. La copa a esta hora es a dos por una y las chicas beben gratis lo que puedan en los próximos 45 minutos si van acompañadas de un galán.

[...] Los dedos atroces del tipo jalándote por la nariz, las patadas en la panza y la sombra que iba y venía sin decidirse escapar. La rodilla seca que se hundió en tu pecho, Crick, y tus pezones arrancados de una mordida cada uno, guardados en tus orejas.⁹¹

- Segmento XI “En el comienzo fue...”: Regreso al quirófano y fin de la analepsis. Regreso al presente: [...] “Dolor intenso, dolor intenso, dolor intenso... Respiras y ¡fu! Te falta el aire... Ardor, opresión en la garganta, ardor... Algo te revienta, se revienta. Reventando, reventando... Te libera... te libera... Te libera...⁹²”
- Epílogo: El asesino-violador presenta una opinión sarcástica sobre lo contado en la historia de Esther Torsito y Personaje Principal: “¿Cómo ves? Está cabrón, chiquita. Está muy cabrón. Cuando te toca, te toca. Lo mejor es que no lo sientes, que te sorprende, que te escogemos así, al azar, porque no nos has hecho nada.⁹³”

A la rapsodia en *El cielo en la piel*, el lector la puede encontrar en tres sentidos: por nominación del autor, quien la adjetiva como *rapsodia para la escena*; la segunda es por la manera en que se encuentra hilvanada la obra y la tercera por la conjunción de las formas naturales de la poesía: lírica, épica, dramática.

Como ejemplo de ello, el lector puede encontrar el desarrollo de la segunda opción de lo rapsódico y a continuación ejemplifico el desbordamiento entre las formas naturales de creación literaria, que al encontrarse con el texto éste se notará a lo largo de la obra, que emplea la rapsodia como un fenómeno existente en la antigüedad y presente en *El cielo en la piel*.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 77-81.

⁹² *Ibidem*, p. 82.

⁹³ *Ibidem*, p. 84.

Uno de los modos dominantes en la obra es el narrativo de forma escénica, que no se trata de “narraturgia, término abominable que pretende hacer pasar por novedoso un fenómeno tan antiguo como el hombre, sino del momento mismo en que alguien que narra decide dar un carácter más intenso a su relato al encarnar a los personajes de su historia, al subrayar los momentos significativos en una acción que los vuelve presentes, los actualiza, sin pretender un modo definitivo”⁹⁴, rompe con la cuarta pared y tiene un mayor acercamiento con el otro, con el espectador que está alrededor del fenómeno escénico.

La forma narrativa se encuentra en la obra tal y como puede observarse en los ejemplos que doy para explicar la rapsodia por la costura de hechos y acontecimientos, que se unen y desunen, que el autor zurce para configurar su obra. A esta estructura narrativa le precede una estructura dialogada, que es escenificada, puesta en acción por actantes o no por una voz narrativa. En todo el texto puedo encontrar esta transversalidad de modos de creación, tal y como se presenta en el ejemplo que a continuación ejemplifico, correspondiente al momento en que las concubinas del Rey le muestran el Palacio a Personaje Principal. Este fragmento se encuentra en tiempo pasado, ya que es narrativo, pero como puede observarse el dialogo ocurre en presente:

[...] Y así, en el paseo rapidito y comentado que le dieron para conocer el lugar vio que había un gimnasio, un spá, la piscina estaba en reparación y una sala de estar donde se reunían todas a chismorrear. No estaba mal el lugar, con sus salones de baile, las clases de flauta, guitarra y macramé.

—Oiga, madame, perdonará la pregunta, pero no he visto a ningún negro por acá. Quién hace los mandados aquí.

—Madame tu abuela, yo tengo 23, estoy buenísima y soy de las queridillas fa-vo-ri-tas, fíjate. Y de una vez te lo digo: no has visto ni verás más hombre que el rey, tu prometido y futuro esposo. Está prohibido... Una vez, dicen las viejas...⁹⁵

Como puede notarse, el modo narrativo transversa al dramático y regresa al narrativo. Ambos modos vuelven presentes lo que Esther Torsito cuenta, se hace referencia a un pasado, que es traído al

⁹⁴ Rodolfo Obregón, *A manera de introducción* en la introducción a *El cielo en la piel* de Édgar Chías, edición de Teatro Sin Paredes.

⁹⁵ Chías, *op. cit.*, p. 117.

espectador de forma presente, tal y como la historia misma, por lo que encontraremos en la obra de Chías, un manejo temporal entre el presente, un pasado evocado (mencionado) y un pasado vuelto presente al efectuarse en el presente del espectador.⁹⁶

Como parte de lo poético del texto, ubico al Segmento X: “El cielo en la piel (esto que ya habías vivido)”, elementos como el verso libre y metafórico, describen lo que le sucede a Esther Torsito y la percepción del tiempo como si ocurriera en pasado. Aunado a que el texto dramático es un texto poético *per se*.

[...]El resoplar apurado sobre tu pecho, una canción; los zarandeos que hundían tu cabeza en el fango, la caricia; los puños cerrados apagándote los ojos, la promesa; la hoja plateada que te arañaba un costado, la fuga solitaria, la libertad; y el calzón de algodón con florecitas rojas entrando por tu garganta sin dejarte respirar, el sueño que te amenaza.⁹⁷

En el ámbito que me ocupa, que es el devenir creativo, me referiré a la estructura y composición del texto, de este modo paso al sentido del enunciante y enunciadore de la obra. El primero de ellos es el actor-narrador o actor-rapsoda que cuenta-ejecuta la obra y el segundo, el espectador. Todo lo que pasa en la obra se le cuanta al otro, desde la mirada del actor, se enuncia en segunda persona del singular: “lo que estoy contando es para ti y tiene que ver contigo”⁹⁸, por lo que se invita al espectador de manera directa a reflexionar.

Los personajes de *El cielo en la piel* y el modo rapsódico de la historia manejan una estructura que permite distinguir, los espacios mentales de los personajes: la velocidad y la revelación del pensamiento, dados a conocer al lector-espectador. Los personajes en la obra hablan en una segunda persona reflexiva, por ejemplo: Esther Torsito habla consigo misma en esta *voz reflexiva* como si le hablara al otro.

[...]Es un idiota, pero es la oportunidad que esperabas. Le dices que sí a todo. Se cambian números de teléfono y hacen una cita para el fin de semana.

⁹⁶ El manejo temporal tanto del texto, como del hecho escénico, el lector lo podrá encontrar en el Capítulo II.

⁹⁷ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 80.

⁹⁸ Entrevista a Edgar Chías, *op. cit.*

—¿Dónde?

—En la fuente de...

Ordinario y sin imaginación. No importa, aceptas. Fin del trayecto. El sujeto te habla de no te interesa qué. Se han bajado ya los colonos. Sólo quedamos tres. [...]

Te acompaña el sujeto y se lo agradeces. Te invita a salir otra vez. Dices sin pensar que sí, que adónde. En la fuente tal y tal, ya te lo había dicho... Aventura una hora, el sábado.⁹⁹

En este sentido, se revela parte del trabajo que como actor emprendo en la puesta en escena y que detallo en el capítulo III, pero se hace necesario mencionar el aspecto rapsódico en el trabajo actoral, un cambio en la forma de transmitir lo que le pasa al personaje, haciendo notar el cambio entre diálogo con el otro (el personaje le habla a otro personaje), diálogo con el espectador y la apertura del mundo interno de cada personaje, lo que piensa.

La rapsodia pone en juego los modos de creación realista del siglo XX, al emplear una posibilidad actoral, en la que como actor se transita de un personaje a otro, de ser narrador a ser el personaje y regresar al narrador o viceversa. La apertura de los procesos mentales como empleo estratégico en el teatro (ya que la novela lo presenta), manifiesta un alejamiento de la actuación realista, donde el actor-rapsoda trabaja en este estado *de flujo* y de tránsito entre uno y otro personaje.

Se propone una línea de acción, en la que el actor direcciona la palabra hacia el espectador, siendo ésta una voz “más reflexionada y compleja que la del aparte o la por ahí llamada “convención abierta¹⁰⁰”. Lo que presenta una propuesta escénica en la que la proxemia e interacción con el espectador es esencial para el desarrollo de la obra. Esto se refleja en cómo me afecta el texto, qué tanto me permito modificar por lo que se está diciendo y por medio de la palabra contar la historia de Esther Torsito y Personaje Principal, lo que amplía el modo de contar, coexistiendo las formas naturales de la poesía, en la que “los asistentes más que observar escuchan y forman parte del hecho o de la ceremonia, no de la representación, porque en este caso, no se representa nada.”¹⁰¹

⁹⁹ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 53.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 94.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 95.

Para concluir mi primer capítulo, menciono cómo están conjugados los elementos dispuestos para la comprensión de *El cielo en la piel* encausados a la escenificación. En primera instancia enmarco el contexto en que fue creada la obra, relacionado con el acontecer social y político en México. Menciono el sistema patriarcal, el machismo y feminicidios como parte del diario vivir mexicano en nuestro país, configurado en la obra; mismos que desarrollaré en el siguiente capítulo. Continuo al contexto en que se inscribe la obra, se encuentra la composición rapsódica dentro de *El cielo en la piel*, con la definición de rapsodia para la escena y cómo se encuentra dispuesta a lo largo de la historia.

Del mismo modo, menciono parte del círculo hermenéutico de interpretación y representación de la realidad percibida por el autor; pasando por tres momentos como parte de la actividad mimética, encausada a su creación escénica. Aspectos que desarrollo en la segunda parte de mi trabajo.

Capítulo II

Una interpretación del texto *El cielo en la piel* de Edgar Chías

La razón misma de ser del teatro, cuya finalidad, tanto en sus inicios como ahora, ha sido y es sostener, por así decirlo, un espejo ante la naturaleza que muestre a la virtud su propio rostro, al vicio su verdadera imagen y a la misma encarnación del tiempo su carácter y su sello.¹⁰²

Hamlet

En el capítulo anterior presento el marco referencial del que parte la obra *El cielo en la piel* vinculada con los elementos sociales que la configuran. Del mismo modo se encuentra un análisis sobre la estructura rapsódica del texto.

En este capítulo analizo cómo están dispuestos los elementos sociales que esbozo en el anterior dentro de la obra de teatro, sin dejar de pasar la significación y entendimiento de cada uno de ellos y su re-configuración en la *poiesis* del autor mexicano. Es decir, que este capítulo tratará sobre el *mythos* y la *mimesis* de *El cielo en la piel*.

Paul Ricoeur cita a Aristóteles, en su estudio sobre *Tiempo y Narración I*, para señalar que el *mythos* “es la disposición de los hechos en sistema”¹⁰³ y que se debe de entender de ello a “la construcción de la trama”¹⁰⁴ dentro de la estructura narrativa de un texto, misma que empleo para comprender la obra de teatro y cómo se presentan configuradas las acciones reproducidas por imitación o *mimesis*, entendida como “imitación o representación”¹⁰⁵ de las acciones humanas, con una temática social que son *los crímenes por odio hacia las mujeres*.

Entendida la *mimesis* como la reproducción o imitación de las acciones humanas en un espacio-tiempo, se debe comprender que una actividad mimética es el “proceso activo de imitar o de

¹⁰² William Shakespeare, *Hamlet*: Acto III, escena 3.

¹⁰³ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 82.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 83.

representar [...] en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación.¹⁰⁶

La actividad mimética tiene una *triple mimesis*, que comienza con la pre-configuración de la obra poética: el autor en el ejercicio de interpretación de la realidad crea una obra de teatro. Dicha creación es la segunda figura mimética o la figura mediadora entre el autor y el receptor (lector/actor); la tercera acción en la actividad mimética es con el receptor, que es el re-configurador de la obra del autor, dándole un nuevo significado y sentido a la obra, en un proceso dialéctico de significación.

Es un ciclo de representación e interpretación de la realidad, donde una parte de ella es configurada por el autor en una ficción, que llega a un lector. Este acto se vuelve una forma de conocimiento y facultad humana, en la que por medio de lo que se ve y del encuentro con el otro, por medio de la obra creada por el autor y presentada por un actor, genera una experiencia temporal estética y de conocimiento, ya que se descubre al otro, a la vez que uno mismo se descubre.

La actividad mimética alcanza su plenitud en el teatro cuando la obra o la segunda figura mimética es puesta en escena y vista por un espectador, ya que éste es el sentido dinámico de la *mimesis*, como un acto de representación de la realidad.

El hacer del hombre es simbolizado en acciones concretas dentro del texto dramático creado por el autor, a partir de una percepción de la realidad en que se encuentra, de donde extrae las acciones a reproducir por imitación en su composición poética o dramática.¹⁰⁷

Édgar Chías crea un universo en su obra, en el que interpreta la realidad operante en su entorno social, acostumbrado a las constantes transgresiones humanas. *El cielo en la piel* articula en su universo ficcional el accionar del ser humano: Esther Torsito lee todos los días un libro en el transporte de

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Llamo *composición poética* a la dramaturgia creada por el autor, ya que en la *vox populli*, se llega a considerar a la poesía como el origen de las distintas formas de ser la literatura, ya sea en drama y/o épica. Se puede decir, que la composición dramática u obra de teatro es una composición poética del dramaturgo.

camino de la casa a la escuela, de la escuela al trabajo y del trabajo a la casa, seguida por dos jóvenes, quienes por medio de una estratagema logran su objetivo, que es el abusar de ella.

La disposición de los hechos o las acciones en la obra de teatro es el vehículo conductor para señalar el involucramiento de los elementos sociales puestos a consideración. La disposición de las acciones o el *mythos* de la obra revelarán los crímenes por odio hacia las mujeres: machismo, aceptado en la cultura viviente del mundo de la obra (avalados socialmente en la realidad) que culminan en un feminicidio del que es víctima Esther Torsito.

2.1. Sobre la *mimesis* y *El cielo en la piel*

La *mimesis* es, en principio, un acto creativo y un proceso de aprendizaje por el que el humano se descubre a sí mismo por medio del otro, mediante una experiencia temporal, que es toda acción u obrar del hombre. En esta experiencia temporal en la que el hombre se conoce, se revela a sí mismo como un ser en constante cambio y transformación, con una percepción de su entorno y del cómo se vincula con él a partir de sus necesidades intrínsecas o extrínsecas que lo impulsan a la acción, denotando en la *mimesis* un proceso de interpretación en el que se refleja el carácter o el *ethos* del individuo por medio de su accionar.

En el plano de lo real, la *mimesis* puede encontrarse como una representación que involucra una interpretación de la realidad con una percepción de ésta y el crear u obrar por medio de una acción; conlleva un proceso de aprendizaje en el que se apuntala el perfeccionamiento del ser, dotado de su intelecto, su sensibilidad, sus deseos y pasiones, sus componentes anímicos en un espacio-tiempo. La *mimesis* trata sobre la esencia del hombre y su relación con el entorno o su realidad, por medio de la representación por “imitación”.

Es así, como la *mimesis* es una posible facultad del conocimiento humano que se desarrolla en el encuentro con el otro. Se genera una experiencia temporal producto de dicha relación, denotando el carácter sensorial de la actividad mimética y la facultad cognoscitiva del ser. Un proceso de aprendizaje

basado en el encuentro con el otro y como Walter Benjamin menciona: “la relación mimética primigenia ocurre a través del cuerpo en relación directa con la naturaleza, es decir, es de carácter sensorial.”¹⁰⁸

Esta facultad del conocimiento humano o facultad mimética “tiene como objetivo establecer una relación del individuo entre sí y el Otro, el Mundo y el sí mismo”¹⁰⁹, para comprender su accionar y avanzar en una cadena evolutiva del hacer y del conocimiento.

La *mimesis* es un aprendizaje, ya que es “connatural a los hombres reproducir imitativamente [...] Y sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación y en que todos se complacen en las reproducciones imitativas.”¹¹⁰

En *La Poética* de Aristóteles, no existe definición como tal de *mimesis*, pero se puede extraer de ella, tal y como lo menciona Juan David García Bacca en su estudio introductorio a la obra de Aristóteles; “4. *Sentido de mimesis en Aristóteles. Mimesis* significa en Aristóteles conjuntamente *reproducción imitativa*. [pero en *La Poética*] No define Aristóteles explícitamente en parte alguna qué deba entenderse por *mimesis* y por *poiesis*; pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad.”¹¹¹

Dentro de las maneras de imitar¹¹², Aristóteles mencionará que “se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el

¹⁰⁸ Walter Benjamin, citado por José Ramón Alcántara en *Mimesis, realidad y teatro*, Paso de Gato #32, p. 21.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Aristóteles, *La Poética*, p. 135.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹¹² Como bien lo explica Juan David García Baca en la introducción a *La Poética* de Aristóteles, la *mimesis* no es la imitación tal cual como una copia, sino el “darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*. Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea una pura presencIALIZACIÓN” p. 38. En este aspecto, se manifiesta que la *mimesis*, al ser un efecto de presencIALIZACIÓN, conlleva un acto de interpretación o configuración individual del hombre que imita acciones que presentan un cierto objeto. El sentido de configuración de la acción u objeto es un acto de interpretación y representación.

Esta aclaración que realiza García Bacca, revela el problema que existe en la actuación y en la creación dramática, donde se diferencian el naturalismo y el realismo. No se trata de una copia tal cual de las acciones humanas, se trata de una interpretación de éstas, rescata la verdad intrínseca en ellas, la motivación del ser puesta en juego en circunstancias determinadas por el autor. En el teatro contemporáneo se entra en la discusión sobre qué es aquello que se imita y cómo se presenta en escena. Se muestra al ser humano tal cual es, con el empleo de distintos medios, ya sea como trabajo del actor, tal y como lo realizó Castellucci en “Fragmentos de Ricardo III” en el Teatro el Galeón el año pasado, donde podemos ver a un intérprete metiéndose un conducto con una cámara para mostrar el movimiento de sus cuerdas vocales al emitir un sonido. Quizá un acto efectista, que no deja de sorprender al espectador. Otro ejemplo sería “Lo que soñé esa noche mientras dormía debajo del puente” bajo la dirección de José Gallardo, igualmente en Teatro El Galeón. En esta puesta en

carácter —como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo”.¹¹³

Paul Ricoeur encuentra en *La Poética* de Aristóteles un concepto globalizador, que es la *mimesis*, la cual es “imitación o representación de la acción en el *médium* de un lenguaje métrico; por lo tanto, acompañado de ritmos. [...] Pero aquí sólo se tiene en cuenta la imitación o la representación de la acción propia de la tragedia, de la comedia y de la epopeya”.¹¹⁴ También mencionará que la *mimesis* es un género¹¹⁵; “el género, aquí, es la imitación o la representación de la acción, de la que la narración y el drama son especies coordinadas.”¹¹⁶

Lo que distinguirá a cada modo, el drama y la narración, será la forma en que está configurada la obra y por su extensión, “convienen, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica, reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un periodo solar, o excederlo poco, mientras que la epopeya no exige tiempo definido.”¹¹⁷

En tanto composición poética, el drama y la narración, presentarán elementos de construcción parecidos; ambos modos comparten trama, carácter en sus personajes, pensamiento y ritmo. Se diferencian en que la diégesis narra-cuenta lo que los personajes hacen (ya sea un narrador dentro, fuera, como personaje, como testigo de la historia, etc.) y el drama lo hace con personas que hablan y accionan, con actantes.

escena, se puede ver la vida tal cual del mundo *underground*. Parte de lo espectacular que encuentro en este montaje y refleja lo que menciono, es cuando los actores (masculinos) tienen sexo oral en escena. Parte de la fábula de esta obra, presenta a un hombre-adulto (Antonio Zuñiga) en espera de tener una felación en una banca del parque. Es una historia que presenta distintos fragmentos del modo de vida en los bajos mundos o de las pulsiones sexuales del ser humano.

¹¹³ *Ibidem*, p. 134.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 84.

¹¹⁵ El género del que habla Ricoeur equivale al modo de imitar, el cual puede ser por drama o por narrativa. No se presenta el “género” en su aseveración contemporánea, de distinciones literarias como en su caso sería la tragedia, comedia, pieza, etc., dentro de las formas de ser del drama o del ensayo o la novela como derivaciones de la narrativa.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹¹⁷ Aristóteles, *La Poética*, p. 138.

La *mimesis* puede darse de dos formas: por drama o por narrativa; diferenciándose en la forma en que imitan o representan las acciones humanas, donde el primero incluye a la acción dramática, es decir: “acción que están haciendo actores a costa de sus acciones”¹¹⁸ y la segunda por “contar las acciones que otros hicieron.”¹¹⁹

Lo que distingue al drama será la representación de lo escrito por el poeta, acto *a posteriori* de la creación literaria. “Del drama se dice que lo que tiene la epopeya (intriga, carácter, pensamiento, ritmo) lo tiene también la tragedia. Lo que tiene de más (el espectáculo y la música) no le es realmente esencial”¹²⁰.

Ambos modos —drama y épica— son *mimesis*, porque imitan o representan las acciones humanas, el cómo lo realizan cada uno es cuestión del poeta o escritor, que crea con sus propias estrategias.

Al ser definida la tragedia y la comedia como reproducción por imitación del obrar humano se patentan con la definición de *drama*, que proviene del griego *dran*, que es sobre el hacer, por ello que ambas concepciones se presenten como sinónimo una de otra y se comprenda por qué Aristóteles señala que tales obras (tragedia y comedia) se enmarquen en drama.

El teatro representa a la realidad por medio de las acciones humanas, siendo así un *espejo de la humanidad*¹²¹. La facultad mimética en acción es, en el teatro, un proceso de transformación de lo real a lo ficcional, en el que la *mimesis* es “la única manera en que podemos acercarnos a la realidad, y su forma más profunda y compleja es el teatro.”¹²²

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 89.

¹²¹ William Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, escena III.

¹²² José Ramón Alcántara en *Mimesis, Realidad y teatro*. Paso de Gato #32, p. 23.

Asociar la *mimesis* con la acción implica una cierta necesidad de “concebir la forma estética del teatro como una variable dependiente de otra realidad —la vida, el comportamiento humano, la realidad, etc.— que precede al doble teatro como su original.”¹²³

El teatro occidental fue definido por Aristóteles, en *La Poética*, como *mimesis*: reproducción por imitación de lo real, de las acciones humanas, como una unidad objeto a imitar o reproducir y la “reproducción imitativa (*mimesis*) se hace, por tanto, en un ambiente artificial en cuanto a lugar y personajes: teatro y actores.”¹²⁴

Hans Thies Lehman menciona en *Teatro Posdramático*, que “si se entiende el teatro como drama y como imitación, la acción se presenta como objeto auténtico y núcleo de dicha imitación.”¹²⁵ La cual es ejecutada por actores reales.

Un modo de interpretar es el drama mismo, es decir la *mimesis* en tanto imitación de hombres en acción sin excluir por ello a los demás modos o formas naturales de la poesía en la creación de una obra, ya que pueden mezclarse y concretar la *poiesis* del autor, como puede observarse en el capítulo anterior, donde el modo de creación empleado por Édgar Chías es la rapsodia escénica.

En su *Poética*, Aristóteles también menciona que en la creación de una obra “hay cosas que vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.”¹²⁶

Como consecuencia de un crimen por odio hacia la mujer, en *El cielo en la piel* se representa la mancillación del cuerpo femenino. Se patenta un fenómeno que es, socialmente, desagradable de observar, y teatralmente provoca una conmoción o reflexión sobre lo que acontece. A los receptores, “les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa.”¹²⁷

¹²³ Hans Thies Lehman, *Teatro posdramático*, p. 65.

¹²⁴ Aristóteles, *La Poética*, p. 44.

¹²⁵ Hans Thies Lehman, *Op. cit.*, p. 65.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹²⁷ *Idem*.

Después del aprender y razonar qué es cada cosa en el teatro, por medio de la contemplación, se alcanza el momento catártico o de conmoción. El espectador, al escuchar la narración de lo que le acontece a Esther Torsito y no observar la transgresión a su cuerpo, entra en un *extrañamiento*, ya que la representación de este feminicidio toma como recursos la exageración, lo grotesco, la parodia e incluso lo *absurdo*.

En el teatro se asiste a una obra de ficción que presenta la transgresión a un cuerpo y toca al espectador modificándolo en el tiempo efímero en que la obra se desarrolla, alejándolo o acercándolo a su realidad.

La *mimesis* es en el teatro, la reproducción por imitación del hombre en acción; revela el carácter por medio de su accionar. En el teatro se reproduce por imitación la conducta humana en su concepción de ser que tiene vicios y virtudes, con su complejidad y su condición de ser en un espacio-tiempo.

Aristóteles equipara a la *mimesis* realizada por el poeta o escritor con la *mimesis* creada por el actor, lo que dimensiona a la actividad mimética: que comienza por el autor, quien al percibir su entorno, su realidad, el carácter de las diferentes personas en situaciones determinadas, revelan su condición de ser en un espacio-tiempo. Por lo que su accionar es una experiencia temporal en circunstancias dadas refiguradas por símbolos en la obra poética, y ejecutadas dentro de la ficción que caracteriza al teatro, por el actor, quien presentará este accionar del hombre a un espectador logrando así un proceso cíclico de conocimiento y aprendizaje.

El conocimiento crea verdad y al ser revelada por el acto presencial y efímero del teatro genera una experiencia temporal-estética, en que se hace visible el mundo ficcional de la obra por medio de un proceso sensorial e intelectual que inicia en el autor, pasa al actor y termina en el espectador.

El arte dramático tiene una *dimensión oculta*, que pondero como un extrañamiento presente en la obra escrita y es revelada en el acto vivo de la puesta en escena. Esta revelación es lo considerado como lo verdadero, de ello el devenir estético del teatro y su relación con el plano real. “El objeto del

arte dramático es revelar, abrir un espacio de contemplación en el que la verdad, sea esto lo que sea, pueda ser comprendida por medio del acto creativo.”¹²⁸

La *mimesis* en el drama alcanza su plenitud en el proceso de realización escénica, que es un “proceso de descubrimiento de la esencia humana en el personaje de la encarnación de la misma por el actor.”¹²⁹

Y la esencia de la naturaleza humana es configurada por el autor en su composición poética, representada o reconfigurada por el actor desde su integridad para ser ofrecida al espectador.

2.2. *Mimesis* y realidad

Luis de Tavira señala que “el hacer de la *mimesis* es representación de lo dado como real y que la *poiesis* transforma en otro para traer a la presencia lo que requiere.”¹³⁰ El acontecer real de una sociedad es transformado o re-figurado por el autor, “de tal modo que lo transformado remita a aquello a partir de lo cual ha sido considerado transformado.”¹³¹

El machismo y el feminicidio, como crímenes por odio hacia las mujeres, son transformados o refigurados por Chías en *El cielo en la piel*, remitiendo al lector de la obra o al espectador del montaje a lo que viven en el plano real, no de la ficción a la que asisten, sino a la que le rodea.

Se comprenderá como plano de la realidad a todo lo concebible e inconcebible por el hombre y lo perceptible e imperceptible para el ser humano, lo que conlleva una dimensión oculta o ficcional, que es manejada en el arte con fines estéticos y de conocimiento.

El teatro revela lo oculto en las relaciones humanas, su densidad e intensificación, los vínculos entre los hombres, reproducido por imitación de su accionar, del *ethos* o del carácter plasmado en una obra de teatro, en una improvisación o en una instalación, con el empleo de medios y modos que cada propuesta escénica desee emplear.

¹²⁸ Paul Ricouer, *Tiempo y Narración I*, p. 42.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 63

¹³⁰ Luis de Tavira, *Teatro, Realidad y Verdad* en Paso de Gato No. 32, p. 18.

¹³¹ *Idem*.

En el caso de la puesta en escena que desarrollamos en Filistes Teatro¹³², se mantiene la esencia del acto ritual del teatro, en la que como actor, se imita el accionar del hombre y el otro (espectador) contempla, en un proceso de interpretación, generando esa sinergia y tensión que sólo se da en un hecho escénico.

Lo revelado por el teatro es la motivación intrínseca del ser, el pensamiento, el deseo, la pasión, la motivación que lleva a la acción al hombre. Por ello que toda acción (por mínima que sea) en la escena significa y dice algo, completando la ficción presentada. Es decir, que el teatro trata sobre la condición del ser en su realidad.

La *mimesis* “es la vía privilegia-da de un conocimiento profundo sólo accesible por la imaginación: representación de lo ausente y espectáculo de realidades invisibles.”¹³³ La realidad representada en el teatro es transformada y se reconoce de ella otra forma de sí, producto del hecho teatral.

Una especie de proceso dialéctico dentro de la *mimesis* que consiste en reconocer al otro, por lo que es y hace, por medio de la obra, que conlleva al conocimiento; aspectos que tanto lector y espectador experimentan al leer una obra o al presenciarla en el teatro. Así pues, “el placer del reconocimiento se construye en la obra y a la vez, la experimenta el espectador.”¹³⁴

Entonces “la dimensión poética que llamamos drama”¹³⁵ es la revelación de una verdad sobre la realidad oculta y mientras más verosímil sea, en tanto la interpretación a cargo del actor, mayor será la verdad puesta a descubierto, por medio de una ficción.

La *mimesis* es por lo tanto interpretación o representación de las acciones humanas y la creación del autor encuentra el sentido innato del ser dramático: ficción de la realidad. “La ficción es el

¹³² En el Capítulo III presento y desarrollo el devenir creativo de la puesta en escena de *El cielo en la piel*.

¹³³ Luis de Tavira, *Teatro, realidad y verdad*, Paso de Gato, p. 19.

¹³⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 104.

¹³⁵ Luis de Tavira, *op. cit.*, p. 18.

parámetro que cifra el enigma de la realidad. El personaje es la medida de lo humano, el actor es su interpretación. Cifrar el mundo para descifrarlo, esto es *mimesis*”.¹³⁶

Finalmente, las acciones humanas representadas en el teatro: “no son importantes por lo que tienen de ejemplaridad, sino por la dinámica ontológica implícita en ellas.”¹³⁷ Por ello que la cualidad del teatro o drama sea la representación imitativa del hombre en acción que se encuentra en el texto dramático en un dinamismo que manifiesta al ser, que no adquiere su singularidad por presentar a héroes o semidioses, sino al hombre en su hacer, como lo es en el plano real, un proceso interno que se refleja en todo acto emprendido por el hombre.

2.3. Triángulo mimético

La *mimesis* es una experiencia temporal del obrar y accionar humanos que mediante la trama se constituye en obra poética. En primera instancia, es una experiencia discursiva creada por el autor y al entrar en su dinámica activa como puesta en escena logra la experiencia viva, por medio del teatro.

Aristóteles menciona en *La Poética*, a dos figuras implícitas en la *mimesis*, que son el poeta o autor y el ejecutor o actor, en donde el Estagirita trata las maneras de imitar, siendo ésta la tercera posibilidad: “Se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo”.¹³⁸

En esta última se hace presente la *mimesis* creada por el poeta o autor emparentada con la ejercida por el actor y así se revelan dos figuras del triángulo mimético.

Para Paul Ricoeur, en la actividad mimética hay tres figuras en la *mimesis*: “Si es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética”. Llamo a esta referencia *mimesis I*, para distinguirla de *mimesis II* —la *mimesis*—

¹³⁶ *Idem*.

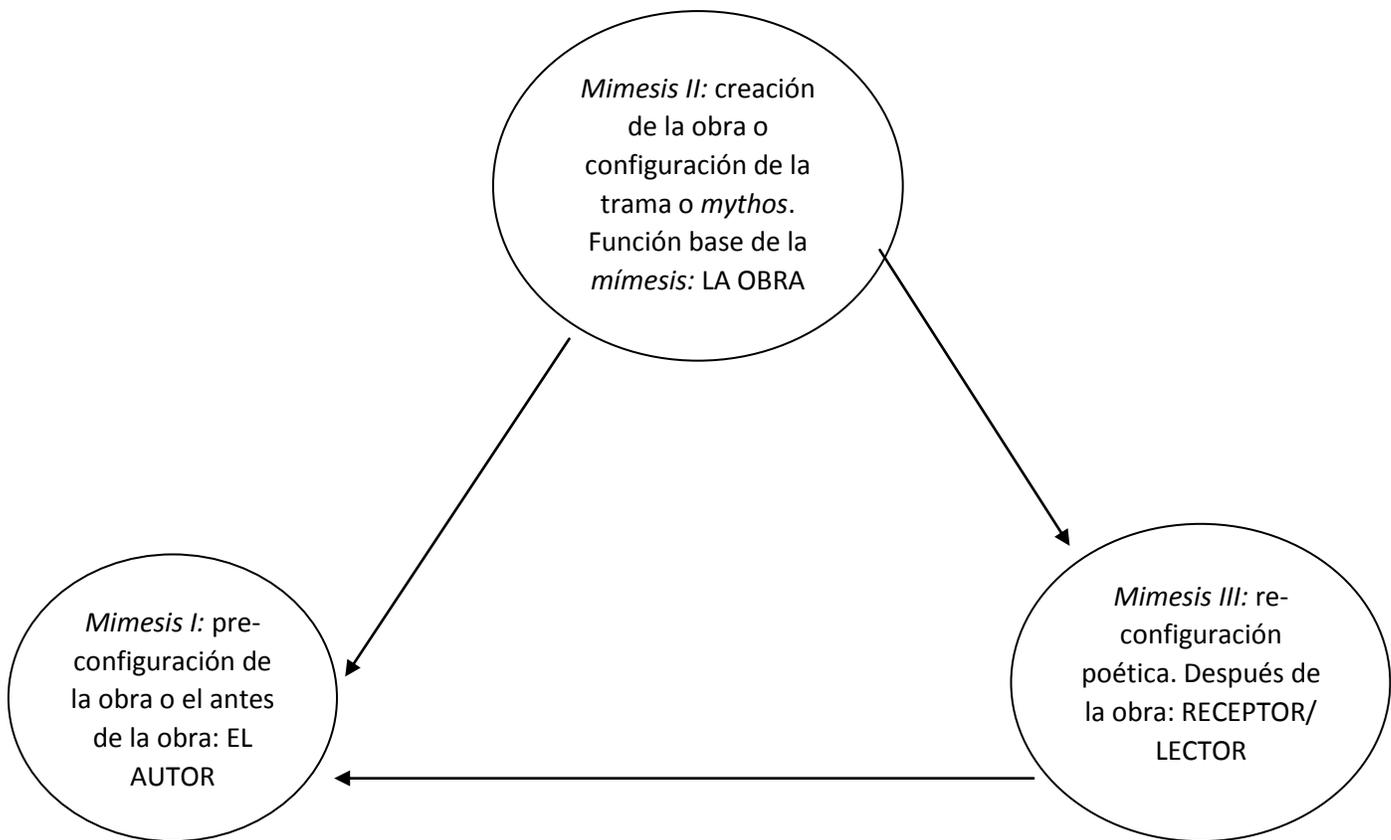
¹³⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 67.

¹³⁸ Aristóteles, *La Poética*, p. 134.

creación—, que sigue siendo la función-base. [...] Hay pues, un “después” de la composición poética que llamo *mimesis III*.¹³⁹”

Al respecto de la actividad mimética, Ricoeur menciona que ésta “encuentra su dinamismo tanto en el texto creado como en el espectador o en el lector.”¹⁴⁰ Refiriéndose a la tercera figura mimética, que por medio de la lectura le da vida a la obra del autor, por lo que la re-significa, re interpreta y re-configura. El lector es “el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama.”¹⁴¹

La *mimesis* es una experiencia práctica, donde el acto de la lectura es el eje que une a la obra con el receptor o lector, “el acto de lectura se convierte así en el agente que une *mimesis III* a *mimesis II*. Es el último vector de la reconfiguración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama.”¹⁴²



¹³⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, pp. 103-104.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p. 104.

¹⁴¹ *Ibidem*. p. 148.

¹⁴² *Idem*.

A continuación mencionaré lo que caracteriza a cada figura mimética con relación al texto *El cielo en la piel* de Edgar Chías:

- *Mimesis I* (pre-figuración de la obra: autor): lo que distingue a esta figura mimética es que “a partir de la comprensión del mundo (real), de la acción, de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”,¹⁴³ el autor o poeta configura y crea su obra.

El autor crea una obra que es articulada por medio de símbolos que significan lo que genera un lenguaje con el que se comprenderá la trama¹⁴⁴, “la construcción de la trama encuentra su anclaje de utilizar de manera significativa la red conceptual que distingue estructuralmente el campo de la acción en movimiento físico.”¹⁴⁵

La red conceptual es una sucesión de acciones realizadas por el o los personajes, que se unen entre sí encausados a distintos cambios emocionales internos, siendo responsable de éstos, en un mecanismo de causalidad (causa-consecuencia). “Las acciones tienen agentes que hacen y pueden hacer cosas que se consideran obra suya, como hecho; por consiguiente se puede considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones”¹⁴⁶ y también se presentan a estos agentes o personajes en circunstancias particulares puestas y construidas por el autor en la configuración de su obra, por lo que “sabemos también que estos agentes actúan y sufren en circunstancias que ellos no han producido y que, sin embargo pertenecen al campo práctico, precisamente en cuanto circunscriben su intención de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos.”¹⁴⁷

Dentro de *El cielo en la piel*, la palabra y el lenguaje, son resultado de las relaciones de violencia, misoginia y machismo que establece el autor entre sus “personajes”; dicho lenguaje —cómo

¹⁴³ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 116.

¹⁴⁴ La trama es considerada en el estudio de Ricoeur, como la *mimesis*, con la definición que mantengo a lo largo del capítulo. Comprender la disposición de la trama es el comprender cómo las acciones reproducidas por imitación se encuentran en la composición poética. Cuando se refiere a la *construcción de la trama*, se refiere a la construcción de la *mimesis*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 117.

¹⁴⁷ *Idem*.

hablan sus personajes, cómo se expresan, el tipo de relación que tienen entre sí— se revela con mayor potencia en la escenificación y adquiere una función relevante en la amplitud del discurso escénico. Es decir, que el lenguaje coloquial puede resultar de la palabra vulgar y ordinaria, ya que todos hablamos con menor o mayor sentido, siendo una experiencia de masas. En el teatro la palabra se potencializa y dignifica, ya que está relacionada con lo extraordinario y lo estético, aspectos que elevan el *logos*.

En la obra, podemos encontrar simbolizados los crímenes por odio hacia las mujeres. Como ejemplo de ello el núcleo familiar en que se encuentra Esther Torsito, el encuentro con *Chava* y *El violador* y por parte de Personaje Principal, la relación con su familia, el encuentro con el Rey y su desaparición del plano literario.¹⁴⁸

El comprender la historia creada por el autor es “comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas.”¹⁴⁹ La historia es creada en términos de acción, con elementos simbólicos, como las acciones sucesivas, su encausamiento y la disposición de la palabra.

Si se comprende la historia creada en su totalidad, se podrá decir que la disposición de las acciones o la disposición de la trama de la obra está articulada en signos en su totalidad. El autor plantea un lenguaje simbólico con el que maneja el accionar de los agentes en la composición poética. Dichos símbolos son significados por el lector, espectador o creador. Los símbolos empleados por el autor son “procesos culturales que articulan toda experiencia estética.”¹⁵⁰

Edgar Chías emplea de manera metafórica lo que percibe de su realidad en “una manera particular de relacionar objetos, reales o mentales, para construir una forma que exprese y comunique algo que trasciende la forma misma”¹⁵¹.

¹⁴⁸ En el segundo punto del presente capítulo desarrollo a detalle los elementos sociales que se encuentran en la obra de Chías, que siguiendo el triángulo mimético de Ricoeur y a su primera figura, se encuentran dispuestos de forma simbólica.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 119.

¹⁵⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵¹ José Ramón Alcántara, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, p. 15.

El autor como pre-configurador emplea un lenguaje simbólico incorporado en las acciones presentes de la composición poética, cuyos elementos revelan el mundo cultural que éste tiene. Parte de estos elementos culturales se encuentra el machismo como un constructo social arraigado en el mexicano¹⁵².

Edgar Chías emplea, en la composición de *El cielo en la piel*, presupuestos teóricos que no se empleaban en México ya que eran desconocidos en la práctica, como lo es la rapsodia o narrativa para la escena. Tampoco se apreciaba el empleo de temáticas sociales en la composición de obras dramáticas, ya que el “tener contenido social o contenido político en ese momento”¹⁵³ no era aceptado.

Puedo señalar que la rapsodia (*a posteriori* de la creación de *El cielo en la piel*) empleada en la configuración de la obra de teatro, ofreció al autor una forma con la cual podía contar la historia de Esther Torsito y de Personaje Principal, con un diálogo directo con el espectador, el empleo libre de la palabra para poder decirse y expresarse por cualquier forma posible de creación actoral y de propuesta escénica.

¹⁵² En la segunda parte del capítulo, ahondo sobre el machismo y su construcción social.

¹⁵³ Entrevista a Edgar Chías, 02/5/2014, José Roberto Serrano.

2.4. *Mimesis II: la obra en sí y su temporalidad*

Esta figura mimética es la correspondiente a la ficción creada por el poeta o autor. “La palabra ficción queda disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama.”¹⁵⁴

La función de la *mimesis II* es la de ser una figura mediadora entre la *Mimesis I* y la *Mimesis III*. La composición poética es una creada por el poeta y recibida por el lector. La *Mimesis II* es la trama integrada y en su sentido de mediación, le permite operar fuera de su campo, “una mediación de mayor alcance entre la pre-comprensión y la pos-comprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.”¹⁵⁵ El sentido mediador de la *mimesis II* emerge porque, “media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo, por lo que la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.”¹⁵⁶ El autor extrae de la realidad un acontecer social para configurar la obra, dispuesta en una sucesión de acciones que compendiarán la trama.

El cielo en la piel presenta acontecimientos sociales de un lugar —no se menciona cuál— desarrollado en una situación en particular: los crímenes derivados por odio hacia la mujer. Este acontecer social construye la trama durante la configuración de la obra dramática, en el que la actividad mimética se presenta en el cómo se dispone el crimen de odio, por medio de las acciones: la evasión de Esther Torsito de su entorno social, la persecución que tiene de *El violador*, el encuentro con *Chava* y la transgresión a su cuerpo.

La trama mediadora “extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes; o que transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia. [...] En consecuencia, un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular”.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 130.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 131.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 131-132.

¹⁵⁷ *Idem*.

La trama integra factores como “agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”¹⁵⁸ La trama al presentar una partitura de acciones concreta da a conocer el tema que desarrolla, de este modo, la construcción de la trama “es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración de los hechos.”¹⁵⁹

En *El cielo en la piel* encontramos a agentes o personajes que interaccionan en torno al mundo de Esther Torsito y al de Personaje Principal, teniendo como consecuencia un resultado, un tanto revelado en el comienzo de la obra, puesto que ambas son iguales en situación, pero en circunstancias distintas. Al principio de la obra se asiste a la situación presente de la historia de Esther Torsito en un quirófano y por medio de una analepsis (como se vio en el capítulo inicial), se revela todo lo que le ocurrió antes de llegar al quirófano, desde sus últimos estertores hasta el estado de coma y muerte final, pasando por su reflejo ficcional que es la vida de Personaje Principal.

Otro elemento que se presenta en la composición de la trama o en la disposición de los hechos ejecutados por los agentes, es el tiempo en que éstos se encuentran en la historia. Ricoeur menciona a un “triple presente”¹⁶⁰ en la configuración de la obra poética, dado que sigue los postulados de San Agustín; donde menciona que toda actividad humana se encuentra en un presente continuo. El pasado es un presente remitido y el futuro es un presente por venir y en construcción; para Ricoeur, basado en San Agustín el tiempo se encuentra dispuesto de la siguiente manera:

- Presente del futuro: con acciones que se pueden encontrar en las terminaciones temporales —*en adelante, a partir de ahora y me comprometo a hacer esto mañana.*—
- Presente del pasado: localizado con las terminaciones —*tengo ahora la intención de hacer esto porque, acabo de pensar que...*—
- Presente del presente: con terminaciones: *ahora hago esto porque, ahora puedo hacerlo.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibide*, p. 124.

CONCEPCIÓN TEMPORAL:



Dentro del estudio temporal en la narrativa, Ricoeur menciona que puede tener dos dimensiones temporales: “una cronológica y otra no cronológica.”¹⁶¹

CRONOLÓGICA: caracteriza la historia como sucesión de acontecimientos.

NO CRONOLÓGICA: es la dimensión configurante propiamente dicha. La trama transforma los acontecimientos en historia. La totalidad temporal.

La totalidad de la obra se presenta en la conclusión de esta: “finalmente, los episodios se siguen sucesivamente de acuerdo con el orden del tiempo común de los acontecimientos físicos humanos.”¹⁶²

La temporalidad cronológica presenta las acciones en la composición de la obra y la no cronológica remite a la totalidad temporal de la composición. De este modo, *El cielo en la piel* se encuentra dispuesta en tres tiempos distintos:

- Si es por el texto: el receptor se encuentra en una estructura temporal de presente continuo. Esther en el quirófano recuerda todo lo que le pasó. Por lo que como lectores se atestigua la lectura de la obra como un pasado evocado, pero que en el transcurrir de los hechos se puede encontrar en tiempo presente y regresar al tiempo del aquí y ahora en la acción continua. Se remonta a una temporalidad contada en presente de un hecho consumado y con evocaciones al pasado.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁶² *Ibidem*, p. 134.

Respiras, sacudes las piernas que ya se te estaban entumeciendo y reparas en él. Te mira. Te das cuenta que de nuevo está ahí, pero ahora más cerca. Te mira [...]
Continúas con lo tuyo.

Se entretuvo Personaje Principal con la lectura del texto. Frotaba sus ojos para poder ver mejor lo que se describía en él.¹⁶³

Se encuentra la acción en modo infinitivo, transita al pasado y regresa al presente, por un mecanismo presente en la obra, que es la Segunda Voz Reflexiva del Singular, efecto de la velocidad y vertiginosidad del pensamiento, que transita entre los tiempos, denotando un tiempo de presente continuo.

- Si es por la puesta en escena: las acciones representadas se encuentran en la siguiente disposición:

Presencia de 4 momentos contundentes en presente: el inicio de la obra en el quirófano/ La descripción de *Tu ciudad* / *Esther Torsito*/ Segmento final, regreso al quirófano:

En el comienzo...¹⁶⁴

Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta.

[...]

El resto es paisaje

Tu ciudad, esa turbia y corroída sonrisa desigual, dentada de pingües edificios, chaparros y amodorrados, de colorida e insistente alfombra plástica, película de desechos, y perros llaneros que siembran su mierda en el asfalto.

[...]

Esther Torsito

Escuchas tu nombre, entre trastabilleos. Susurro apenas. Tu nombre tras el velo de una sordina zumbante. Devoras ansiosa una bocanada de aire. Contracción retroesternal. Ardor y Asfixia. Una mirada torcida, breve, inexpresiva.

En el comienzo fue...

Vuelve tu mente al dolor. Exhalas y ¡Fu! Los ojos clavados en el techo alto, blando-blanco del quirófano iluminado por esos ojos ardiente que no te miran pero te bañan o te salpican. Te lamen con sus agudas lenguas quebradas por la humedad de tus ojos entreabiertos.

Edgar Chías, después de adentrarnos en el mundo de Esther Torsito y de Personaje Principal en una construcción en analepsis, regresa momentáneamente al presente de la narración de Esther en su

¹⁶³ Chías, *El cielo en la piel*, p. 34.

¹⁶⁴ Chías, *El cielo en la piel*, pp. 23, 43, 46, 82.

estar dentro del quirófano. Como si fuera un respiro a la vida de Esther para recobrar signos vitales y terminar de recordar lo que le pasó.

El autor regresa a la historia con los extractos de *El Resto es paisaje*, donde se describirá el lugar donde vive Esther Torsito y en la que se desarrolla la “ficción” y se hace presente el agente transgresor, *El violador* con su *preceptiva de la violación*.

- El pasado evocado: es ejecutado sin romper la convención de que lo presentado corresponde a una acción pasada en la vida de Esther Torsito y/o de Personaje Principal. Presentado por medio de la convención de cambio temporal. Es cuando la acción se encuentra en tiempo pasado, pero es recordada por el personaje y escenificada. Como en el cine, el pasado al ser evocado se presenta al espectador en tiempo presente. Por ejemplo, *La última tentación de Cristo*, Dir. Martin Scorsesse, presenta el momento en que Cristo cierra los ojos y al igual que Esther Torsito, en una especie de analepsis recuerda cómo es que llegó a la cruz y lo que pasaría si no hubiese seguido la fortuna en que se encontraba, al regresar a la realidad muere. Se atestigua una evocación al pasado modificando (en el caso de la película) la acción del personaje. Por ejemplo, en la puesta en escena en que participo, la mayoría de las acciones son ejecutadas en tiempo presente, pero cuando evoca al pasado hay un cambio en el presente del espectador, como en el caso del Segmento *El viaje es ninguna parte*¹⁶⁵:

—Adónde vas.
—Cerca.
—No. Qué quieres. Eso te pregunté.
—Conocerte.
—Para qué.
—Para nada en particular. Me caíste bien.

¹⁶⁵ Chías, *El cielo en la piel*, p. 52.

- Tiempo pasado: este corresponde a las acciones que se encuentran en el texto, pero solo son mencionadas y no ejecutadas por el actor. Es un tiempo *latente*¹⁶⁶ dentro de la historia del personaje. Una acción ocurrida en el pasado, pero mencionada por el personaje: “También se sentaba a orinar, como tú y como tu hermano el que la tiene chiquita. (Él dice que es para no salpicar, como una atención para ti o tu mamá, pero los otros dicen que no es decencia y que la tiene chiquita.) Tú también se lo dices, de vez en cuando.”¹⁶⁷

El texto que se encuentra entre paréntesis corresponde a la acción evocada por el Narrador, pero que no es representada en acción, se encuentra en un tiempo pasado. Escénicamente no se verá la acción, sólo es mencionada por el actor. Lo que se encuentra en pasado en lo referido a las partes narrativas de la composición de la obra.

Ricoeur menciona que en la composición de la trama hay dos elementos que la concretan: una esquematización y otra el elemento tradicional:

ESQUEMATIZACIÓN

Se refiere al modo en que está compuesta la trama que incluye la disposición imaginaria del autor: como se encuentran las “reglas” de la obra.

La esquematización se refiere al tema presente en la obra, con un manejo intuitivo del autor, por concretar su obra, en la que se encuentran los caracteres de los personajes, los episodios y los cambios de que tienen, en el mecanismo de causalidad.

TRADICIONALIDAD

Es la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creativos del hacer poético.

La tradicionalidad se refiere a los elementos paradigmáticos de la obra, como la cultura viviente, los modos de crear, el estilo, el manejo y empleo de la palabra.

¹⁶⁶ García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* menciona tres tiempos que pueden encontrarse en un texto dramático: el patente que se refiere a la conjugación de la acción en tiempo presente, el latente es aquella acción conjugada en tiempo pasado pero que es mencionada en el texto dramático y la conjugación ausente que podría presentarse como un posible tiempo futuro o como una acción pasada en el devenir temporal de la ficción. Para ver más consultar el libro citado.

¹⁶⁷ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 26.

El esquematismo y la tradicionalidad en la trama de la composición poética concretan la operatividad de la escritura, de la configuración poética o *mimesis II*. Por un lado se encuentra la intuición y la imaginación del autor que esquematiza su obra (en un activo creativo de composición), creando a los personajes en una circunstancia que desarrolla como sujeto de acción dramática, les da vida escrita y presenta una acción que se encuentra, por sus agentes, dispuesto en un mecanismo de causalidad, donde una acción es resultado de otra anterior y se modifica en el devenir del tiempo y transcurso de la obra, transitando por diferentes circunstancias que parten de una acción en particular.

El cielo en la piel presenta a Esther Torsito en el quirófano en estado final de vida. La acción que Esther hace cotidianamente es el leer un libro, como parte del mecanismo de evasión de su realidad; va a la escuela, al trabajo y regresa a su casa, para *encargarse del quehacer* y repetir este mecanismo situacional cada día.

Los dos agentes que la interceptan y modifican el transcurso de su vida, son los ya mencionados, *Chava* y *El Violador*. Dos personajes que la siguen, de manera que buscan acecharla para lograr su objetivo, que es violar a Esther Torsito.

Personaje Principal sigue su cotidianidad (paralela a la historia de Esther Torsito): sale todas las mañanas de su casa “camino al camino que la conducía a la aldea, para sembrarse hasta el ocaso en el taller de un escriba que lo empleaba como peón y le obligaba a copiar sendos legajos que no entendía porque no sabía leer.”¹⁶⁸

La cotidianidad de Personaje Principal es modificado en un cambio de situación que el autor plantea para el transcurso de la historia. Modifica la línea de acción seguida para dicho agente y finaliza con la desaparición *literaria* del libro que Esther Torsito lee: “dicta la tradición, y el rey es un celoso amante de ella, que cada una de las tribus tiene un jefe. En este caso no hemos vacilado en

¹⁶⁸ Chías, *El cielo en la piel*, p. 28.

dirigirnos a ti. Tú, en honor a tu rey, debes ofrecer en sagradas nupcias a la hija mayor de tu distinguida prole.”¹⁶⁹

La desaparición de Personaje Principal es relatada en tiempo presente por Esther Torsito en el segmento final de la obra: “El libro se le atribuía al rey. Al buen rey sabio. El rey nunca le cumplió a Personaje. Nadie, de hecho. Al final ya no se sabe qué es lo que le pasa, desaparece así nada más. Pero... la historia... era la misma, es la misma. Qué decepción.”¹⁷⁰

El lector y el espectador de la obra atestiguan cómo es relatada la historia de Personaje Principal por medio de las acciones que de ella se encuentran en el texto. Como espectador, se vive en tiempo del pasado evocado en una acción presente. La historia que cuenta Personaje Principal es relatada e interpretada por el actor.

El empleo de presupuestos teóricos reinantes en una sociedad en el modo de escribir, corresponde a la tradición que se gesta al emplearlos contra los presupuestos teóricos de antaño. Surge la innovación, es decir, una nueva forma de esquematizar la composición poética. Lo nuevo se revela cuando es modificada la estructura teórica, en su empleo y modo de construcción dentro de la fábula.

El empleo variante de las estrategias teóricas tradicionales o canónicas en la obra de Chías, aparece cuando emplea la estructura rapsódica en la configuración de *El cielo en la piel*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 76.

2.4.1.- Construcción de la trama y los aspectos sociales de la obra:

El cielo en la piel es una rapsodia para la escena que contiene elementos constitutivos de la cultura viviente de la que procede¹⁷¹ como lo son el machismo y el feminicidio que enmarco como crímenes por odio hacia las mujeres.

- Temática de la obra: crimen por odio hacia las mujeres

Antes de demostrar cómo estos elementos sociales están implícitos en la obra de teatro es necesario definir qué es un crimen por odio: machismo y feminicidio. Estas definiciones serán ejemplificadas con las acciones propias de la obra de estudio.

Un crimen por odio es una acción propia de cualquier individuo que ejerce violencia hacia otro, transgrediendo su integridad física y psicológica, hasta llegar al asesinato. Un crimen es definido por la Real Academia Española como:

1. m. Delito grave.
2. Acción indebida o reprensible.
3. Acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien¹⁷².

En la definición propia del estudio, el crimen se entiende como la tercera definición realizada por la RAE pero el calificativo *por odio* complementa la definición; ya que con éste se presencia la causa, que en este caso es de motivación intrínseca del individuo al ejercer un acto de lesa humanidad. El odio es el motivo por el cual un crimen es ejecutado por alguien.

¹⁷¹ Siguiendo el estudio de Ricoeur, se estaría hablando de la actividad mimética del lector o receptor de la obra que en este caso sería el que suscribe el trabajo): *mimesis III* de la obra de Edgar Chías, ya que el postular una interpretación que enmarque elementos sociales de una demarcación geográfica es parte de una re-configuración de la composición poética del autor. Estos elementos se presentarán desarrollados, a partir de la trama de la obra. Con esta resignificación del texto y esta interpretación se configura el hecho escénico, que es la puesta en escena o *mimesis II*. Esta actividad denota parte del funcionamiento del triángulo mimético propuesto por Ricoeur y su presencia en el ámbito teatral.

¹⁷² *Diccionario de la Real Academia Española.*

2.4.2. El machismo y su presencia en *El cielo en la piel de Edgar Chías*

¿Por qué el machismo es un crimen de odio? Señalo al machismo como un crimen de odio ya que éste en su acepción extrema llega a la violencia sobre las mujeres y en ocasiones el hombre violento la mata o asesina por falta de un control propio de la conducta del individuo. Al caer en un asesinato producto de un acto machista, la definición llega a la aseveración de feminicidio. Se presencia como un acto de odio (en primera instancia) como expresión de un miedo o dolor propios del hombre sobre su par, la mujer y el machismo¹⁷³ cómo un crimen de odio redondea la tercera definición dada por la Real Academia Española.

El machismo es ejercer violencia hacia la mujer por parte del hombre y en ocasiones puede derivar en herir gravemente o en matar a la persona. La Real Academia Española lo define como:

1. m. Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres.

Esta actitud de prepotencia surge en las esferas sociales como parte de un comportamiento, un *deber ser* del hombre en la sociedad en que se encuentre y aparece en violencia física y /o verbal.

La física correspondería a la transgresión del género masculino sobre el femenino con el empleo de violencia: golpes, violencia sexual, psicológica y el feminicidio. El principal factor que detona una actitud machista en las sociedades es por una “profunda crisis de identidad,”¹⁷⁴ por falta de una perspectiva de género y desconocimiento del hombre en su rol social.

El machismo es una construcción social, como la imagen estereotipada de la masculinidad aceptada en el ser típico del hombre, que en el transcurrir del tiempo se ha convertido en una ideología cerrada basada en el momento, en la satisfacción, en el deseo, en un entendimiento de masculinidad cimentado en el poder y el control sobre el otro, ya sea de su mismo sexo (masculino) o del femenino.

¹⁷³ Para fines de mi trabajo, empleo la palabra machismo dentro de crímenes por odio como título englobante para explicar su presencia en la obra, junto con el feminicidio. El machismo, como constructo social, lo explico a detalle a lo largo de este apartado, pero hago mención de la misoginia, como el odio tenido hacia las mujeres, por parte de los hombres. El machismo representa para mí la actitud y construcción que mejor calificaría lo que en *El cielo en la piel* se presenta.

¹⁷⁴ Lucero Jiménez, *Hombres y mujeres, víctimas de un sistema de género* en La Gaceta, UNAM 26 de enero de 2015.

Miguel Villegas menciona en su estudio sobre la construcción del rol genérico masculino que “el hombre debe arreglar las cosas de manera violenta, que nunca pierde, que no pueden llorar y que siempre deben ganar. [...] Resolver los conflictos por medio de la violencia no es producto de los genes ni de enfermedades mentales. La violencia que ejercemos los hombre la hemos aprendido.”¹⁷⁵

Esta construcción social que el hombre ha aprendido en el transcurso del tiempo por una falta de identidad y desconocimiento de su rol en las relaciones de género ha creado problemática sociales que trasciende de manera negativa en nuestra cultura. Problemáticas que *El cielo en la piel* reconfigura en un discurso fragmentado al sujeto del siglo XXI que, de igual manera está desestructurado desde inicios del siglo XX cuando se ubica en las vanguardias artísticas.

Tal como lo mencionaría Matthew Gutmann en su estudio hecho en la colonia Santo Domingo de la Ciudad de México sobre la concepción del macho, señalando que en las relaciones humanas se “asumen relaciones de género heredadas de generaciones pasadas, y que se esfuerzan, al mismo tiempo, por idear, de la mejor manera posible, nuevos planteamientos.”¹⁷⁶

La lógica masculina del ser macho dentro de la obra radica cuando *Chava* actúa de forma conjunta con *El violador* para engatusar a Esther Torsito. El primero es el reflejo del macho construido socialmente y el segundo es un agente complemento del feminicidio. Este último personaje presenta un caso particular dentro de la configuración de la obra, ya que dentro del ser macho, no estaría catalogado como un ejemplo del machismo característico de la obra, a pesar de tener cualidades de esa construcción social: “el machismo busca provocar temor, al grado de que la mujer llegue a creer que haga lo que haga o diga lo que diga no servirá de nada para cambiar la situación.”¹⁷⁷

El violador es un criminal o un asesino de mujeres, que se caracteriza por: ubicar a su víctima bajo patrones patológicos; ser alguien intimidatorio (cualidad del machismo) provoca temor en la persona para que sea empresa de fácil acceso con defensa nula o acceder a ella al darle sustancias

¹⁷⁵ Miguel Villegas, *El destino del macho*, p. 22.

¹⁷⁶ Matthew Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México: ni macho ni mandilón*, p. 31.

¹⁷⁷ Villegas, *op. cit.*, p. 29.

químicas que afecten su salud, como drogas o alcohol y la tercera es el homicidio, que en el caso de Esther Torsito es un feminicidio.

En *El cielo en la piel* se presentan las cualidades del criminal, que señalo, en el *Violador*: Primero puedo observar que ubica a su víctima y de forma continua la persigue en el trayecto que Esther hace en el “pesero” de su casa a la escuela, de la escuela al trabajo y del trabajo a la casa. Hay pasajes a lo largo de la obra que mencionan la presencia de *ese el otro, el silencioso*.

Seguido de la amenaza o advertencia que *El violador* ejercer hacia Esther Torsito cuando le entrega el papel (continuando con el acto intimidatorio) y “modifica” su rutina cotidiana momentáneamente. En el extracto que presento como ejemplo, también puede observarse lo exagerado e irónico que caracteriza al texto de Chías:

Sus pupilas ansiosas son un tornillo ardiendo que te amenaza. Busca en su pantalón. Saca algo. ¿Será un robo? Pues ojalá que no, porque ni tienes nada y no estás para sustos. [...] Ya está aquí. Extiende la mano, busca la tuya, su palma sudada tiembla, coge tu codo y desliza los dedos flacos, helados y endurecidos. [...] Te entrega un papel y se larga. Tu mano cripa tus nervios al romperse una uña contra tu palma. Has apretado hasta hacerte mal. No pasó nada, no pasó nada. Ya se fue. Pinche loco. No te hizo nada. Volteas varias veces para mirarte antes de correr. [...] Desdoblas la maldita nota y encuentras una leyenda breve que te atrapa, te funde y te infunde miedo.¹⁷⁸

El machismo pretende el control sobre la mujer, logra su “desequilibrio psíquico, reducir la autonomía personal y la libertad de pensamiento y acción femeninos por medio de la imposición de una lógica masculina.”¹⁷⁹

En el segmento X, por medio del alcohol y el empleo de una estrategia para lograr transgredir a Esther Torsito, reducen su autonomía por encasillarla y anular toda posibilidad de voluntad y decisión para que salga de la situación en que se encuentra. Esther Torsito por querer una vida normal, acepta ir con *Chava* y *El violador*, en un estado obnubilado. Seguida por el ideal de que las cosas podrían ser diferentes. Se anula ante los dos personajes que la acompañan: “Quieres una vida normal. Reventar.

¹⁷⁸ Chías, *El cielo en la piel*, pp. 61-62.

¹⁷⁹ Villegas, *op. cit.*, p. 28.

Que te sirvan la otra. Un hidalgo, lo aceptas. Y salud. Te relajas. Decides confiar. Ya sabrás. Total. Total. Total...¹⁸⁰

El tercer elemento se encuentra cuando *Chava* y *El Violador* le ofrecen un trago a Esther Torsito en “un antro oscuro” hasta marearla y llevarla al taxi en donde la violarán, para después dejarla en la oscuridad de la noche:

Escuchas correres, el grito de un celular. La caricia sedosa de algo blanco, tal vez la noche, tal vez, nada más. Pero no, la mañana y su canto de prismas rompiendo la oscuridad. Sientes el cielo en tu carne, en tus ojos cerrados, en tu piel, cómo se abre tu frente, cómo te borras, te borras, te borras... El cielo en la piel es lo único que te queda. Luego, te desentiendes. Quieres hablar y no puedes, no puedes, no puedes ya.¹⁸¹

En el feminicidio del cual es víctima Esther Torsito convergen dos personajes sociales: el macho construido y el criminal quienes actúan de forma conjunta. Ambos personajes denotan la debilidad que se esconde en su ser. El primero bajo la ideología del machismo se apodera de la mujer. La lleva con su par, el criminal o asesino, para terminar de demostrar el dominio sobre ella y la consideración de que las mujeres son objeto del cual se puede disponer a voluntad de los hombres.

Este acto que *El violador* hace sobre Esther Torsito demuestra otro aspecto de la conducta machista, que es cuando el agresor o el hombre violento hace:

mostrar su debilidad para ocultar la baja autoestima que él tiene; realmente está mostrando su dificultad para acercarse a las mujeres debido a sentimiento de inferioridad ante el otro sexo, ya sea porque esa mujer en particular le resulta inalcanzable debido a sus características y en vez de aceptarlo, la agrede, o las mujeres en general para él son amenazadoras, en concreto, les tiene miedo; deja al descubierto la debilidad que esconde. La estrategia para ocultar su minusvalía masculina consiste en caricaturizar el cuerpo femenino, colocarlo de forma directa en algo que es para usarse sexualmente¹⁸².

Dentro de las posibles concreciones del machismo, la descripción anterior presenta un posible comportamiento patológico del individuo, que actúa bajo el miedo y con el pensamiento de transgredir

¹⁸⁰ Chías, *El cielo en la piel* p. 79.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 80-81.

¹⁸² Miguel Villegas, *op. cit.*, p. 55.

al género femenino y hacerlo suyo como si fuera un objeto del que se pueda disponer, con el uso desmedido del poder, lograr esconder su minusvalía masculina, mediante el dominio del otro.

Este aspecto se puede encontrar en la obra con el ejemplo ya presentado y en la historia de Personaje Principal, cuando la voz narrativa de la obra, presenta la caricaturización del personaje al describir cómo es, de forma grotesca.

Es...una criatura de silueta armoniosa, poseedora de sinuosidades *casi* perfectas: senos que caben y endulzan el hueco de una mano; caderas macizas y sabrosas de joven hembra solar; torneadas y largas piernas de firma abrazo para el amor; pequeños pies, cual rosa repetida de suave paso sereno; y un talle que es tallo, de veleidoso balance, tallado y lunar [...] A este involuntario monumento animado y natural se oponía la llana fealdad de un rostro asimétrico, cascado por el acné. Por ojos contaba con dos bulbos gotosos, hipertróficos y estrábicos. Se adosaba al esperpento con una sonrisa chueca y renegrida. Estaba coronado, además, por la pelirroja y pajiza pelusa en el cráneo demasiado pequeño para contener, en su conjunto, lo ya descrito y aquella enorme narizota de pinga con gran verruga rosada en la puntita aguileña y torcida.¹⁸³

El cielo en la piel presenta un segmento que tiene el mismo mecanismo de caricaturización sobre la persona, en este caso el nombre de Esther Torsito es burlada por los paramédicos. Dentro de las actitudes del machismo “lo único que se busca es hacer daño, utilizar la confusión y vergüenza que genera su conducta para burlarse y sentir que ejerce control sobre ella al menos en el lapso que está cerca de él, además este tipo de agresores saben que el malestar en ella durará más tiempo.¹⁸⁴”

-¿Me escuchas? Eh... Está ida.
-Te dije que la llamaras por su nombre...
-Esther Tor...
-Háblale.
-Eso hago. Esther... Tor, Esther Tor...¿Qué dice aquí?
-Esther... Torcito, no mames. Pobrecita, además de la chinga que le han parado, llamarse Esther Torcito...

La risa macabra cimbra, agita, despierta tus miembros helados que se convulsionan. Respiras y crack, algo se quiebra, Crick, y se escapa apagado un estertor inerte. No sabes cómo, pero has podido ver fundirse en la nada el brillo de tus ojos cerrados.¹⁸⁵

¹⁸³ Chías, *El cielo en la piel*, p. 81.

¹⁸⁴ Miguel Villegas, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁵ Chías, *op. cit.*, p. 43.

Otra característica del machismo consiste en anular toda solución posible en la situación que presenta a la mujer, ya que “muchas mujeres plantean diversas soluciones que han aprendido ante la difícil situación que representa para ellas caminar por la calle, o del acoso que viven en otros lugares, sin embargo, además del sufrimiento de vivir estas experiencias, caen frecuentemente en la duda de qué será mejor: callar o defenderse, y esto las lleva a un sentimiento de impotencia que para muchas mujeres a veces es muy difícil de superar.¹⁸⁶”

En el Segmento I: “En el Comienzo...”, la impotencia que siente Esther Torsito se manifiesta en el quirófano. Tiene la necesidad de decir lo que le pasó, el sufrimiento vivido y debido a esa sensación de impotencia, de imposibilidad de decir, sólo lo piensa; recuerda lo que vivió antes de llegar al lugar donde se encuentra. La impotencia se presenta como una consecuencia de alguien víctima del machismo.

Siguiendo con la historia de Personaje Principal y lo que caracteriza a una sociedad patriarcal y machista, se encuentra su círculo familiar, que tiene un padre redentor de la riqueza de la casa, jefe de la tribu, una madre que se dedica al hogar y 12 hermanas que son propensas a usar falda y se sientan a orinar. Paralelamente a la historia de Esther Torsito que tiene un hermano que la tiene chiquita y se sienta a orinar, una madre y un padre.

Un hecho incontrovertible dentro de la convivencia en un ambiente *machista* es que “casi todo el trabajo doméstico lo desarrollan las mujeres, aunque laboren fuera de casa.¹⁸⁷” Con el fin de “continuar con los beneficios que la cultura patriarcal adjudica al varón tales como mayores derechos a la libertad, a tener siempre la razón, a contar con espacios y uso del tiempo, a ser cuidado y a no comprometerse con las labores domésticas”¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Miguel Villegas, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁷ Laura Romero (reportera), *Hombres y mujeres, víctimas de un sistema de género*, GACETA UNAM, 26 de enero de 2015.

¹⁸⁸ Miguel Villegas, *El destino del macho*, p. 28.

En el Segmento II: “La Fuga” refiere al cumplimiento laboral doméstico que Esther Torsito tiene que hacer en su casa, como parte del sistema del patriarcado, reflejo del *machismo* dominante en una cultura.

Sucede que no tienes tiempo de nada. Trabajas y estudias y llegas a tu casa para encargarte del quehacer porque tus hermanos tienen el derecho de esperar a que llegues y lo hagas tú. Todo tú. Pobre. No te hace mal, eres joven y tienes energía. Incluso sabes que esto te ayuda a no engordar como tu mamá o tu papá. No te hace mal, pero te sientes en desventaja. Como que haber nacido con disposición a usar falda supone ya una desventaja, igual que sentarse a orinar¹⁸⁹

Se ejemplifica parte del comportamiento machista como una conducta y un *deber ser* de la mujer, que es el encargarse de las labores domésticas, mientras que el hombre trabaja y aporta dinero a la casa, como jefe de la tribu.

Dentro de la definición de machismo, Matthew Gutmann cita a Stevens para señalar el aspecto sexual de este comportamiento denotando el culto de la virilidad, en el que “las principales características de este culto son una exagerada agresividad e intransigencia en las relaciones interpersonales de hombre a hombre y arrogancia y agresión sexual en las relaciones entre hombre y mujer.”¹⁹⁰

Un acto de rivalidad viril es el comportamiento de un hombre “macho” que no deja que su “hombría” sea ninguneada por algún otro hombre. Aspecto que puede observarse en la obra de teatro de Chías. En la historia de Personaje Principal, los heraldos del Rey llegan a importunar el estar de la familia de personaje haciendo uso de su fuerza física y poder sobre el Padre de Personaje Principal, que debe abnegarse frente a los heraldos del Rey y darles atención “especial”.

Luego de atiborrarse con sabrosos platillos, de retozar con hetairas y despilfarras los honores que Padre, siempre generoso, dispensaba a los visitantes, decidieron convocarle para anunciar cuál era la causa de tan desmesurada embajada y lo hicieron en dos patadas.[...]

—Dicta la tradición, y el rey es un celoso amante de ella, que cada una de las tribus tienen un jefe. En este caso no hemos vacilado en dirigirnos a ti. Tú, en honor a tu

¹⁸⁹ Chías, *El cielo en la piel*, p. 26.

¹⁹⁰ Matthew Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México ni macho ni mandilón*, p. 317.

rey, debes ofrecer en sagradas nupcias a la hija mayor de tu distinguida prole. Si tiene compromiso, lo deshaces. Si ya está casada, te aceptamos a la sucesora inmediata. Si no es doncella, se intentará una cirugía estética para repararle la honra. Si no funciona, la regresamos y se tomará como una ofensa a la moral y como un gesto de desacato para tu rey.¹⁹¹

En este segmento, el ser más viril y fuerte “muscular” vence al débil. Reflejo de que entre *machos* existe una competencia y una distinción de rangos, basada en tener más que el otro. En el *machismo* hay “ciertas normas sociales que están encaminadas a mantener una supuesta masculinidad que difícilmente alguien podría mantener de pie, pero viven en un mundo lleno de corazas que le imposibilitan ver más allá de sus debilidades.”¹⁹² Una especie de subyugación entre los roles *machistas* en la sociedad, misma que imposibilita ver las debilidades entre similares.

En *El cielo en la piel* se presenta en la disposición de las acciones diferentes elementos del comportamiento machista. En el Segmento IX: “Manos y nalgas que trabajan” podremos encontrar el carácter del hombre violento o machista, que en este caso es el Rey ejerciendo su libre poder y control hacia sus 879 mujeres y las 442 concubinas que “vivían en el inmueble”¹⁹³ que es el palacio.

El hombre machista ejerce una “sexualidad con características muy delimitadas, por ejemplo: buscar tener múltiples parejas sexuales, son egoístas, morbosos, no involucran los afectos, masturbadores compulsivos, cínicos, perversos, presumidos, irresponsables, adictos a la pornografía, infieles, vulgares, entre otros.”¹⁹⁴

El libre manejo sexual del machista, se presenta en el Rey, que es mujeriego y tiene múltiples parejas sexuales, como se puede observar en lo mencionado en los párrafos anteriores. Este control y dominio que ejerce sobre las mujeres, resaltan el sentido sexual del macho que pretende dominar todo lo que esté a su alcance, para poder así sentir una satisfacción superflua en su ser, escondiendo su vacuidad.

¹⁹¹ Chías, *El cielo en la piel*, p. 56.

¹⁹² Miguel Villegas, *El destino del macho*, p. 42.

¹⁹³ Chías, *El cielo en la piel*, p. 65.

¹⁹⁴ Villegas, *El destino del macho*, p. 60.

Matthew Gutmann cita a Mendoza para definir dos distinciones entre las clases del *machismo*, “El primero y auténtico se caracteriza por el valor, la generosidad y el estoicismo, mientras el segundo, básicamente falso se fundamenta en las apariencias: la cobardía se esconde detrás de alardes vacíos.”¹⁹⁵

Lo que presenta un miedo del género masculino de sentirse inferior frente al sexo femenino, lo que refleja que el control aparente que ejerce sobre la mujer se debilite o se pierda, y denota una falta de autoestima.

El buen Rey (macho) en la historia de Personaje Principal, dicta una tradición que es el casarse con la hija primogénita de cada tribu; lo que refleja el control pretendido sobre el otro. En el diálogo que Personaje Principal tiene con una de las numerosas mujeres del Rey, se detalla que ella está ahí porque lo estipula una tradición y su estancia permanente es para aumentar *el harén*. Actitud que muestra al hombre macho poseedor y dominador del otro, sin importar la decisión de la mujer, ya que esta no cuenta, en la actitud del macho: “—Kreo que tienes muchas kosa que aprender. Tú estás allí porque así manda una ley y un costumbre. Estás mujer y erres la priemra de tu family, alors, te vas a kazar con el rey esta nuit avec others tuentifaiv meninas que vem para aumentar el harén. ¿Tú comprende? ¿Capisci?”¹⁹⁶

Se contará con que el rey al ser el ser omnipotente, tiene el derecho de disponer de las mujeres cuando él lo desee y castigar cuando alguien más quiera invadir el terreno sexual que es de él, recurriendo a mecanismos de represión contra el que toque a una de las mujeres que están bajo su poder, por sentir su *ego* ofendido. Esto lo podemos observar en el siguiente diálogo establecido entre Personaje Principal y la queridilla favorita del Rey.

—¿Viejas de cuántos años?

—No me interrumpas porque ya no te cuento. La que me lo contó tenía veintiocho hace dos años. Dicen las viejas que hubo aquí guardias negros, pero el hacinamiento y el verano, ya te imaginarás, terminaron por mal aconsejar a las ganas y se armaban tremendas bacanales que llegaron a oídos del rey. Lo que más le dio coraje es que las esposas y concubinas ya tenían manera de comparar y de exigir más esfuerzos del

¹⁹⁵ Matthew Gutmann, *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México ni macho ni mandilón*, p. 320.

¹⁹⁶ Chías, *El cielo en la piel*, p. 65.

rey. Más potencia, más duración y hasta más tamaño, terminaron por reprocharle al rey que le hacía falta. El rey no se quiso complicar la vida, a las que confesaron la falta se las quemó vivas y a los negros se les eunicó.

—¿Cómo así?

—Les cortaba los güevos y el pájaro. La medida sirvió un rato, hasta que fue menester quemar a otras tantas y cortarles la lengua a los eunucos. Ahora las atascadas le exigían cunnilingus al rey y él es medio asqueroso.

—¿No se baña?

—No, no le gusta tener que abreviar en la papaya de ninguna.¹⁹⁷

Otro aspecto que se presenta en el hombre macho es la falta de interés en su higiene y aseo personal, una “falta de preocupación en su apariencia física, *pero con interés en, la fuerza muscular.*”¹⁹⁸ Así el dicho popular sobre cómo “debe ser un hombre”, cobra sentido y se manifiesta en la obra de Chías: “El hombre debe ser feo, fuerte y formal”. Estas descripciones las encuentro en el personaje de El Rey y sus Heraldos, dentro de la historia de Personaje Principal. Por el lado de Esther Torsito, se encuentra en *Chava*.

El ofender el ego del hombre machista lo presenta como un ser fácil de debilitar, por la falta de conocimiento que tiene sobre sí y el rol que tiene en un lugar determinado, lo que indica que la construcción del rol *machista* en las sociedades es algo superfluo y débil, ya que no existe concepción alguna sobre qué es ser hombre, la hombría y la virilidad.

El sentido sexual dentro del machismo es parte de la expresión de este comportamiento del hombre en la sociedad, porque de acuerdo a Gutmann, (quien cita a Monsiváis en una entrevista que le realiza para detallar el *ser hombre en la ciudad de México*): “ser machos es una actitud. Son gestos, ademanes. Es la conciencia de que en la potencia genital está la raíz del universo, todo eso.”¹⁹⁹

Y teniendo en cuenta que “la conducta del hombre machista está llena de situaciones en las que busca la expresión exacerbada de su sexualidad. Esto no quiere decir que sea una sexualidad satisfactoria ya que también está plagada de un discurso alucinatorio de experiencias sexuales que

¹⁹⁷ Chías, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁸ Miguel Villegas, *El destino del macho*, p. 59. El subrayado es propio.

¹⁹⁹ Matthew Gutmann, *Ser hombre en la ciudad de México...* p. 327.

solamente él se las cree.²⁰⁰” Se hace referencia a la configuración de la acción presente en “El cielo en la piel”, dentro del mismo segmento (“Manos y nalgas que trabajan”): “Eres cosa de tu señor, nada más. Hay que dejarse como no queriendo, no mostrar deseo ni fuerza y para acabarla, hacer como que no te gustó. Si gozas eres una perdida. Si te vienes se enoja, dice que lo measte.”²⁰¹

Otra cualidad del machismo es cuando demuestra una falsa galantería para lograr su objetivo, por lo que se presenta atento y “codescendiente” con el sexo femenino. Este acto lo vemos en la obra cuando se efectúan las bodas. El Rey ve a Personaje Principal y por estar *dulcibuenas*, pide que la lleven inmediatamente a su recámara, donde mostrará su falsa galantería para acceder a ella.

El rey merodeó dándose gusto y tiempo para mirar esas nalgas prometedoras, los chamorros macizos y las tetas *duclibuenas*. Se le saltaban los ojos y juran que salivaba. No me la voy a acabar, se decía, no me la voy a acabar, y adelantó la lengua a lo que sería un beso desesperado de furor, pero anticipándose al encuentro con el rostro de Personaje dijo, no. A esta no me la toquen. [...]

Y deslizó la real lengua por el esbelto cuello perfecto de Personaje Principal, quien se estremeció de placer y contradictorios deseos. [...]

El rey la había elegido a ella. El rey llegó y pidió: música. La interpretaban en vivo, dos mulatos muy potables, ritmando la ocasión.²⁰²

Esta situación que llenaría de gran placer a Personaje Principal es interrumpida en su curso, ya que el Rey mostró un poco de iniciativa y arrancó el velo. Recordando que Personaje Principal no es atractiva por su rostro y le es vedado por ello el lecho del rey.

Personaje Principal al estar negada al encuentro de los cuerpos con el Monarca, se dedica a escribir sus “sentidas elegías y risueños madrigales”²⁰³ que “eran recitados en la fuente principal por Personaje para las mujeres del gineceo.”²⁰⁴ Que como podrá notarse en la obra, llegan a los oídos del Rey, que se sorprende por saber quién había compuesto esas elegías y madrigales, hasta encontrarse de nuevo, con Personaje Principal. Solicitando su traslado a la cámara al lado de la del Rey, para

²⁰⁰ Villegas, *El destino del macho*, p. 58.

²⁰¹ Chías, *op. cit.*, p. 67.

²⁰² *Ibidem*, p. 69.

²⁰³ *Ibidem*, p. 70.

²⁰⁴ *Idem*.

dedicarse a escribir un gran libro, “el más memorable, el más sabio y de mayor influencia en la historia de la literatura, pero quería que se lo atribuyeran a él.”²⁰⁵

Este pasaje que coloco sobre la situación y condición de Personaje Principal, se presenta como el estado en el cual, el sexo femenino es superior (intelectualmente) al masculino, se genera una intolerancia en el hombre machista. En este caso, no será el Rey, sino sus sabios súbditos desaprobando el talento de Personaje, que escribe el libro de Historia mejor que ellos. El *machismo* del rey, es repetido por sus súbditos. “Los hombres machistas se ofenden cuando ven alguna mujer teniendo éxito: para un hombre machista, es intolerable el éxito de una mujer”²⁰⁶,

Al finalizar este segmento, se encuentra este diálogo entre los soberanos y Personaje Principal, lo que ejemplifica este estado del *macho* cuando pierde el control sobre la mujer por motivos de éxito:

- Fantaseas mucho.
 - Demasiados adjetivos.
 - La historia es confusa y larga.
 - Tu estilo tiene ciertos pasajes de ironía y necesitamos algo edificante, que apantalle a la primera.
 - Se trata de formatear el pensamiento a través de la ejemplaridad, no de desacralizar los absurdos de la fe y de sembrarnos la duda.
- Varios borradores vieron el fondo de la papelera y en unos meses, los sabios decidieron supervisar muy de cerca el trabajo de Personaje, para constreñir al máximo su inventiva y explotar, como se debe, su excepcional talento de narrador.
- Vas bien, nada más no te emociones. Tú estás aquí para hacer lo que se te diga, no lo que se te ocurra. Tus buenas ideas bien puedes escribirlas en tu casa y dejarlas pudrir porque ni creas que vas a encontrar editor. Nosotros los controlamos a todos. Y cómo te sientes muy muy, ni una beca vamos a dejar que te den, para que se te quite lo sabrosa...²⁰⁷.

De este modo concluyo: la construcción de la trama en la configuración de la historia de Personaje Principal, ya que después desaparece de la historia del libro con la atribución del escrito que realiza al buen rey sabio. A continuación comentaré la historia de Esther Torsito.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 72.

²⁰⁶ Villegas, *El destino del macho*, pp. 61-63.

²⁰⁷ Chías, *El cielo en la piel*, p. 75-76.

Uno de los últimos elementos que menciono sobre la construcción del machismo es la falsa galantería, misma que desarrollé en la historia de Personaje Principal, pero que también se presenta en la vida de Esther Torsito cuando se encuentra en el transporte con *Chava*, tal y como podremos notar, el sexo masculino se presenta como un ser atento y cuidadoso para lograr asir a su par.

Chava seduce a Esther Torsito, empleando una galantería propia de todo acto machista, cuando se presenta un acto violento en la relación interpersonal hombre-mujer, pero que en la obra es configurado en un primer encuentro amoroso naciente en el ser de Esther Torsito, como se observa en el Segmento VII: “El viaje es ninguna parte”.²⁰⁸

Este segmento es el comienzo del futuro feminicidio del que será víctima Esther Torsito. Posterior a ella se podrá encontrar la presencia de *El violador* en diferentes momentos de la obra²⁰⁹, cerrando en el encuentro con de Esther Torsito con *Chava* y la repentina re-aparición de *El violador*.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁰⁹ En la obra podemos encontrar la aparición de *El violador* en: Segmento II (*La fuga*) p. 29; Segmento III (*Tu cara en el espejo o la revelación*) 32; Segmento *El viaje es ninguna parte*, p. 53; Segmento *Mientras es todo suspenso*, p. 61-62 y Segmento *El cielo en la piel (esto que ya habías vivido)*, pp. 77-81. También se puede encontrar en el capítulo I la nominación de estas escenas que empleo para explicar un posible funcionamiento trágico en la obra.

2.4.3. Femicidio y su presencia en *El cielo en la piel* de Edgar Chías

El Instituto de la Mujer del Distrito Federal, señala que el feminicidio:

se refiere a los asesinatos de mujeres motivados por el sexismo y la misoginia, porque implican el desprecio y el odio hacia ellas. Lo que representa una experiencia de terror continuo, donde figuran humillación, desprecio, maltrato físico y emocional, hostigamiento, violencia sexual, incesto, abandono, sin embargo, es importante precisar que no toda violencia que ocasiona la muerte de una mujer puede ser considerada como feminicidio, porque cuando el género de la víctima es irrelevante para la persona que la asesina, se trata de un asesinato no feminicida.²¹⁰

El Femicidio muestra que la violencia contra las mujeres es social y generalizada, como resultado de las relaciones de inequidad de género, que no es "natural" y se genera en un contexto social permisivo a esa forma de violencia. Este acto transgresor al género femenino, implica desprecio y odio por parte del sexo masculino hacia la mujer, porque "ellos sienten que tienen el derecho de terminar con sus vidas, o por la suposición de propiedad sobre las mujeres"²¹¹.

Olga Bustos Romero²¹² en su estudio sobre "La violencia feminicida en México y Guatemala", menciona que el feminicidio "es un genocidio contra las mujeres, también se le llama crimen de Estado (Lagarde, 2004)."²¹³

En esta definición cabe señalar que la influencia y presencia de figuras públicas como los encargados de ejercer el poder judicial son parte del Estado, aspecto que puede observarse en la obra *El cielo en la piel* dentro del monólogo de *El violador*,²¹⁴ que enmarca la participación de dichas figuras como cómplices de un feminicidio.

Ora que si quieres le pagas a un poli para que te la esconda un ratito y la tire a el monte. Mejor. Con unas tijeras de jardinero le cortan las manos y las patitas. Por pura diversión. Yo los he visto. Pero tú luego luego te largas y ahí los dejas. Te desafanas. A veces los méndigos también se las clochan. Se aprovechan de todo. Pinches buitres asquerosos.²¹⁵

²¹⁰ www.inmujer.df.gob.mx/que_es_el_femicidio

²¹¹ Russell, Diana (2006). "Definición de Femicidio y Conceptos Relacionados". En Diana E. Russell y Roberta A. Harmes (Eds.) *Femicidio: una perspectiva global*.

²¹² Presidenta del Colegio de Académicas Universitarias de la Facultad de Psicología, UNAM.

²¹³ Olga Bustos, *La violencia feminicida en México y Guatemala*, p. 3.

²¹⁴ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, pp. 48-50.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

Bustos Romero comenta que la ideología machista, “como parte de un sistema patriarcal, genera una violencia “normalizada” contra las mujeres, naturalizándose.”²¹⁶ Lo que justifica la lógica del *machismo* y se presenta al feminicidio como parte de ella. La violencia ejercida sobre una mujer en la obra de estudio, se presenta como un acto cotidiano ejercido por el violador y asesino en una sociedad en particular. El fenómeno social es puesto en relieve en la configuración de la obra de teatro.

La obra refleja la impunidad y la corrupción reinantes en el país. Se configura una historia que cuenta cómo estos delitos llegan a ser, incluso, producidos por policías, militares o por cualquier figura pública. Por ello es que no se distingue quién es el ejecutor; los crímenes de odio hacia la mujer pueden ser realizados por cualquier individuo que (siguiendo lo que postulo), por miedo a sentir que su masculinidad o virilidad se debilita recurren a estos actos.

En *El cielo en la piel* se presenta el feminicidio como crimen derivado del odio, emprendido sobre Esther Torsito y ejecutado por *Chava* y *El violador*, sin dejar de mencionar a los demás personajes que la rodean y fortalecen el sistema del patriarcado, con una masculinidad o virilidad mal entendidas, carente de una perspectiva de género y con falta de una identidad, lo que representa que “las identidades de género en la Ciudad de México son reconocidas y, hasta cierto punto creadas.”²¹⁷

El violador y/o asesino que efectúa un feminicidio, “concorre de manera criminal el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes.”²¹⁸

En el Segmento VI: “El resto es paisaje” se presenta el refinamiento torcido de los personajes violadores presentes en la obra, que actúan impunemente en la sociedad porque se saben impunes. Es un diario vivir el mecanismo que emplean para violar y después asesinar a una mujer, como una rutina cotidiana en una ciudad donde se saben impunes y ejercen estos delitos cabalmente.

²¹⁶ Olga Bustos, *La violencia feminicida en México y Guatemala*, p. 3.

²¹⁷ Matthew Gutmann, *Ser hombre en la ciudad de México...* p. 337.

²¹⁸ Olga Bustos, *La violencia feminicida en México y en Guatemala*, p. 9.

Tal es el grado de impunidad existente en el país que Edgar Chías logra configurar en la obra, con el empleo de la exageración y del “absurdo”. Se presenta un acontecer de la vida social del país. Esta configuración en el imaginario del autor se presenta como una posible *poética del cómo violar*:

[...] Le metes sus dos o tres madrazos para amansarle y le ensartas el dedo para que vaya soltando el caldillo. Si llevas un cuchillo o un pela-papas da lo mismo, se asustan, pero les gusta. Se mueven mejor. Gritan y se revuelcan las perras. Chillan cuando la tienen adentro. Se vienen del puro miedo, o se mean, pero es igual. El dedo y trabajando. Ya luego llegas al llano y la jalas de la greña.²¹⁹

La definición que el Instituto de la Mujer del Distrito Federal señala para que exista el feminicidio debe de haber un interés relevante en la persona víctima del delito. En el caso de la obra, este interés sí es relevante en los personajes de *Chava* y *El violador*, ya que ambos generan una estratagema contra una persona en particular, la cual persiguen y analizan, la hostiga uno de ellos (*El violador*) y el otro la “seduce” (*Chava*). Ambos personajes son compinches y a manera de *poética* sobre el cómo asesinar a una mujer, seleccionan a Esther Torsito.

Socialmente la construcción de lo masculino cae en interpretaciones erróneas, se carece de una identidad propia y el rol del hombre queda en cuestión, ya que hay una tradición cultural que ha establecido al machismo como un deber ser del hombre. Para abatir estos problemas sociales es necesario redimensionar las figuras del hombre y de la mujer en el ejercicio cotidiano de su rol dentro del desarrollo de una sociedad, que sea equitativa, democrática y progresiva.

²¹⁹ Chías, *El cielo en la piel*, p. 48.

2.5. *Mimesis III (re-configurador de la obra: actor-espectador)*

Esta figura mimética es la fase re-configuración de la obra, que adquiere un contenido concreto en la *mimesis* en general: “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y padecer en la *mimesis III*”²²⁰

La *mimesis* alcanza su cumplimiento en el lector o espectador. “La *mimesis III* marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector; intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.”²²¹

El despliegue específico de la experiencia temporal ejecutada por el lector mediante el acto concreto de la lectura re-configura la composición poética y la re-interpreta. El lector es un reconfigurador de la experiencia temporal: “por la construcción de la trama, se mostrará cómo la entrada de la obra, por la lectura, en el campo de la comunicación, señala al mismo tiempo su entrada en el campo de la referencia.”²²²

Dentro del triángulo *mimético* entre *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*, se conforma un sentido de complicidad e integración del sujeto o sujetos en acción, conforme se va avanzando en la lectura de una composición poética, como lector, se deshilvana la trama configurada en la *mimesis II*; se revela al lector una sucesión de acontecimientos y acciones que lo encaminan a lo largo de la composición poética hasta llegar a su conclusión.

Se evidencia la circunstancia del hombre como un ser “enredado en historias”²²³, que al irse tejiendo en la lectura de la composición poética emerge a la consciencia del lector. La trama se descubre y renace, entonces se puede concluir que “la historia responde del hombre y la narración es más que la continuación de estas historias no dichas”²²⁴

²²⁰ Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 131.

²²¹ *Ibidem*, p. 140.

²²² *Idem*.

²²³ *Ibidem*, p. 145.

²²⁴ *Idem*.

En ocasiones, la composición poética o *mimesis II* se presenta como una historia a descifrar, como una sucesión de acontecimientos que se presentan en la obra de forma rapsódica y es ahí donde la *mimesis III* tiene el desafío de configurar la trama. La *mimesis II* “desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. En este caso extremo, es el lector, así abandonado por la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama”.²²⁵

Tal es el caso de la obra en estudio que al ser configurada de forma rapsódica, es decir, que se presenta ante el lector por extractos dispersos aparentemente, deja al lector o creador escénico la construcción de la trama (ver capítulo I). El texto es un conjunto de instrucciones que el lector o el público ejecutan de forma activa o creadora, mediante el acto de la lectura. “El texto sólo se hace obra en la intervención de texto y receptor. Sobre este fondo común se destacan las dos aproximaciones diferentes: la del acto de lectura y la de la estética de la representación.”²²⁶

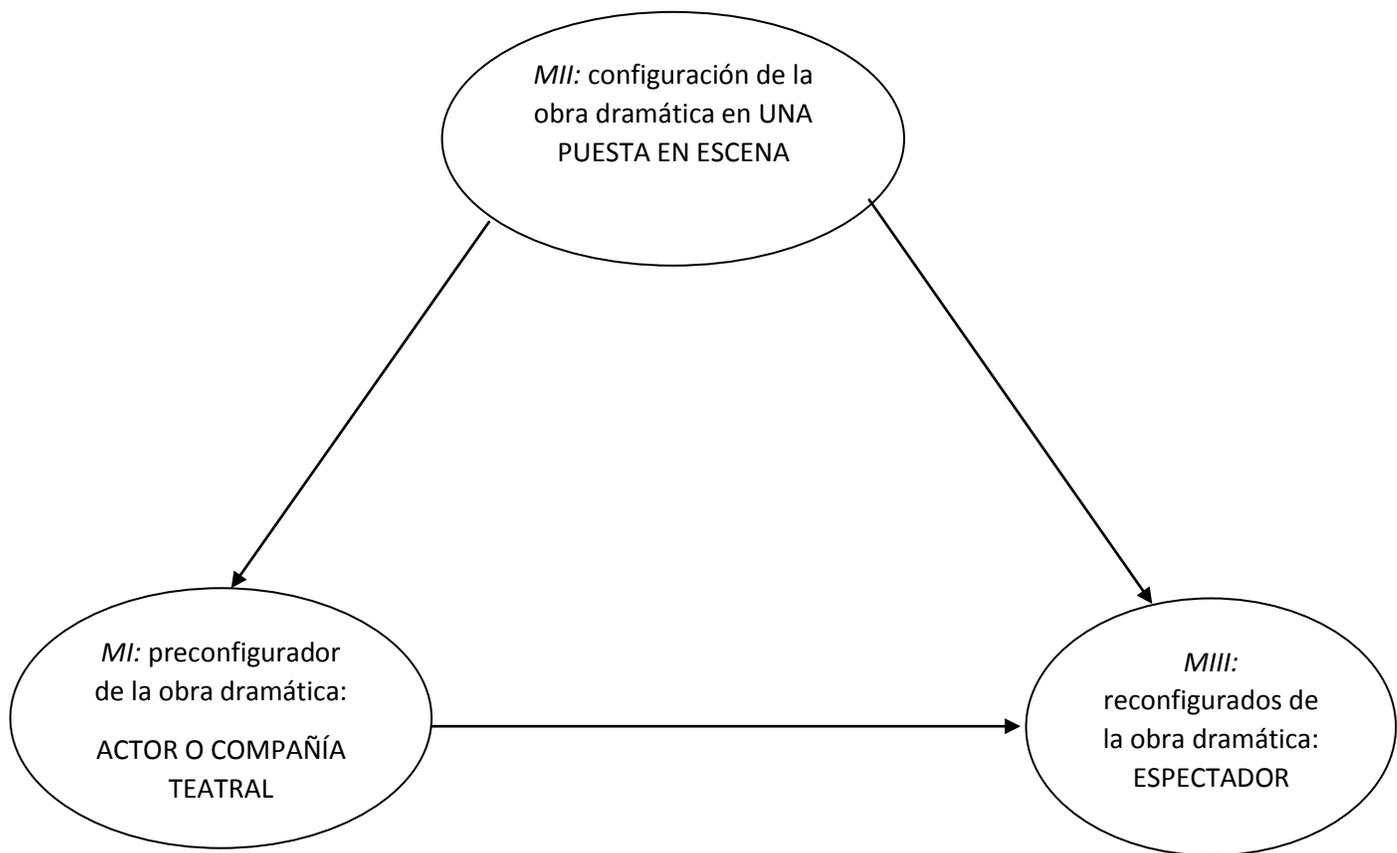
El cielo en la piel se encuentra configurada de forma rapsódica y alcanza a su lector cuando, por medio del acto de lectura, éste re-configura la obra de Edgar Chías, dándole una nueva interpretación, un nuevo sentido, re-significando el universo planteado en la obra, a partir del mundo individual del lector.

He señalado el acto de leer como la experiencia temporal en que el lector entra en configuración dentro del triángulo mimético e interviene en la configuración del autor o de la *mimesis I*, en un acto de re-configuración de la composición dramática. Ahora mencionaré el funcionamiento mimético dentro de la estética de la representación.

En la estética de la representación, el triángulo mimético se encuentra dispuesto de la siguiente manera:

²²⁵ *Ibidem.* p. 118.

²²⁶ *Ibidem.* p. 140.



El pre-configurador o *mimesis I* es el autor: Édgar Chías, que configura con su universo e integridad cultural, por medio de símbolos, de un lenguaje y un discurso la composición poética o dramática que es *El cielo en la piel*; como la *mimesis II* o figura mediadora entre el lector y el autor. Como agrupación teatral y en particular, como actor al leer la obra soy el tercer agente del triángulo mimético, el re-configurador de la composición dramática.

En el drama, este mecanismo se re-configura quedando del modo presente en el diagrama anterior: El pre-configurador de la composición dramática somos los actores —como agentes creadores del hecho escénico—, creamos por medio del lenguaje teatral un discurso escénico a partir del texto de Chías, configurando una puesta en escena que es la segunda figura mimética o *mimesis II* y por medio de la presentación teatral, llegar al público que contempla y/u observa la obra de teatro (hecho activo del triángulo mimético); siendo así el re-configurador del triángulo mimético o *mimesis III* y complemento del hecho teatral.

Como actor y relator del hecho teatral que en la compañía Filistés Teatro realizamos en la configuración de la puesta en escena de *El cielo en la piel*, me vuelvo la *mimesis I* dentro del triángulo mimético. En el capítulo III se encuentra el proceso por el cual fue configurada la obra de Chías, planteado como el devenir creativo que emprendo como actor en dicho montaje. El capítulo III cierra con la descripción de las funciones que se han llevado a cabo en distintos espacios escénicos. De este modo, el triángulo mimético que Ricoeur propone en su estudio se presenta en el desarrollo de mi trabajo de investigación.

Para concluir este capítulo, menciono la manera en que se concretan de forma conjunta dos aspectos de la investigación: se presenta cómo está construida la obra *El cielo en la piel* de Edgar Chías, a partir de la inclusión de elementos sociales propuestos en su configuración, como el machismo y el feminicidio enmarcados en crímenes derivados del odio hacia las mujeres y se presenta el triángulo mimético propuesto por Paul Ricoeur: donde el estudio que desarrollo sobre la obra de Chías se encuentra encausada a la construcción de la puesta en escena.

Capítulo III

Devenir creativo en “El cielo en la Piel” de Edgar Chías, a partir de mi interpretación:

La puesta en escena

El espectador debe resolver en primera persona el enigma de un espectáculo-esfinge listo para devorarlos. El espectáculo es una caricia que abraza, toca su sensibilidad, ilumina heridas íntimas, los empuja hacia el panorama mudo de aquella parte en ellos que vive en el exilio. Es necesario abrir los ojos del espectador con la misma dulzura con la cual se cierran los de una persona querida que nos acaba de dejar.²²⁷

Eugenio Barba

Después de haber presentado un análisis y estudio acerca de la composición rapsódica del funcionamiento del triángulo mimético de Ricoeur y sobre los elementos sociales incluidos en la obra *El cielo en la piel* de Édgar Chías, finalizaré mi trabajo con el desarrollo de la *mimesis III* o fase de reconfiguración de la obra en cuestión.

En este final abordaje a la obra, que realizo, como creador escénico que soy, cumplo la función del reconfigurador de la obra del dramaturgo mexicano para ser llevada por medio de la expresión artística al espectador. De tal modo, en tanto *la mimesis* es una “aplicación particular de la esfera del obrar humano”²²⁸ y el “sello del dinamismo en los conceptos de *La Poética*”²²⁹ ésta es encausada en la composición poética (del autor), a la vez de ser “una actividad representativa.”²³⁰

La actividad representativa a la que me refiero es acerca del devenir creativo en *El cielo en la piel*, como lo son: la propuesta escénica, manejo espacio-temporal, división de escenas, configuración de personajes y el desarrollo del montaje, poniendo atención en el funcionamiento mimético, a partir del proceso creativo que desarrollo en esta puesta en escena.

²²⁷ Eugenio Barba, *La esencia del teatro*, Paso de Gato, 2012.

²²⁸ Paul Ricoeur, en *Tiempo y Narración I*, p. 33.

²²⁹ *Ibidem*, p. 107.

²³⁰ *Idem*.

El proceso creativo que emprendo como actor en la conceptualización y realización de la obra a sido un periodo que lleva tres años de exploración, en los cuales se han concretado y desarrollado los personajes que interpreto, junto con el trabajo generado con mis compañeros de escena²³¹. La búsqueda de un lenguaje escénico que logre concretar artísticamente la conceptualización de dirección y lo que el propio texto dice, así como los elementos sociales de una cultura viviente que ya se mencionaron con anterioridad, la historia contada y en específico la teatralidad que la obra plantea.

En este punto de mi investigación, analizaré el proceso que se efectuó en este montaje. Que si bien, sigue perfeccionándose ha tenido presentaciones en distintos espacios escénicos, lo que me permite tratar el devenir creativo en *El cielo en la piel a partir de mi interpretación escénica*.

3.1. Concepción de la puesta en escena

El cielo en la piel es un texto que ofrece toda la libertad posible para crear una puesta en escena. Como se menciona con antelación, no contiene didascalias, ni división de personajes como se acostumbra al presentar una obra de teatro con una estructura convencional. Lo que nos ofrece el texto de Chías es la enunciación de cada *fragmento* de la obra y de guiones que acompañan las líneas de los personajes presentes, indicando de esta manera el advenimiento de una estructura dialogada o el comienzo de un monólogo.

Al tener la obra una estructura rapsódica, encuentro elementos dramáticos, líricos y narrativos en la historia presentada, donde se hace hincapié al arte del rapsoda, quien sintetiza o es “esa zona liminal entre los modos de contar”²³² y desarrollar una historia.

En este aspecto, al contar con esa estructura nos brinda (en su momento de creación escénica), un panorama en el cual podemos explotar nuestras habilidades artísticas y *jugar* con el texto creado por

²³¹ Al respecto mencionaré que durante tres años de trabajo consecutivos, el elenco con el que se originó esta propuesta teatral fue de cuatro actores: dos mujeres y dos hombres, provenientes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. El elenco final quedó definido en el último año de trabajo, con la propuesta y la participación de dos actores: un hombre y una mujer, quienes, junto con el director daríamos continuidad al proyecto y concretaríamos la puesta en escena con sus respectivas presentaciones.

²³² Entrevista a Edgar Chías, 2/05/2014, José Roberto Serrano.

el autor. Aplicar y poner en juego los modos de creación escénica que en el Colegio de Teatro aprendimos en las clases de actuación, seguir la única recomendación dada por el dramaturgo en la:

INSTRUCCIÓN

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginario que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer.

Con la *regla* sobre la mesa, desarrollamos nuestra propuesta escénica, en la que trabajamos lo que Strasberg menciona como “la naturaleza del proceso actoral”²³³, es decir, la naturaleza del proceso creativo.

El devenir creativo del montaje en *El cielo en la piel*, se basa en tres líneas de acción principalmente que compendian nuestro proceso actoral y de puesta en escena, las cuales son:

a) Empleo de la Narración oral como herramienta de creación de un actor-narrador, conocido como “estado de neutralidad”. Como actor-narrador y actor-personaje, se da vida a lo que se dice en las partes narrativas del texto con una carga intelectual-emocional. Es un proceso de personalización, en el que se dota de un punto de vista; lo que el autor expresa en la configuración de su obra.

Del hecho de contar, se retoma la motivación extrínseca que el actor recibe del espectador. En este sentido, como ejecutantes se establece contacto visual la mayor parte del tiempo con los espectadores cuando se es el actor-narrador.

La propuesta del narrador oral, facilita la libre comunicación con el espectador, volviéndolo un ser activo que recibe lo que se le dice; se le cuenta al otro una historia en forma dramática y narrativa.²³⁴

²³³ Lee Strasberg, *Un sueño de pasión*, p. 12.

²³⁴ Basar nuestra propuesta en las partes narradas o de comunicación directa con el espectador nos remontó no sólo al teatro épico de Brecht, o al político de Piscator o al de Weiss con su teatro documental, sino al origen del teatro. Donde se puede encontrar que éste en su origen proviene por parte de la tradición oral, de las acciones grandilocuentes de héroes o la expresión de vicios de carácter, aspecto que Homero llegaría a plasmar en las rapsodias de la *Iliada* y la *Odisea*. Otros aspectos fueron las fiestas helénicas como el ditirambo del que surgirá la tragedia o de la faloforia del que surgirá la comedia. Ambas expresiones de un acontecer social, en el que era presente la comunicación directa con el otro. Desde esta

b) La segunda línea de trabajo consiste en retomar preceptos del Método Strasberg para la creación de personajes de carácter definido como *El Violador* y *Chava*.

c) La tercera línea de acción conjunta el binomio voz-cuerpo, con un entrenamiento vocal basado en las técnicas Roy-Hart y Release.

Con las líneas de trabajo, mencionadas anteriormente, se lleva a cabo el trabajo creativo y de puesta en escena de *El cielo en la piel*. En éste a manera de actor-narrador, se da vida a más de 10 personajes presentes en la obra y con un trabajo histriónico que requiere sólo del juego para transitar entre cada personaje, con el empleo de elementos escenográficos y de utilería sencillos. Se apela al trabajo creativo del actor sobre la escena.

Adaptación del texto rapsódico y división de personajes

Durante el proceso de montaje se realizó una re-configuración del texto de Chías, con el fin de distinguir los segmentos de la obra, distribución textual entre el equipo y separación de personajes incidentes en la obra para lograr una mayor codificación de trabajo²³⁵.

La distribución textual y la configuración escénica de la obra abarcan los extractos de los personajes: Esther Torsito (en su mayor parte) y la de Personaje Principal. Se hizo una adaptación textual, sustentada por la propuesta inicial que el texto tiene al plantear un juego imaginativo a varias voces y por considerar, desde la dirección, que hay elementos textuales en la obra que se podrían supeditar, conservando la acción que se plantea en cada segmento durante el transcurso de la obra sin perder la coherencia dramática presente en cada una de ellas.²³⁶

perspectiva se podrá notar como el acontecer social, se ha manifestado en la esfera del acontecer estético, de ahí surge la pertinencia de un estudio como el que se presenta.

²³⁵ El equipo de trabajo estuvo bajo la dirección y producción de Miguel Ángel Osorio, asistencia general Mónica Guerrero, Escenografía y Vestuario de Alberto Silva. Actuación: Araceli Consuelo Vega y José Roberto Serrano.

²³⁶ Édgar Chías menciona que en la puesta en escena que efectuó Mahalat Sánchez: “iba a los ensayos, a escuchar, a ver y a proponer cortes, (porque la obra) está muy larga. Quitemos esto, quitemos esto otro. Y ya [...]. Todavía durante el proceso de funciones la fui editando y comprimiendo. Por eso si tú ves, la versión que hay en Teatro Sin Paredes y en las otras, hay cambios o variantes justamente porque durante el proceso fue cambiando y también fue cambiando conforme me la iban pidiendo,—la queremos publicar—y la volvía a revisar y le hacía algunas cosillas”.

Para realizar la distribución textual se atendió la condición rapsódica del texto, los momentos en que los personajes hablan en la *Segunda Persona Reflexiva* (es decir, que hay personajes como *Esther Torsito* y *Personaje Principal* que hablan de sí mismos, como si le hablaran a otra persona, el mecanismo en que el personaje se escucha hablar y piensa lo que está diciendo, lo reflexiona), o en la propuesta de trabajo la voz del actor-narrador y la distribución de monólogos.

Se generó un texto, en el que se diferenciaron dos aspectos: al iniciar la línea, se menciona al ACTOR que dirá el texto, colocado por *Actor* o *Actriz*; y al final de cada línea se especificó quién era el enunciante de la historia, es decir, que si se trataba de un texto del *Actor-Narrador*, *Actor-Voz Reflexiva de Esther*, *Actor-Esther Torsito*, *Actor-Chava*, *Actor-El Violador*, *Actor-Personaje Principal*, *Actor-Escriba*, *Actor-Maestro Sol*, *Actor-Rey*, *Actor-Heraldo del rey*, *Actor-concubina*, *Actor-escribas*²³⁷.

En el caso de las rapsodias o de los extractos del texto, se conservan los títulos que éstos tienen en la obra y su configuración. En el caso del Segmento “VI —El resto es paisaje”—, se dividió en dos secciones: la primera se tituló *Tu Ciudad* (interpretada por mi compañera de escena o *Actriz*)²³⁸, con una ACTRIZ-NARRADOR. Una “segunda parte”, en la que se encuentra una especie de monólogo, que en el texto original inicia con guión²³⁹, que nominamos *El Violador* e interpretada por ACTOR-PERSONAJE (Violador):

Tu Ciudad

[...] Este intenso, vasto, abierto panorama, esta burlesca broma, es tu casa. Tu ciudad es la casa del miedo, el lugar donde duermes y donde mataron al otro, a las otras, y son tantas que ya perdimos la cuenta. No cuenta contar. Contar no cuenta.

El Violador

—Una más, una menos. Pues qué tanto es tantito, ¿no? ¿O no? Pues qué chingado, chingaos. Chingá.

²³⁷ A partir de este momento de mi trabajo, al hablar de la obra que mi compañía Filistés Teatro llevó a escena, me referiré a esta adaptación, dejando latente el texto original de Chías. En el anexo final se podrá ver el texto empleado con las especificaciones mencionadas con anterioridad.

²³⁸ En esta división de textos a enunciar, menciono que el primero de ellos corresponde a la parte diegética de la obra y la segunda, a la dramática. Aspectos que denotan la rapsodia en *El cielo en la piel*.

²³⁹ Édgar Chías, *El Cielo en la piel*, p. 48.

Otro aspecto en relación a la adaptación textual que se podrá notar, si se comparan el original y el empleado en el montaje (ver anexo de la obra) es la supresión “momentánea” del segmento “Manos y nalgas que trabajan”; perteneciente a Personaje Principal.²⁴⁰

En el aspecto de la coherencia-cohesión de la trama y del entendimiento de éste por lo que se ve y se escucha, no existe problema alguno al editarse secciones de la obra original, ya que son ejecutadas en acción o el segmento es mencionado hacia el final del texto. En la adaptación que se hizo, la última aparición que se tiene de Personaje Principal es en el Segmento III: “Tu cara en el espejo o la revelación” y en el comienzo del monólogo “Como te ves te tratas”, donde se menciona el encuentro de Personaje Principal con el espejo y la “postura” del actor-narrador con respecto a la fealdad.

En la adaptación realizada, se menciona el futuro de Personaje Principal, tal y como lo marca el texto original, el cual se conserva en su totalidad, se menciona su repentina desaparición y se continúa con el relato de Esther:

VIII "El cielo en la Piel (esto que ya habías vivido)”²⁴¹

[...] La gente como tú o como Personaje, con propensión a usar falda y que se sienta para orinar está hecha para aguantar la riata en todos los sentidos. Hojeaste rápido lo que te faltaba leer. Nada cambiaba. Ella había escrito el libro, un ejercicio deslumbrante, y claro, no le pagaron. Pero no es ese el asunto, el asunto es que nada cambió, nada cambia. El libro se le atribuía al rey. Al buen rey sabio. El rey nunca le cumplió a Personaje. Nadie, de hecho. Al final ya no se sabe qué es lo que le pasa, desaparece así nada más.

En este relato pre-final, se pone de manifiesto el feminicidio presente en la historia de Esther y el segmento final será el comienzo del texto.

²⁴⁰ Las rapsodias o extractos del texto de Chías se supeditaron momentáneamente, ya que en sus primeras representaciones se atendía la historia de Esther Torsito para atender la violencia de género en la obra. Como compañía, recibimos el apoyo del Instituto de la Mujer para poder realizar la puesta en escena y los puntos a tratar, con mayor dedicación, son la manifestación de la violencia de género. Posteriormente han sido reincorporadas para conjuntar lo diegético y dramático del texto.

²⁴¹ *Idem.*

Relación espacio-tiempo

La obra trata de la vida de Esther Torsito en un quirófano en tiempo presente; se cuenta su accionar en una analepsis, en la que el espectador será cómplice de lo que le acontece antes de llegar al quirófano.

Dentro de la estructura se observa que tanto el comienzo como el final de obra son aparentemente el mismo, por lo tanto el espacio en el que concluye la obra corresponde al mismo que del inicio, pero en un tiempo distinto en una situación diferente, que corresponderá al transcurrido durante la digresión tenida por Esther Torsito antes de morir y en una situación diferente, ya que recordó en pocos segundos todo lo que le sucedió antes de llegar al quirófano. De tal modo que la obra de teatro corresponde a una estructura cíclica en tiempo presente:

Porque la primera y la última (escena) son la misma y en este trance en el que ella está (Esther Torsito), en que entre muere y no, recuerda un montón de momentos de su vida anterior que la llevaron allí y parte de esos recuerdos son su lectura, los acontecimientos de Personaje Principal.²⁴²

Al poner en juego una propuesta teatral como la presente: *El cielo en la piel* se abre a la posibilidad de generar una variedad de espacios. En la puesta en escena en la que participo, se plantea un espacio “liminial”: el cual es un espacio en el que todo puede ser y en el que todo puede converger y desarrollarse. Este espacio simboliza la mente de Esther Torsito en el que se plantea la puesta en escena.

Este espacio vacío es frontal o espacio arena, con medidas de 4x4x2 metros de altura, delimitado con cintas adhesivas blancas en el que se dibuja un croquis. El dibujo está compuesto por dos secciones, la primera es una calle en perspectiva que corre de izquierda a derecha (espectador) en la cual sucede lo relacionado con Esther Torsito y una segunda sección que se extiende a lo largo del proscenio, donde ocurre la historia de Personaje Principal.

En sentido estricto, el tiempo de duración de la obra sería de unos cuantos minutos, mientras transcurre la digresión de Esther Torsito. En tiempo real, la obra abarcó un tiempo de 60 minutos.

²⁴² Entrevista a Chías, *op. cit.*

La relación espacio-temporal varía, de acuerdo al tipo de espectador de cada función y a la distribución que éstos tengan en el espacio, donde se apela al manejo cercano entre actor y espectador, compartiendo un espacio escénico-dramático haciendo del público el tercer configurador mimético y cómplice del acontecer de Esther Torsito y Personaje Principal²⁴³.

3.2. Conceptualización actoral en la puesta en escena *El cielo en la piel*

En este punto final de mi indagación, a manera de relato, describo el proceso creativo que como actor desarrollo en la puesta en escena. Como comento en el concepto de dirección, la propuesta de montaje consiste en explotar las habilidades creativas del actor, haciendo uso de las herramientas técnicas aprendidas en la formación académica y en la formación complementaria de un ser profesional del teatro.

En el devenir creativo de la puesta en escena *El cielo en la piel*, se atiende un proceso de personalización, el cual consiste en la integración de la sensibilidad, el intelecto y el cuerpo²⁴⁴ al servicio de la interpretación escénica, donde mi trabajo como actor consiste en encontrar y crear toda gama de posibilidades escénicas para alcanzar el mejor modo de decir lo que la obra plantea, aplicando las líneas de acción bajo las cuales se rige el montaje, y de este modo encontrar la configuración de una percepción de la realidad del país (ver capítulo II), de forma teatral; es decir, la “expresión metafórica de la vida misma”²⁴⁵.

El sentido metafórico de la obra se devela en el cómo se crea ésta de forma visual, haciendo de ella un acontecimiento escénico, una representación metafórica con el uso creativo e imaginativo. Se entendió el proceso activo de la *mimesis* en la pre-configuración de la obra (*El cielo en la piel*) y su

²⁴³ En el montaje desarrollado por la compañía Filistés Teatro, el espacio teatral varió por tener diferentes centros de presentación, como lo fue en su comienzo El Gran Hotel de la ciudad de México, seguido por el Trolebús escénico “doble vida”, hasta llegar al Teatro Jiménez Rueda.

²⁴⁴ Peter Brook, dice en *La puerta abierta*, para que “las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos

— pensamiento, emoción y cuerpo— deben estar en perfecta armonía. Sólo entonces el actor cumplirá el requisito de ser más intenso en un corto intervalo de tiempo de lo que es en su casa”, p. 26.

²⁴⁵ *Idem*.

reconfiguración, como un hecho estético. “Se trata, pues, de imitación o representación en su sentido dinámico de puesta en escena, de trasposición en obras de representación”²⁴⁶.

Para tal reconfiguración, se tomaron en cuenta los aspectos sociales que se señalan en el capítulo II de mi investigación hacia la realización de cada personaje incidental en la puesta en escena.

Conocer el contenido social de la obra propicia un entendimiento intelectual, que es traducido en experiencia sensorial; es decir, que se tiene un proceso de personalización que deviene en la manera de estar, accionar y emitir el mensaje de la obra.

Cada rapsodia está dotada de una carga intelectual-afectiva, con lo que se pudo explorar la creación del actor-narrador, como lo son, por parte de Ester Torsito: *el actor-narrador, la voz reflexiva de Esther Torsito, Los hermanos de Esther Torsito, Doctor de Quirófano*. Y por parte de la historia de Personaje Principal: *Hermanas y padre, El Escriba, Sr. De la calle, El Maestro Sol, El Rey y sus Heraldos, sus concubinas y sus escribas*.

En el caso de *El violador y Chava*, se recurrió a una construcción dramática, por lo tanto de personajes concretos y no diegéticos, como es el caso del actor-narrador. Para esta creación se trabajó bajo el Método Strasberg, con el uso de tapetes sensoriales y recreación espacial, como disparadores sensoriales-energéticos, dentro de la interpretación.

²⁴⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 83.

3.3.- Devenir creativo en la puesta en escena *El cielo en la piel* y relación con el espectador

Peter Brook señala en *La puerta abierta* que para que una expresión teatral se propicie, deben de “establecer (se) tres conexiones simultáneamente y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público”²⁴⁷.

En el devenir creativo en *El cielo en la piel* los vínculos señalados por el director inglés, se toman en cuenta de manera intuitiva en una primera instancia, para pasar al reconocimiento de estos vínculos en el momento de crear la puesta en escena.

A continuación ahondaré en los vínculos existentes en mi trabajo actoral para la interpretación escénica.

El proceso creativo abarca dos ejes esenciales: uno de ellos, el racional que es la conceptualización técnica de la puesta en escena, donde están incluidos los elementos sociales ponderados para la creación y las indicaciones de dirección. El segundo de ellos es el emocional, donde se encuentra lo sensitivo y sensorial; lo que el texto me provoca o la resonancia de las palabras puestas por el autor en mi integridad. El proceso creativo conlleva una técnica para lograr lo artístico y compartirle al espectador la historia de Esther Torsito y de Personaje Principal.

Este proceso creativo usó técnicamente las herramientas mencionadas en la propuesta de dirección y por medio de los ensayos se fue perfeccionando día a día para concretar cada escena de la historia, que bien presenta actores-narrador o actores-personajes, donde la calidez de la palabra radicará en cómo es dicha ésta, cómo es interpretada y sí esa interpretación expresa lo que el texto emana.

De tal modo que en los ensayos (como he mencionado lleva alrededor de tres años de creación, por los vaivenes implícitos en un trabajo en equipo como lo es el teatro) se perfecciona y trabaja el actor-narrador y actor-personajes, con sus respectivas cualidades de movimiento y de emisión vocal, por lo tanto de interpretación escénica.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 43.

El proceso creativo de *El cielo en la piel* comenzó con la construcción elemental del discurso a manejar en la propuesta escénica: sin ser panfletario, poder crear una obra de teatro dispuesta en rapsodia escénica, la destrucción del cuerpo femenino en las zonas de mayor marginación social, avalado por el poder de la sociedad y el poder político mexicano.

Postero al discurso, pasamos al trabajo interpretativo, el cómo se viven las situaciones de violencia en nuestro entorno para poder crear el texto de Chías, de tal forma, se realizaron ejercicios de apropiación textual en tres niveles: la experimentación vocal con la técnica Roy-Hart; pasando a la experimentación corporal con el *release* y de ellas a la interpretación “neutral”.

La parte final del proceso creativo es la interpretación “neutral”, decir sólo el texto y contar la obra por medio de la acción. Se decidió trabajar en los extremos del cliché, ya que la obra enmarca personajes estereotipo sociales, como lo son: el ser macho o ser el criminal gañán de televisión, o el resignado social o la sumisa y evasiva de su acontecer.

Durante las exploraciones, aprendimos que el hacer personajes cliché nos llevaría al distanciamiento temático de la obra (crímenes por odio hacia las mujeres) y se perdería fuerza en las palabras, por lo que llegamos a la neutralidad, a solo decir con la lógica elemental puesta en el texto de Chías, en su forma narrativa y dramática. Si bien, es una rapsodia para la escena, presenta elementos grotescos, irónicos y sarcásticos que habría que trabajar sin caer en lo comodino y típico, de ahí lo cliché.

Cuando se exploró el sentido neutral del texto, y se atendió el humor negro impreso, se llegó a una mejor calidad interpretativa, tanto como actor-narrador y como actor-personaje. Como “actores-rapsodas”, se exploró en lo corporal y vocal, para lograr diferenciar a cada personaje y marcar las diferencias entre narrador y personaje para no confundir al espectador.

Conforme pasa el tiempo, vamos acuñando el trabajo interpretativo de la puesta en escena que apela al juego imaginativo y de libre creación como actor.

Para que mi proceso de interpretación se efectuara de forma óptima, debía tener un manejo total de mi cuerpo (intelecto, emotividad) y una relajación inicial que me permitiera tener acceso a mi mundo interior. Al “afinar” mi instrumento de trabajo, por medio del entrenamiento, “las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío²⁴⁸”

En cada ensayo y antes de dar función, se entrena el cuerpo y la voz para lograr acceder al mundo interior, con el cual podríamos jugar el texto de Chías, por medio de “la liberación creativa mediante el movimiento y la improvisación”²⁴⁹. Se entra en un trabajo de relación profunda y secreta con mis más íntimas fuentes de significado, lo que englobaba una necesidad artística de llevar a cabo la puesta en escena, de decir algo, de generar un compromiso emocional e intelectual con el otro, creando un mundo conjunto con mi compañera de escena, usando el juego, la expresión total del cuerpo y la liberación de la palabra.

Para descubrir el texto, un modo de comunicar y decir algo al espectador, éste se manifiesta de modo dinámico y activo, por medio del juego, la improvisación y la exploración, lo que nos da “nuevas dimensiones al examen intelectual”²⁵⁰ y a la indicación de dirección, al direccionar el trabajo creativo; de este modo se logra una comprensión del texto de manera intuitiva y reflexiva por medio de la acción.

De tal modo que tenemos, en los ensayos, dos formas de improvisación: “la que parte de la libertad total del actor y la que tiene en cuenta ciertos elementos, *examen intelectual*,”²⁵¹ para lograr comprender y asir la obra.

En las improvisaciones y juegos con el texto para su interpretación, se recurre a tres líneas de acción: la libertad y relación con mi compañera de trabajo para efectuar los ejercicios, la segunda son

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 45.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 90.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 86.

los elementos teórico-sociales de la obra y la indicación de dirección, la cual encausa el trabajo creativo; así, se explora y se va configurando la obra *El cielo en la piel*.

La aproximación al texto, desde la dirección, se encamina hacia una resonancia de éste en mi cuerpo, como actor. Darle una cualidad viva al texto, una resonancia a la palabra escrita. En los ensayos y en las improvisaciones se tiende a “hallar una cualidad viva” y “ser sensible al eco, a la resonancia producida por el movimiento en el resto del cuerpo”²⁵² que tiene el texto de Chías.

Mantener una relación de colaboración, con mi compañera, propició un trabajo nutrido y de libre comunicación, en el que junto al director creábamos la obra de teatro, conjuntando el proceso de personalización que cada uno ha desarrollado individual y colectivamente.

El trabajo de actor-narrador y de creación de actor-personaje incidentales en la obra, se desarrolló mediante el juego: exploramos las posibilidades vocales-corporales y sensoriales de cada histrión. Los dos actores que trabajamos en esta puesta en escena somos “personajes y cuentistas múltiples, de múltiples cabezas, porque a la vez que interpretan una relación íntima entre ellos, están hablando directamente a los espectadores”²⁵³.

Esta multiplicidad y este juego de roles mantuvo el montaje; las relaciones íntimas escénicamente se entablan entre *Esther Torsito* y *Chava*, entre *Personaje Principal* y *El Escriba*, el vínculo entre la *Voz reflexiva de Esther Torsito* y los *personajes-narrador*.

Dentro del devenir creativo de *El cielo en la piel*, podemos encontrar monólogos que son interpretados por mi compañera o por mí, mismos que generan una relación entre ambos, ya que por un lado se dice el monólogo con la complicidad del otro y por otro lado, se tiene la relación directa con el espectador.

Por ejemplo, en el Segmento “Como te ves te tratas”, en la parte de *los feos*, mi compañera de escena me apoya en la interpretación escénica. A manera de títere, ella se convierte en el “ente a

²⁵² *Idem*, p. 86.

²⁵³ *Idem*.

describir”, como alguien que es “feo” o “fea”. A partir del hecho en que ella, como Esther Torsito, experimenta la sensación de fealdad sostenida por Personaje Principal al descubrirse en el pedazo de vidrio plateado más o menos cuadrado al que le tenían prohibido o el “espejo, como lo llamaban, zalameras, sus numerosas hermanas.”²⁵⁴ Existe una complicidad escénica, que consiste en ser el emisor de la descripción del feo o fea, con las palabras del texto y mi compañera de escena la ejemplifica ese ser de forma grotesca.

Al comenzar el monólogo, el texto es direccionado hacia mi compañera de trabajo y posteriormente al espectador en —“Feo. Fea. Feo. Fea. Feo. Eres feo como pegarle a Dios...”²⁵⁵—, donde se volvía el espectador cómplice de la descripción de lo que es un feo y las derivaciones en el mundo en el que se habita, comparado con la descripción de los beneficios del ser atractivo socialmente:

IV.- “Como te ves te tratas”²⁵⁶

Actor (narrador).- [...] Si tu sonrisa no es armoniosa malo. Si estás demasiado chaparrito, malo. Si gordo o si flaco, malo. Malo, malo, malo. No ser flaco, no güero, ni en moda es ser feo. Ser feo es casi tan malo como ser pobre en cualquier parte del mundo. No vales nada. Si eres guapo te salvas de los infiernos de la indiferencia y la timidez quintaesenciadas, de la adolescencia tardía de no poder sentirte bien contigo en ninguna circunstancia.

Seguido de la auto-conmiseración en el propio actor-narrador, que ya no describe solo al feo y su mundo, sino que se compadece de sí mismo, por estar igual, demostrando el humor presente en la obra de Chías:

ACTOR (narrador).- Un feo es un gargajo animado sin sueños, un gusano alado de pies y manos, y un naco, automáticamente, porque nada de lo que usa y hace le queda bien... Puta madre, nada.²⁵⁷

²⁵⁴ Edgar Chías, *El cielo en la piel*, p. 35.

²⁵⁵ *Idem*.

²⁵⁶ Ref. texto adaptado para su presentación.

²⁵⁷ *Idem*.

Decir este texto me da una agilidad con la palabra. El dinamismo intrínseco que manejamos en esta puesta en escena consiste en decir cada palabra de forma sutil pero tajante, con la atención al humor propio del texto de Chías, y sin ser simples divertir al espectador, producto de la complicidad existente entre ellos y nosotros actores.

Otro ejemplo que es necesario mencionar, la manera en que se llevó a cabo el siguiente monólogo de la obra, que precede al segmento de Esther Torsito. Ésta es la rapsodia de “El resto es paisaje.” Este monólogo, lo llevó a cabo mi compañera de escena con la indicación de ser un material sensual, y dirigido al espectador en su totalidad:

VI: “El resto es paisaje”²⁵⁸

Tu ciudad, esa turbia y corroída sonrisa desigual, dentada de pingües edificios, chaparros y amodorrados, de colorida e insistente alfombra plástica, película de desechos y perros llaneros que siembran su mierda en el asfalto. Tu ciudad es la casa del miedo. Tu miedo es el miedo.

Seguido a este monólogo se encuentra el de *El Violador*, que ya he mencionado arriba. Este monólogo que interpreto lo desarrollo por un trabajo sensorial de un lugar agradable, frío, transmisión de mi sensación de virilidad hacia el espectador y con la conservación del humor presente en este texto. Donde la relación con el espectador es básica, ya que se vuelve un elemento cómplice del “como violar”:

*El Violador*²⁵⁹

A mí me gustan las nalgas. Toing-toing. Rebotan sabroso. Las nalgas me saben mejor. Pum, pum. Ya luego luego te queda el culo y encarrilado te arrancas, en uno y en otro, en uno y en otro, hasta que se hagan un solo agujero mierdoso y sanguinoliento, choco y chiquito. Te atascas. La dejas que chille y te atascas. Las veces que quieras, pues ya entrados. Te atascas.

La siguiente indicación sería el recrear una piedra, su peso, su forma, su textura, para poder continuar y finalizar el monólogo. Transmitir esa sensación por medio del cómo veo y del cómo me

²⁵⁸ Ref. Texto trabajado para su presentación.

²⁵⁹ *Idem.*

expreso. Demostrar la satisfacción que me da el ejecutar una acción como la mencionada en el texto. Hacerle ver al espectador la existencia de esa piedra, por medio de mi interpretación y del juego con ella:

[...] luego lo mejor es una piedra. Que sea grande, pesada, méndiga. Y a la cabeza. Plaf. A la cabeza, como va. Que no te salpique, compa, aguas ahí. Los sesos son re asquerosos. Es mejor así porque se tardan en dar con quién era la difunta. Ya luego te largas. Te largas, así nomás. [...] ²⁶⁰

De nuevo, la complicidad con el otro es esencial para poder llevar a cabo la puesta en escena, donde el espectador es el receptor de las palabras que digo y a la vez es un agente complementario.

Experimentar este monólogo presenta un doble juego: por un lado, la reacción de los espectadores hombres que se encuentren en el espacio respectivo, genera una complicidad y la risa, de lo que es la transgresión a un cuerpo femenino, ya sea por experiencia propia o por demostrar el aval del comportamiento machista. Es un efecto no buscado de catarsis, donde los hombres llegan a identificar una situación parecida o una similitud con las formas en que se relacionan con su par, las mujeres en el entorno. La risa del espectador masculino refleja la complicidad que tienen hacia mí, como actor que interpreta el monólogo enunciado.

Por el lado del espectador femenino, la reacción que comenzaban en una risa, transitan hacia la impotencia, hacia la ira, el enojo, etc., la reacción de las mujeres es una contraposición a la tenida por los hombres, como si tuvieran un acercamiento a lo que presenciaban o en su efecto, la reacción natural que se da al tratar sobre la transgresión a un cuerpo, que no es el propio, pero sí la modifica en ese momento efímero. Es la presentación distanciada de la trasgresión humana, provoca el extrañamiento Brechtiano y de ello la reacción.

En escena, atiendo lo que le ocurre al espectador sin olvidar mi trabajo actoral, donde empleo un texto que manifiesta una interpretación del cómo se trasgrede a una mujer con las facilidades que involucra la impunidad. Para mí representa un texto rico, en el sentido de que se transita por varias

²⁶⁰ *Idem.*

sensaciones para poder decirlo, pero que contrapone mi aberración a actos de lesa humanidad. Se confronta la desaprobación humana de un acto como el descrito en el monólogo, con el placer implícito en las palabras impresas en el texto; del desagrado al placer por contar cómo se viola a una mujer.

En el Segmento VIII “El Cielo en la piel (esto que ya habías vivido)”, el trabajo de interpretación lo efectuó mi compañera de escena. En esta rapsodia se menciona el futuro de Personaje Principal y el encuentro con *Chava* que cumple su papel de connivente con *El Violador*. Éste último les invitará un trago, van a un bar, emborrachan a Esther Torsito y posteriormente se presenta el feminicidio del que es víctima.

En este segmento se podrá notar un equilibrio, que consiste en relatar la crudeza del acto de trasgresión humana-ética por parte de Esther Torsito con el empleo del lirismo propio de la pluma de Chías en esta parte de la obra.

Finalmente, el Segmento IX: “En el comienzo fue...”, se retorna al espacio liminal de Esther Torsito; su mente regresa al hospital. Como actores adoptamos la misma relación que en el comienzo de la obra, ya que es la misma textualmente, pero sensorialmente está dotada de la carga afectiva-intelectual distinta, con una mayor intensidad y potencia energética que se generó al transcurrir la puesta en escena, hasta llegar a su culminación.

Explorar de esta manera nos conduce a la comunicación con el espectador, producto de la verdad escénica que como actores creamos en nuestros procesos. El trabajo radica en configurar el texto de Chías, con sentido de verdad. Introducir al espectador en la ficción generada, para que así, entre a la verdad escénica y la comparta.

Se pone de manifiesto *la mimesis* III del triángulo mimético, en la que el espectador se sumerge en lo que presencia. Se generan lazos de unión entre el espectador y el intérprete por medio del hecho teatral; en el que se revela lo descrito por Brook acerca del teatro: el cual “nos conduce a la verdad, a

través de la sorpresa, de la excitación, de los juegos, de la alegría”²⁶¹ y “convierte el pasado y el futuro en parte del presente, nos permite distanciarnos de lo que nos rodea en nuestra vida diaria y elimina la distancia que existe entre nosotros y lo que normalmente es remoto.”²⁶² Esto a la vez sí tiene que ver con el espectador y con nosotros, como creadores escénicos, al ser habitantes de una sociedad.

El acontecer social y el acontecer escénico se conjugan, y crean un fenómeno estético, que pretende decir algo al espectador: lo que ve tiene que ver consigo mismo, está en su realidad.

3.4. Presentaciones

Para finalizar mi trabajo mencionaré los espacios teatrales en donde se han llevado a cabo la puesta en escena, sus repercusiones con el espectador y la cercanía entre la escena y las butacas.

El primer lugar de representación fue en El Gran Hotel de la Ciudad de México. En este espacio el espectador se encontraba al mismo nivel espacial que nosotros. Experimentaban y se compenetraban en la historia de una manera muy directa. La compresión espacio-tiempo era tal, que tanto público, como intérpretes percibíamos la respiración y el latir de cada uno.

El segundo lugar de presentación fue en el Trolebús Escénico “Doble vida”, en el cual experimentamos la misma sensación que en el Gran Hotel de la Ciudad de México, por la proxemia con el espectador. Espacialmente se desarrolló un mayor juego escénico, en el que se llevaba a cabo la obra, incluyendo el espacio fuera del trolebús. La diferencia en este espacio con el inicial, se mantuvo en una mayor transpiración entre actor y espectador. La distancia que nos separaba era mínima, lo que comprimía más el espacio y volvía más intensa la obra de teatro.

Presentar la obra en espacios escénicos de pequeño formato, nos generaba una mayor posibilidad de comunicación con el espectador, sentir su atención y atraparlo. Una experiencia

²⁶¹ Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 113.

²⁶² *Ibidem*, p. 113.

sensorial que potencializó el trabajo escénico, en la que le decíamos al espectador: “esto que estás viendo tiene que ver contigo. Con tu realidad. Esto que te cuento es para ti”²⁶³.

Escénicamente se tenían sólo dos bancos, una boina, una bolsa de mano y dos libros. Mi compañera vestía una falda blanca y yo un pantalón negro y camisa blanca de manga larga; ambos sin calzado. Contamos con una iluminación de colores rojos, azules y ámbar, luces que funcionaron como complementos ambientales dentro de cada situación propia de lo rapsódico del texto.

El tercer espacio de representación fue el Foro Contigo América, donde aprovechamos para explotar y llevar a más lo encontrado en las primeras funciones de la obra. Esto nos propició otro tipo de cercanía con el espectador sin caer en lo invasivo. El contar con un espacio más grande, nos llevó a experimentar con nuestras herramientas de trabajo. Se agregaron momentos de secuencias corporales (con sensación de sensualidad y calor), para completar la obra en los momentos de descubrimiento sexual de Esther Torsito y de Personaje Principal.²⁶⁴

El vínculo con el espectador y su cercanía en esta rapsodia provocaba en éste (en la mayoría de las funciones), una risa de complicidad; recordar que eso que le pasa a Esther y a Personaje Principal les pasó a ellos en un momento de su vida, y que comprendían ese despertar sexual.

Otro de los espacios en donde dimos función fue durante el XXV Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro 2013, en el Teatro Jiménez Rueda. Cabe señalar que en esta función, el espectador no tenía la misma disposición espacial que habíamos manejado en todas las funciones presentadas, no existía esa aproximación entre nosotros actores y ellos. El espectador se encontraba “lejos”.

En esta presentación, sin predecirlo ni anticipar que sería mala por la lejanía que se tendría con el espectador (ya que ése era uno de los factores importantes que le daban una intensidad mayor al acontecer escénico), nos dispusimos a dar la función.

²⁶³ Entrevista a Chías, *op.cit.*

²⁶⁴ En el anexo se podrá encontrar el segmento referido IV “Como te ves te tratas.”

Llegamos al espacio y tuvimos un ensayo de piso de dos horas, en el que nos acomodamos escénicamente y realizamos pruebas de iluminación para la presentación.

Mi compañera de trabajo y yo realizamos nuestro ya acostumbrado entrenamiento, atendiendo la relajación y concentración escénicas; del mismo modo que ejecutamos ejercicios de proyección y emisión vocal. Llegamos al espacio y dimos función.

En ésta se experimentó un nuevo acontecimiento: mi compañera y yo realizamos lo mismo que todas las funciones, ya que nuestra memoria corporal (sensorial-emocional-intelectual) se encontraba entrenada en este sentido; atendíamos nuestro vínculo con el mundo interior y entre nosotros. Pero la luz como se acostumbra en los grandes teatros de la ciudad, hacía que no viéramos a nuestro espectador; lo buscábamos, sin perder la concentración escénica y no se veía. Lo que nos hizo saber que alguien estaba ahí, del otro lado, atendía lo que presentábamos, fueron sus reacciones. Esto nos dio la certeza de que lo que hacíamos en escena llegaba al otro lado.

Al terminar la obra y al encenderse la luz general del teatro, descubriríamos que éste estaba lleno, que no había ningún lugar vacío; de manera que el espectador había sido partícipe de la obra, de la historia de *El cielo en la piel* que contamos. El fenómeno teatral se había producido.

¿CONCLUSIÓN?

Elaborar un proyecto de investigación acerca de una obra de teatro contemporánea, como lo es *El cielo en la piel*, pone de relieve la percepción y comprensión de un texto, en el que cuestiono la inclusión de elementos sociales en su composición rapsódica; por lo que concluyo que éstos son parte de ella, como también lo es la transversalidad entre los modos de creación literaria y escénica.

Entender la manera en que está construido *El cielo en la piel, rapsodia para la escena*, es fundamental para poder realizar una representación teatral, que pueda trascender al espectador más allá de sólo entretenerlo y hacerlo un agente activo.

El trabajo de investigación que desarrollé es parte de una reflexión acerca de la obra de teatro con la visualización de los elementos sociales que integran su composición, para comprender el ensamblaje que la conforman y poder así crear una puesta en escena capaz de tocar momentáneamente al espectador, con la esperanza de que le pase algo.

A partir de *El cielo en la piel* se genera una ficción y un montaje que refleja la descomposición social de México, producto de la desigualdad social y una mala distribución de la riqueza nacional. En mi trabajo presento a la violencia o trasgresión a las mujeres como parte de dicha descomposición social, titulada como crímenes por odio.

Edgar Chías percibe desde su universo, desde su identidad, el acontecer social y lo plasma en una ficción, que emparenta un mundo imaginario con la descomposición social de México.

Como actor (es) recibimos la obra de teatro y generamos en equipo una puesta en escena que resignifica y reinterpreta, a base de símbolos y metáforas, la ficción creada por el autor. Se establecen relaciones particulares entre “objetos reales o mentales, para construir una forma que exprese y comunique algo que trasciende la forma misma,”²⁶⁵ con el fin de ser llevados a un espectador que

²⁶⁵ José Ramón Alcántara, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, p. 15.

resignifica e interpreta lo que ve en el teatro (*theatron*: lugar para ver, con un sustantivo implícito que es visión; contemplación) con todo su ser para percibir el significado total de aquello que se contempla o, dicho de otra manera, se crea un enmarañado de significación, una “búsqueda de significado como un modo de hacer que ese significado lo sea también para otros.”²⁶⁶

Este proceso de interpretación y significación es un ciclo que comienza por el autor, después llega al actor, que en el devenir creativo traspasa cada palabra, cada situación, cada elemento planteado en la obra en su integridad, para poder (re) interpretar y crear una puesta en escena, a partir de lo dispuesto en la obra del autor y llegar a un espectador.

El devenir creativo de *El cielo en la piel* radica en ese proceso interpretativo que configura el lenguaje de una perspectiva, una visión de cómo se ve y se vive en una sociedad, que en el caso de la mexicana se encuentra en descomposición.

Edgar Chías configura una ficción, a partir de lo que ve o lee de ella, emplea elementos humorísticos para contrarrestar la crudeza de la realidad nacional. Una realidad que se encuentra en constantes trasgresiones a un derecho fundamental: el de la vida. Los crímenes por odio hacia las mujeres son parte de dicha descomposición social.

Esta descomposición porque su estructura de valores, de educación, de cultura, de percepción se encuentra fragmentada, por lo tanto inestable. Basta señalar los constantes asesinatos, producto de la “guerra entre el crimen organizado y el Estado” o las desapariciones forzadas; los homicidios productos de la ignorancia, lo cual no libera de responsabilidad al inculpado.

También se trata de ignorancia, ya que se desconoce la condición de ser, por ello podemos encontrar en los diarios, no solo delitos productos del narco, sino también de la misma sociedad en quiebra.

²⁶⁶ *Idem.*

La descomposición social que Edgar Chías, en *El cielo en la piel* observa es la trasgresión a las mujeres, resultado de lo que nombro como crimen por odio. Ese odio es antecedido, quizá por un miedo, una necesidad de sobrevivir en un sistema en decadencia que pretende formar ciudadanos sin opinión, sin creencias, sin convicciones. No es un posible determinismo, ya que siempre radica la voluntad del individuo de transgredir la aparente estabilidad en el que vive para lograr trascender y ser alguien en el universo, pero no deja de estar latente en su realidad la violencia en sus distintas aseveraciones; en efecto, por una imitación de lo que acontece en su entorno y por la necesidad de pertenencia. La *mimesis* en la vida cotidiana radica cuando el hombre imita, interpreta o configura las acciones humanas, en este caso son acciones de violencia extrema.

Uno se encuentra frente a una sociedad fragmentada y en descomposición que carece de un juicio de valor, determinante para decidir si un acto es adecuado o inadecuado. Las zonas marginales del país e incluso las que tienen un “mejor estilo de vida”, presentan esta ignorancia al decidir y desconocer, por lo que llegan a violentar a los otros.

La ficción creada por el autor, que tuvo su propio proceso de configuración al percibir su realidad llega al actor que reinterpreta y resignifica lo evocado en la obra. Como creador escénico le doy palabra al texto creado por Chías, con el empleo de mi integridad física, emotiva e intelectual, genero de forma conjunta con mi compañera de escena y director, una nueva configuración del texto, para transmitirlo al espectador.

El devenir creativo de la puesta en escena que realizamos en Filistés Teatro radica en la convergencia de las distintas percepciones y formas de interpretar la realidad en la que vivimos como actores-seres sociales, y da como resultado la puesta en escena.

Parte de esta percepción es cuando nos acercamos a un texto que presenta crímenes por odio hacia la mujer: como el machismo, que puede terminar en un homicidio o particularmente en feminicidio. Ésta es una obra que refleja la violencia hacia las mujeres en un país en descomposición.

En *El cielo en la piel* se presenta la esencia y condición del ser de una sociedad mexicana en descomposición, que está acostumbrada a ver y vivir en relaciones de violencia; donde la transgresión al cuerpo humano, como un asesinato, resulta ser algo cotidiano. Parecería que se está acostumbrado a vivir en ese tipo de relaciones o como lo diría Elena Poniatowska “estamos tan acostumbrados a la violencia que ya no hacemos nada para salir de ella.”²⁶⁷ Esto me genera una reflexión, ¿Como mexicanos estamos acostumbrados a no hacer nada ante un acto de transgresión humana, que incluso se repita y afecte la integridad de quienes participan en ella?

La violencia de género se presenta como un hecho cotidiano en las relaciones humanas dentro del *modus vivendi*.

Por ello no es de extrañar que la violencia se encuentre en pleno apogeo y las relaciones interpersonales reflejen esa descomposición social. Las estadísticas que el INEGI presenta son datos alarmantes de violencia producto de una falta de reconocimiento del rol sexual e indiferencia a los derechos de igualdad entre hombres y mujeres, por lo que los crímenes por odio hacia las mujeres son recurrentes y se vuelve común el homicidio, asesinato y abuso hacia la mujer.

Tenemos por ejemplo, que uno de cada tres hogares ha presentado maltrato emocional, intimidación, abuso físico y sexual (ENVIF del INEGI, 2000) y el 50% de las familias ha sufrido alguna forma de violencia (Corsi, 1997), de las cuales únicamente el 14% buscó ayuda para resolver esta situación. Otros datos revelan que hubo más de 6,000 homicidios efectuados entre 1999 y 2005; en 2004 se registraron 1205 (INEGI).

Se tiene noción de que entre los años 2003 y 2012 el INEGI contabilizó que fueron asesinadas, como promedio anual 1742 mujeres; sin embargo, en los últimos años de los que se dispone la información (2010-2012), el promedio creció alarmantemente a 2,625 casos anuales.

²⁶⁷ La Jornada, Sección Cultura, 14 de diciembre 2014.

Sean pues las estadísticas emanadas por el INEGI para quedar en la reflexión del tipo de vínculo que se llega a establecer entre las relaciones humanas, y de los registros de asesinatos que hasta ahora se tienen.²⁶⁸

En *El cielo en la piel* se refleja parte de la descomposición social de México, al presentar la violencia en contra del género femenino, en dos sistemas particulares: el patriarcal y el *machismo-femicidio*, dentro de la cotidianidad de Esther Torsito y de Personaje Principal; ambas víctimas de los hombres, que toman a la mujer como un objeto de desecho.

Discursivamente, Edgar Chías plantea la posibilidad del juego libre e inteligente (como toda puesta en escena aspira a ser) en la configuración de *El cielo en la piel*; puesto que se trata de una rapsodia para la escena, involucra un ludismo intrínseco que presenta el tránsito entre varios personajes de forma simultánea, ya que el tránsito va de ser un actor-narrador a un actor-personaje y de éste pasa a otro y regresa al actor-narrador inicial, con las diferentes modificaciones internas propias que como actor tenga para crear y distinguir cada interpretación²⁶⁹.

El hecho de ser *El cielo en la piel* una rapsodia para la escena, permite la creación de distintos personajes, presenta un intercambio energético constante en varias entidades. Lo que exige un mayor riesgo y estado de alerta, puesto que plantea el tránsito de forma inmediata en varias personalidades, en varios personajes que revelan lo que cada uno de ellos piensa, haciéndolo saber al lector-espectador, con sus respectivas cualidades de movimiento, de visión, de emisión vocal, de representación escénica.

Edgar Chías presenta la rapsodia como “una reacción de amplitud hacia lo que fue el realismo del siglo XIX, que es la escuela de actuación en que nos han formado en las escuelas de teatro, al menos en la Ciudad de México.”²⁷⁰

²⁶⁸ Para conocer más acerca de los datos estadísticos sobre feminicidios y homicidios en México, consultar el sitio electrónico del organismo (INEGI).

²⁶⁹ Ver capítulo III.

²⁷⁰ Entrevista a Edgar Chías, 02/05/2014.

Dentro de las revelaciones que como intérprete surgen, se encuentra la que tiene que ver con lo actoral y lo rapsódico. La primera de ellas, confirma que para poder hacer teatro no solo bastan las famosas “ganas” de querer hacerlo, sino que se le agregan el para qué lo hago, para quiénes hago teatro y con qué hago teatro.

En mi trabajo interpretativo que cada día realizo basta con observar y atender lo que ocurre a mi alrededor, lo que me genera y cómo con mi herramienta de trabajo —el cuerpo— expreso todo mi pensamiento y emotividad, puesto que el teatro es la única forma de poder hacerlo. También se encuentra el sentido de conocer la condición humana y las distintas formas de vida que se pueden dar, por medio del texto.

En el medio teatral, muchas veces se olvida para quién se hace teatro y solo se espera el aplauso que llena el ego del intérprete. El otro que contempla, que está en las butacas, en sillas o en cojines, etc., es un agente importante para que el teatro pueda darse, ya que es el otro jugador del tablero.

Como intérprete existe una entrega total a lo que se hace al otro; como espectador se asiste a un acto estético que tiene que ver conmigo y que está en mi realidad. Una especie de juego en el que tanto actor y espectador estamos de forma comprometida y activa.

Mi segunda revelación es en tanto la función de la rapsodia, ¿cuál es su sentido, más allá de ser una estructura y por qué puede ser vigente en un país en descomposición? La rapsodia puede ser una forma de creación literaria y escénica, por la integración de diversos elementos como los modos de imitar, lírica, épica y/o drama. Que puede ser expuesto con medios tecnológicos o multimedia, como una pantalla, una PC, un proyector, etc., Pero el sentido que encuentro en la rapsodia va más allá de lo estructural, por lo menos en mi naciente carrera profesional artística.

La rapsodia es una historia fragmentada, como lo es *El cielo en la piel*: una historia construida por pedazos. Puede responder su existencia a la escisión que existe en el ser humano frente a la descomposición social en que vive.

La fragmentación de la rapsodia presenta un desequilibrio y separación de sus componentes que llegan a conjuntarse en una composición literaria. Por ello es pertinente mi mención sobre la transversalidad entre los modos de creación, ya sean drama, poesía o narrativa, que se encuentran en un texto como el que estudio. Hay un desequilibrio entre los modos ya que no se encuentran en igual proporción, pero conjuntan a la obra en su totalidad y a la vez separan cada fragmento, ya que el autor encuentra en momentos particulares la pertinencia de emplear un modo para decir algo que completa el texto.

La rapsodia es pertinente en estos momentos y pareciera que México es el mejor lugar para suscitarse, puesto que se presenta como la inminente forma de mostrar la descomposición social mexicana y la escisión del ser humano ante las estructuras sociales, políticas y económicas, que la vuelven más *light* y más vacía. El sentido de la rapsodia se encuentra donde el alma humana se fragmenta al cometerse un acto de transgresión ética, como la muerte o el asesinato, aspectos que *El cielo en la piel*, toca en la historia de Esther Torsito.

Se atestigua en una composición rapsódica el desequilibrio y la inestabilidad de una sociedad en particular. México vive en una realidad que es “estable” para el grupo político acaparador de la riqueza nacional. Esta estabilidad no existe en el ciudadano mexicano, puesto que la mayor parte vive en condiciones desfavorables y de pobreza extrema, vive en un país que se enfrenta a la violencia casi permanente.

La fragmentación en México reside en dos sentidos: la social, se refiere a la mala distribución de la riqueza nacional, lo que genera división de clases sociales y la segunda es que ésta repercute en el

comportamiento del mexicano. La fragmentación del ser al no poder alcanzar un mejor estilo de vida por estar fuera de su concepción, provoca estancamiento y conformismo en el ciudadano.

La rapsodia encuentra su sentido de ser en la contemporaneidad ya que se vive en un mundo fragmentado, sin estructuras, pues han dejado de ser funcionales para el modo de vida de cada sociedad (tal y como lo explico en el Capítulo I al hablar del neoliberalismo). Se vive en una desestructuración, por lo tanto en desequilibrio e inestabilidad en las esferas social, cultural, política, artística, económica, educativa, etc., del ser humano.

Finalmente, realizar este trabajo de investigación me da herramientas para continuar mi proceso escénico como actor dentro de *El cielo en la piel*, apoyado con preceptos teóricos en su construcción. Para la comunidad teatral, presento un estudio que aporta una visualización mimética, distinta a la que me antecede. Lo que refleja que todo texto que aspira ser representado o presentado en un escenario, con las estrategias de creación que el escritor o dramaturgo desee emplear, será efecto de una actividad mimética. La *mimesis* da cuenta de la interpretación y representación que emergen de la realidad contemplada por el creador, misma que plasma en el acto escénico para ser contemplada por el espectador.

En conclusión, mi proceso creativo como un devenir que se construye en la configuración: texto-director-actor (yo), me permite descubrir (me) en y con el personaje en la travesía y aventura única de la interpretación.

Este proceso adquiere sentido en mi vida porque posibilita el reconocimiento del otro, en tanto mi actuación es un regalo para los demás. En un devenir donde encuentra la esencia de la condición humana, vinculado con la verdad y sinceridad interpretativa existente en mí.

Hablar de un proceso creativo como el que desarrollo es un acto de generosidad humana ya que tanto en escena, como en la escritura (como el que concluyo) es una entrega al otro, con reglas determinadas por el director, pero inicia con el autor, para poder interpretar. Su comienzo es la lectura

de la obra, donde en el proceso de montaje cada letra, cada palabra y cada acción determinada, resuenan en mí para emerger y poder ser escénicamente. Crear un montaje con mi compañera(s) de escena y contar una historia que resuene en el espectador, me permite acercarme al reconocimiento personal: saber quién soy, a partir de un ejercicio intuitivo e intelectual.

En cada ensayo se descubre la verdad intrínseca del texto y la propia en el momento de interpretar, al ser alguien que en la cotidianidad no se es: una ficción que emerge del papel para convertirse en un ser, del que soy el responsable de mover, de liberar, hablar y accionar, según la situación presente. Por lo que en la interpretación uno es la versión de uno mismo, que se desconoce en la cotidianidad.

La actuación es un estilo de vida en el que te desvaneces para llegar al otro, en el que desapareces y te transformas en otra persona para presentar la condición y expresión humana y es ahí donde el teatro es algo universal, ya que la motivación intrínseca de cada uno es su verdad, es la que se manifiesta en un escenario y traspasa emotiva e intelectualmente al espectador; aspectos que llegan a transformar cuando se reciben.

Actuar es un festejo a la vida, una celebración al estar en un espacio-tiempo finitos y que la trascendencia radica en ese momento en que estas en un escenario, te entregas al otro para ser.

En este cierre de ciclo, el trabajo que realicé registra parte de mi estancia universitaria en la UNAM para poder continuar mi camino como actor de la escena contemporánea y como ser profesionalmente. Sea así que termine mi proceso universitario con la frase de nuestra Máxima Casa de Estudio: *Por mi raza hablará el espíritu*

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, A. C., 2002.
- ARISTÓTELES, *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2º reimpresión, 2005.
- BARBA, Eugenio. *La esencia del teatro*. Traducción de Ana Woolf. México: Paso de Gato, Serie cuadernos de Ensayo Teatral No. 22, 2012.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Traducción de Gema Moral Bartolomé. Barcelona: Alba, séptima edición, 2007.
- CHÍAS, Edgar. *El cielo en la piel*. México: Editorial Teatro Sin Paredes, 2da. Edición en español, 2010.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: AUTEL, 2007.
- GALLO, TIRADO, Miguel Ángel. *De la crisis del porfiriato al fracaso de la democracia (1900-2006)*. México: Ediciones Quinto Sol, 2006.
- GONZÁLEZ, PAREDES, Elsa. *Historia de México 2*. México: ST EDITORIAL, 2005.
- GUTMAN, Matthew. *Ser hombre de verdad en la Ciudad de México: ni mano ni mandilón*. Traducción de Nair Anaya Ferreira. México: El Colegio de México, 2000.
- LEHMAN, Hans Thies. *Teatro posdramático*. Traducción Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. México: Paso de Gato, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Traducción de Joan Vinyoli. Barcelona: Anagrama. 9º edición, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas. México: Paso de Gato: Serie, Teoría y técnica, 2013.

_____. *El drama en devenir Apostilla a L'avenir du drame*. Traducción de Víctor Viviescas. Méxicio: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral No. 12, 2009.

SERRANO, GUTIÉRREZ, José Roberto. *Entrevista a Edgar Chías* 02/05/2015.

STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión, La elaboración del Método*. Traducción de Daniel Zadunaisky, Buenos Aires, Argentina: Emecé, 2º Reimpresión, 1993.

TORROELLA, BRIBIESCA, Maricarmen. *El cielo en la piel de Édgar Chías: una mirada al teatro mexicano contemporáneo*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. 120pp.

PARTIDA, TAYZAN, Armando. *Se buscan dramaturgos, panorama crítico II*. México: CITRU, p. 297.

VILLEGAS, LOZANO, Miguel Ángel. *El destino del macho: ¿guía práctica?*. México: Editorial Trillas, 2007.

Artículos y revistas:

ALCÁNTARA, José Ramón. *Mimesis, teatro y realidad* en Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro, Año 6. No. 32 Enero-Marzo 2008, pp. 21-23.

CHÍAS, Edgar. *Rapsodia, bohemios o de cómo el drama no está sólo* en *Lecciones de los alumnos. Ensayo sobre dramaturgia y dramaturgos*, Luis Mario Moncada (antologador). México: Anónimo Drama, 2006.

DE TAVIRA, Luis. *Teatro, realidad y Verdad*. Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro, Año 6. No. 32 Enero-Marzo 2008, pp. 18-20.

ROMERO, Lucero (reportera). *Hombres y mujeres, víctimas de un sistema de género*. Gaceta UNAM, 26 de enero de 2015, Sección: Academia, p. 9.

Artículos en diarios online:

BUSTOS Romero, Olga. “La violencia feminicida en México y en Guatemala” VII Encuentro Internacional de Estadísticas de Género en el Marco de las metas del milenio” 22 de septiembre de 2006

http://buscador.inegi.org.mx/search?tx=femicidio+en+M%C3%A9xico+2003&q=femicidio+en+M%C3%A9xico+2003&site=sitioINEGI_collection&client=INEGI_Default&proxystylesheet=INEGI_Default&getfields=&entsp=a__inegi_politica&Proxyreload=1&lr=lang_es%257Clang_en&lr=lang_es%257Clang_en&filter=1

FUENTES, Luis Mario. “México Social: homicidios, violencia extrema contra las mujeres 25 de marzo del 2014. <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/03/25/950421>

VILLAMIL, Jenaro. “Además de Chihuahua”. La Jornada 5 de enero del 2004. http://www.jornada.unam.mx/2004/01/05/articulos/65_femic.htm

Página web:

http://www.inmujer.df.gob.mx/wb/inmujeres/que_es_el_femicidio

ANEXOS

En este apartado se presentan dos complementos del trabajo de investigación: el texto dramático manejado para crear la puesta en escena con la separación temporal que menciono en el Capítulo II y la configuración de personajes de la obra. También se encontrará la entrevista que realicé a Édgar Chías el 2 de mayo del 2014.

Libreto

El Cielo en la Piel

De Édgar Chías

Codificación temporal:

Presente 

Pasado 

Pasado evocado 

I.- En el comienzo fue... (Actor-Narrador)

Actor.- Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. (Actor-Narrador)

Actriz.- No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te va caba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. *Voz Reflexiva de Esther Torsito (E.T.)*

Actor.- Pum. Pum.Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum a contra tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. *Actor-narrador*

Actriz.- Respiras y Crick en el pecho. Exhalas y ¡Fu! (*Voz Reflexiva de E.T.*)

Actor.- Te gusta imaginar. (*Violador*) Los ojos clavados en el techo alto y blando-blanco, del quirófano iluminado por esos ojos ardientes que no te miran pero te bañan o te salpican. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Silencio zumbón se duele en tu oído izquierdo. El otro no responde. Lo dejas en paz. El calorcillo chirriante que se abre paso por tu pecho plano, se derrama y te mancha la camiseta herida y sucia. (*Voz Reflexiva de E.T.*)

Actor.- Te gusta imaginar (*Violador*)

Actor.- Adviertes que tú, tu piel y tu cuerpo se van quedando con más frío cada vez... (*Actor-Narrador*)

Actor.- Y la pulsión vacilante a trompicones persiste no te suelta a la negrura de ese sueño que te reclama. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Crick. Dolor intenso, dolor intenso, dolor intenso... (*Esther Torsito*)

Actor.- **Te gusta imaginar.** (*Violador*)

Actriz.- **Vienen relampagueantes las imágenes a tus ojos que, aún cerrados, no puedes dejar de mirar. Son tus pies desnudos corriendo por el pasto helado de la mañana. Son las ansiosas manos del tipo hurgándote la entrepierna. El camino a tu casa, nocturno y empedrado. La revoltura. Los tirones que te guiaban y tus fritos desesperados en la noche.** (*Voz reflexiva*)

Actor.- **Te gusta imaginar.** (*Violador*)

Actriz.- **Y es la mano ajena y dura en tu boca ahogada. Tu calzón perdido en la garganta. Los puños machacándote la cara. La cosa esa entrando y saliendo, hundiéndosete en la entraña. Esa voz apagada.** (*Esther Torsito*)

Actor.- **Estás mojada. Estás mojada. Estás mojada, perrita. Estás mojada..** (*Violador*)

Actriz.- **Respiras y ¡Fu! Te falta el aire... (Voz Reflexiva de E.T.) Ardor, opresión en la garganta...Algo te revienta, se revienta. Reventando, reventando...Te libera...te libera...te libera...** (*Esther*)

II.- La fuga (*Actor-Narrador*)

Actriz.- **La última historia. La última historia que estás leyendo te gusta mucho. Te gusta más porque todo lo que le pasa al personaje se parece mucho a lo que te pasa y te ha pasado a ti, a ti, a ti. Salvo el final. No el final. El final no, aunque te queda la misma sensación de hoja rasgada, de falta de páginas, de algo que terminó y se terminó mucho antes. Sucede que no tienes tiempo de nada. Trabajas y estudias y llegas a tu casa para encargarte del quehacer porque tus hermanos...** (*Actor-Narrador*)

Actor.- **Tienen el derecho de esperar a que llegues y lo hagas tú. Todo tú. Pobre. No te hace mal, eres joven y tienes energía.**

Actriz.- **Incluso sabes que esto te ayuda a no engordar como tu mamá o tu papá. No te hace mal. Pero te sientes en desventaja. Como que haber nacido con disposición a usar falda supone ya una desventaja, igual que sentarse a orinar.** (*Actor-Narrador*)

Actor.- **Eres débil.** (*Hermano de E.T.*)

Actriz.- **Te dicen** (*Esther Torsito*)

Actor.- **Cara de rana.** (*Hermano de E.T.*)

Actriz.- **No haces caso. No tienes tiempo de hacerles caso.**

Actor.- **Eres débil. Cara de rana.** (*Hermano de E.T.*)

Actriz.- **Son bromas. (Esther Torsito) No tienes tiempo de hacerles caso, los dejas, te vas y por eso aprovechas para leer en el camión. La última historia. La última historia que leíste: se trata de alguien que vive muy lejos, en otro tiempo y que era propenso a usar falda como tú. También se sentaba a orinar, como tú y como mi hermano el que la tiene chiquita. Él dice que es para no salpicar, como una atención para ti o tu mamá, pero los otros dicen**

que no es decencia y que la tiene chiquita. Tú también se lo dices, de vez en cuando.
(Actor-Narrador) **La tienes chiquita** (Esther Torsito)

Actor.- **Ojete.**

Actriz.- **lees en el camión. Vas en la parte en que el Personaje Principal va creciendo, cambia su cuerpo y descubre...se descubre...** (Actor-Narrador)

Actor.- **Ciertas extrañas redondeces que le deforman el cuerpo, bigotes en las axilas y una buena dosis de acné. Todo un monstruo. Pobre. Avanzas rapidito** (Actor-Narrador)

Actriz.- **Tiene una familia muy grande. Doce, contando a los progenitores. Su padre era el jefe de la Tribu y su madre se dedicaba al hogar, qué curioso. Todos sus hermanos son propensos a usar faldas y se sientan a orinar.** (Esther Torsito)

Actor.- **¿Habría baños?** (Actor-Narrador)

Actriz.- **No, el libro dice que no, que orinaban en el monte. Todos los hermanos, menos Personaje Principal se quedaban a peinar sus cabellos, a colgarse baratijas con dientes e hilos de lana de las ovejas del padre (que tenía algo parecido a un rancho en el desierto) y a admirarse en un pedazo de vidrio plateado más o menos cuadrado al que prohibían el acceso al Personaje Principal** (Esther Torsito)

Actor.- **Espejo. Se llama es-pe-jo.** (Hermana de Personaje Principal)

Actriz.- **Como en su casa nadie le hacía caso, el Personaje Principal salía todas las mañanas camino al camino que conducía a la aldea, para sembrarse hasta el ocaso en el taller de un escriba que lo empleaba como peón y le obligaba a copiar sendos legajos de garabatos que no entendía porque no sabía leer.** (Actor-Narrador)

Actor.- **Con el tiempo desarrolló gran habilidad con la pluma y el papel, su caligrafía era hermosa. Era un obrero de la palabra. Un copista analfabeto, si se puede decir. Repetía con las manos sin demasiadas preguntas. Más o menos como tú, que eres empleado y estudias y haces un buen tiempo en camión de tu casa a la escuela, de la escuela al trabajo y del trabajo a la casa.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **Sin contar las muchas calles que haces a pié mañana y noche, completamente a solas. Ya se los has dicho a los otros, que te da miedo, que vayan por ti, pero dicen que no te apures, que no te pasa nada.** (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- **Que a ti no chingá.** (Hermano de E.T.)

Actriz.- **la cosa es que te enteras, en los trayectos brincones del camión, que el escriba se enamora de la pobre criatura que es el Personaje Principal. Y un buen día que no tuvo problemas de estreñimiento...** (Actor-Narrador)

Actor.- **Una mañana en que el cielo le pareció muy azul y muy limpio y escuchó el alegre cantar del marrano del vecino,** (Actor-Narrador)

Actriz.- **la misma mañana en que al fumar la tos lo lastimó al punto de hacerle escupir sangre, le dijo:** (Actor-Narrador)

Actor.- Todo por servir se acaba. A este viejo ya se le anuncia su muerte. Tendrás que aprender a leer. Hará falta un sucesor. (*Escriba*)

Actor.- Personaje Principal no entendió si se trataba de una triste casualidad, de una carga más o de un privilegio, pero decidió que el último le venía mejor y así lo tomó.- Como tú, que no sabes si pensar si el fulano ese que se aparece siempre por donde vas te está espiando o se ha enamorado de ti. Optar por lo segundo porque... (*Actor-Narrador*)

Actriz.- te hace sentir mejor y no me da miedo. (*Voz Reflexiva de E.T.*)

Actor.- En este tiempo no puedes confiar en nadie. Nadie es el que parece. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Por eso casi todo es peligroso. (*Esther Torsito*).

III.- Tu cara en el espejo o la revelación (*Actor-Narrador*)

Actor.- Sabes que a cada paso que das puedes estar contando el último, como no es comprada, no puedes reclamar. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Entiendes que la vida es un regalo cruel e idiota de quién sabe quién. (*Actor-Narrador*)

Actor.- Pero idiota y todo, es un regalo y quien te la dio no sabe y no supo todo lo que ponía dentro de esa palabra cortita que soplas en cuatro letras y no acabas nunca de entender. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Pero estabas en otra cosa de la que ya no te acuerdas, y mejor decides pensar en el objeto cuadrado y prohibido que la familia de Personaje Principal no le permitía conocer. (*Actor-Narrador*)

Actor.- Personaje se tomó muy a pecho la tarea de aprender todo cuanto el señor escriba le mostraba, y al fin, luego de las mecánicas repeticiones para transcribir... (*Actor-Narrador*)

Actriz.- aparecieron ante sus ojos los siniestros significados de ciertos horrendos textos en los que se licitaba la venta de unas islas que pertenecían a la Nación,... (*Esther Torsito*)

Actor.- y en los cual se discutía si eso era poner en juego o no la soberanía de un país. Personaje, al comprender los contenidos del texto, se hizo de una opinión al respecto: (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Sí, es poner en juego la soberanía de un país vender a pedazos su territorio. (*Personaje Principal*)

Actor.- Con retazos de papel que había sido destinado a la basura, ni siquiera al reciclaje, Principal escribió un boletín con la intención de difundir la noticia que, dicho sea de paso, no era del conocimiento general. (*Actor-Narrador*)

Actriz.- Al terminar se arrojó a la plaza donde la gente se junta para hacer el mercado y repartió los papeles buscando ansioso una reacción (*Actor-Narrador*)

Actor.- ¿y esto qué? (*Transeúnte*)

Actriz.- Una nota. (Personaje Principal)

Actor.- Nacadas, panfletos, política. (Transeúnte)

Actriz.- Pero léalo por lo menos. (Personaje Principal)

Actor.- Es inútil. No sé leer, y aunque supiera, sería lo último que me interesaría. No habla de las estrellas. (Transeúnte)

Actriz.- ¿le interesa la astronomía señor? (Personaje Principal)

Actor.- No, la farándula. (Transeúnte)

Actriz.- Ah, decepción más atroz no pudo llevarse Personaje Principal. (Actor-Narrador)

Actor.- Era verdad como lo es ahora: leer es un privilegio que le corresponde a pocos y de esos pocos no se hace uno. Se dedicó, entonces, a la lectura frenética de noticiarios y pasquines para hacerse una opinión de la tierra de farsantes que pisaba, hasta que llegó a sus manos un libro que parecía viejo y era gordo. (Actor-Narrador) Cuidado. (Escriba)

Actriz.- ¿Por qué maestro? (Personaje Principal)

Actor.- eso que tienes en las manos es muy peligroso (Escriba)

Actriz.- No lo puedo creer. ES un libro. (Personaje Principal)

Actor.- Justamente. Después de leerlo no hay marcha atrás. (Escriba)

Actriz.- ¿Pero qué puede tener este objeto que sea peligroso para los demás? (Personaje Principal)

Actor.- No para los demás, para ti. Después de leerlo solo tendrás dos opciones. Querrás escribir y podrás, o querrás escribir y al no poder te dedicarás al magisterio. (Escriba)

Actriz.- ¿Tan terrible es el contenido? (Personaje Principal)

Actor.- Si, se llama literatura y sirve para hacer rabiar a los envidiosos y para dormir a los tontos. (Escriba)

Actriz.- A los niños será (Personaje Principal)

Actor.- A los tontos que serán. Por eso se duermen. Dame acá. (Escriba)

Actriz.- No. Quiero saber. (Personaje Principal)

Actor.- ¿Estás totalmente? (Escriba)

Actriz.- Seguro, seguro. Yo me encargo. (Personaje Principal)

Actor.- Que conste. Pero te lo llevas y lo lees a escondidas, porque van a decir que es pornografía y yo no quiero problemas con tu familia. (Escriba)

Actriz.- De acuerdo. (Personaje Principal)

Actor.- Respiras, sacudes las piernas que ya se te estaban entumeciendo y reparas en él. Te mira (Actor-Narrador)

Actriz.- Te das cuenta de que de nuevo está ahí, pero ahora más cerca. Te sonríe y no te quita la mirada de encima. (Actor-Narrador)

Actor.- No te parece mal, (Actor-Narrador)

Actriz.- se ve limpio he interesante. Pero porqué te sigue. O será coincidencia que se suba siempre en el mismo camión, a la misma hora, se baje contigo y camine tras de ti. (Voz Reflexiva de E.T.) Podría ser tu vecino. (Actor-Narrador)

Actor.- Per no. (Actor-Narrador)

Actriz.- No es tan invisible como para no haberlo notado antes. No importa. (Voz Reflexiva de E.T.) Continúas con lo tuyo. (Actor-Narrador)

Actor.- Se entretuvo Personaje Principal de camino a casa con la lectura del texto. Frotaba sus ojos para poder ver mejor lo que se describía en él. (Actor-Narrador)

Actriz.- No puede ser. (Personaje Principal)

Actor.- Una secreta agitación se apoderó de su vientre plano y como un hilo rojo que oculta su nombre y a todos les dice que no se llama como se llama. (Actor-Narrador)

Actor/Actriz.- DESEO. (Actor-Narrador/ Esther Torsito)

Actriz.- le humedeció el asuntito. (Esther Torsito)

Actor.- La parte noble. (Actor-Narrador)

Actriz.- la cosa esa pues. (Esther Torsito)

Actor.- Le sofocaban las descripciones de-ta-lla-das de lenguas y dedos, de miembros y orificios en infatigable batalla de frotos y tallones hasta... (Actor-Narrador)

Actriz.- Ups, el derrame final. (Esther Torsito)

Actor.- El libro hablaba de desnudeces y caricias, de amatoria y gimnasia. (Actor-Narrador)

Actriz.- Que hirvió la sangre y sesos de Personaje Principal al punto de conducir, (Actor-Narrador)

Actor.- Sirenamente... (Actor-Narrador)

Actriz.- Con el canto de la carne que acaba de despertar (Actor-Narrador)

Actor.- Una mano aventurera hacia la herida amorosa que es camino a su interior. (Actor-Narrador)

Actor/Actriz.- sss... (Actor-Narrador)

Actor.- Pero se detiene. Sabe que no puede. (Actor-Narrador)

Actriz.- Te estas portando mal. (Personaje Principal)

Actor.- Se dice. (Actor-Narrador)

Actriz.- Es una cochizada. (Personaje Principal)

Actor.- No es normal que siendo mayor que tus hermanos esto te esté pasando más tarde a ti y que seas tan torpe... (Actor-Narrador)

Actriz.- No es normal. (Personaje Principal) Y corrió a esconderse. (Esther Torsito)

Actor.- Esa noche de intentos Personaje Principal volvió a su casa. Cuando traspuso el umbral a nadie encontró (Actor-Narrador)

Actriz.- Hola (Personaje Principal)

Actor.- decía y ni siquiera el eco, cansado y viejo, le contestaba. Una luz no apagada le hizo suponer que alguien habría en casa. (Actor-Narrador)

Actriz.- Que raro. (Personaje Principal)

Actor.- Se dijo. (Actor-Narrador)

Actriz.- pues hubieran avisado que iban a salir. No importa. (Personaje Principal)

Actor.- Se dispuso a leer cuando, cuando al sentarse un destellado anodino llamó su atención. (Actor-Narrador)

Actriz.- Helo ahí. No lo había visto. El objeto prohibido. (Esther Torsito)

Actor.- Se puso de pie. Nervioso y temblando, Personaje dejó el libro en la mesa con las huellas heladas del sudor que le brotaban de las manos heladas y suspiró. Estableciase en ese momento la batalla contra la curiosidad. Si alguien le hubiera preguntado ahí que es lo que iba a hacer, hubiera dicho que, (Actor-Narrador)

Actriz.- lógico, nunca Prudencia y Recato pudieron algo contra Deseo. (Personaje Principal)

Actor.- Dos segundos bastaron para que se desarrollaran en la avasallada cabeza de Personaje oscuros y profundos debates en torno al deber y al poder o no, hacer lo que se le viene a uno en gana. (Actor-Narrador)

Actriz.- A final de cuentas, cómo pueden los otros saber si le viene bien o no conocer la cosa esa, o el espejo como lo llamaban, zalameras, sus numerosas hermanas. (Personaje Principal)

Actor.- Decías que dos segundos bastaron para que Personaje se decidiera a ponerse en pie, a dar uno, o dos, o tres, los pasos necesarios para encarar su destino, para poner en claro aquello que le había sido vedado. (Actor-Narrador)

Actriz.- Carajo, después de todo qué de malo podía guardar aquella cosa tan plana, tan brillante, tan...tan...tan. Lo mismo decía el Maestro Sol de este libro que lejos de molestarte... (Personaje Principal)

Actor/Actriz.- Ay, caray, (Actor-Narrador/ Personaje Principal)

Actor.- pensó Personaje Principal al descubrir lo que del otro lado se agitaba en el espejo cantarín que sus hermanas amaban tanto. (Actor-Narrador)

Actriz.- Pero qué recoños, (Personaje Principal)

Actor.- **se decía.** (*Actor-Narrador*)

Actriz.- **Se mueve...Si bien no es para matar del susto, no hay en eso nada que sea adorable, ni mínimamente divertido.** (*Personaje Principal*)

Actriz/Actor.- **Qué horror.** (*Personaje Principal*)

Actriz.- **Vamos, es francamente asqueroso, mira nomás y te imita la cosa esa...que se parece...** (*Personaje Principal*)

Actor.- **Putra madre, no...No...No puede ser.** (*Actor-Narrador*)

Actriz.- **No. No, por Dios, que no... NO.** (*Personaje Principal*)

Actor.- **Pero sí. Era su reflejo. El grito duró lo que un pellizco de pulga en el autoestima, pero indicó con suficiencia que a partir de ese día las cosas serían totalmente distintas par él. Lloró quedamente y a secas su amargura hasta que, tres horas más tarde, volvieron todos a casa y le encontraron tiritando su desgracia. Al mirar el espejo tirado, no muy lejos de Personaje Principal, todo quedó muy claro y el silencio fue el mejor regalo que pudieron hacerle. Las hermanas, con una delicadeza aséptica, inusual en ellas, como la de quien cambia el pañal con mierda de un bebé ajeno, la levantaron y la depositaron casi suavemente sobre la cama. La dejaron sol. Los padres supieron que a partir de ese momento sería más difícil sacar a la niña. La pobre.** (*Actor-Narrador*)

IV.- Como te ves te tratas

Y todo desfila ante la mirada oculta e interior de tus ojos. Cuando oíste el grito detenido y raspón que laceraba el gañote de Personaje Principal tú también sentiste la rabia, hermana del mismo dolorido amor propio, y el alarido extinto cebarse dentro de ti. Supiste lo que eso significa porque a ti el espejo no te dice cosas muy lindas que digamos **cada vez que te atreves a lanzar los ojos ahí adentro para alisarte los cabellos o degollar uno de tus barritos que cifran en Braille la desgracia de una mano que pensando decir caricia dice mueca si se pasea por tu cara. Las burlas, los chistes odiosos, las miradillas sibilinas, la soledad de tu infancia y los jalones de greñas que te daban los pinches chamacos de la escuela .Todo un lamentable desfile de humillantes estampitas en las que estabas presente como la gente “especial”, rarita, para no decir rápida, llana y brutalmente, como la gente jodida.**

-Feo

-Fea

-Feo

-Fea

-Feo

-Fea

Feo. Eres feo como pegarle a Dios, como escupirle a un niño o dejarlo morir de hambre, como aplastar un ratón con la rugosa suela de tu más nuevo zapato. Parece que no es nada

grave, pero duele. Duele mucho. Si tu sonrisa no es armoniosa, malo. Si estás demasiado chaparrito, malo. Si gordo o si flaco, malo. Malo, malo, malo. No ser flaco, no güero, ni en moda es ser feo. Ser feo es casi tan malo como ser pobre en cualquier parte del mundo. No vales nada. Si eres guapo te salvas de los infiernos de la indiferencia y la timidez quintaesenciadas, de la adolescencia tardía de no poder sentirte bien contigo en ninguna circunstancia. Vamos, siendo no tan feo y pobre te queda todavía el consuelo de la calle y la prostitución. Siempre habrá, estés sucio o limpio alguien que ambicionará tus nalgas, si tu carita no está como pateada por un caballo. No, cuando eres feo te rechingas. Los feos tienen las migajas del marginal, del exiliado social en que se convierten: el triste consuelo de la escuela y los libros. Pero no piensan eso las vías del metro que reciben en sus torcidos brazos a los desmañados suicidas, ni las gorditas que acabaron en los pelones huesos de la anorexia, ni los ñangos que se zampan esteroides para muscular. No, no piensan eso un puñado de millones de insomnes que se recetan a sí mismos el amargo aliciente de las televentas nocturnas para acaricias la idea de dejar de ser lo que son: una horda de deprimidos. Ser feo, otra manera de nombrar la desgracia nacional.

Pero te alegras. Nunca te dejas. Respiras y sacudes. Ser feo debe tener sus ventajas. Ja. Sus ventajas. El feo es un clandestino nato, un inconforme abnegado, una cicatriz andante. El feo es el amor por la herida. Le hace un favor al mundo cuando en un gesto de nobleza guarda su desaliño todo cuanto es posible. Un feo en estos días en que todo te entra por los ojos, en que todo es imagen y la imagen priva sobre la vida misma, es un atentado al orden; es la vindicación de la diferencia en la era de la producción de lo idéntico, de las series masivas de clonación de lo mismo ya sin original; es una arruguita en el neurótico cutis grasoso del mundo, un subversivo grito de naturaleza que dice Vivo, que clama Vivo, que afirma Vivo, aunque lo haga para nada; un feo es un gargajo animado sin sueños, un gusano alado de pies y manos, y un naco, automáticamente, porque nada de lo que usa y hace le queda bien...Putá madre, nada.

Ante un saldo como este, poco estimulante y apachurrador, sólo te queda un consuelo que puede también estar en tela de juicio: crees que eres inteligente. Ja. Crees, nada más. Porque piensas o te dices que piensas. Porque hay una inquietud y una certeza finales que te obligan a cambiar, a dudar, a no estar quieto y hacerte preguntas que no te sabes contestar.

-No tienes nada seguro, te dices.

-No tienes nada seguro, entiendes.

-No tienes nada seguro, aceptas.

Pero te mueves...

(Actor-Narrador)

Actriz.- **La noche que leíste este paisaje triste en la vida ficticia de Personaje Principal tuviste un sueño muy raro.** *(Actor-Narrador)*

Actor.- **Animales inexistentes te rodeaban y te alzaban en sus informes manecillas para arrastrarte, patitrapo y maniatole, a quién sabe dónde.** *(Actor-Narrador)*

Actriz.- **Lívidos fueron tus ojos de que, en un sitio que no conoces, en el que no has estado, pero al que vas llegando, viste mirarte a tu muerte.** (Actor-Narrador)

Actor.- **Despiertas con sobresalto, la noche lo invade todo.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **La cama está mojada. Mojada de ti y tienes extrañas e inexplicables ganas...de qué. De qué...** (Esther Torsito)

Actor.- **de no sabes qué, porque hasta el día de hoy no conoces lo que se esconde tras esa palabra expuesta con su** (Actor-Narrador)

Actriz.- **S socarrona,** (Actor-Narrador)

Actor.- **esa E gritona y boba,** (Actor-Narrador)

Actriz.- **una X patiabierta** (Actor-Narrador)

Actor.- **Y su muy obscenota O.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **Calor. Asfixia. La nueva y vieja angustiante sensación de que esto ya lo habías vivido.** (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- **Estás solo y te abrazas. Sensación odiosa de vértigo interior, de náusea contenida apenas por el puño cerrado de tu boca apretada.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **No pudiste dormir y continuaste, muy a pesar de ti, con la lectura** (Actor-Narrador)

Actor.- **Así se describe al pobre querido amigo, al muy dolorido y triste Personaje Principal:** (Actor-Narrador)

Actriz.- **"...Es...una criatura de silueta armoniosa, poseedora de sinuosidades casi perfectas: senos que caben y endulzan el hueco de una mano;** (Esther Torsito)

Actor.- **caderas macizas y sabrosas de joven hembra solar; torneadas y largas piernas de firme abrazo para el amor; pequeños pies, cual rosa repetida, de suave paso sereno; y un talle que es tallo, de veleidoso balance, tallado y lunar.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **La piel de ese cuerpo es tan nívea y fácil, de un resplandor amoroso y matutino, que podría también llamarse nube, o cielo, o luz..."** (Esther Torsito)

Actor.- **Sí que su figura era bellas, pero:** (Actor-Narrador)

Actriz.- **"...A este involuntario monumento animado y natural se oponía la llana fealdad de un rostro asimétrico, cascado por el acné. Por ojos contaba con dos bulbos gotosos, hipertróficos y estrábicos. Se adosaba al esperpento con una sonrisa chueca y renegrida. Estaba coronado, además, por la pelirroja y pajiza pelusa en el cráneo demasiado pequeño para contener, en su conjunto, lo ya descrito y aquella enorme narizota de pinga con gran verruga rosada en la puntita aguileña y torcida." No podía estar más cercana y vedada la idiota idea de la felicidad para Personaje Principal. Teniéndolo todo cuanto para el amor se requiere, para el encuentro de los cuerpos, para el frote, el puich-puich, el meteisaca-meteisaca; para atascarse gozosamente cuando la gana dijera** (Actor-Narrador)

Actor.- **Voy** (Personaje Principal)

Actriz.- la triste suerte de tener esa carita la maldecía biológicamente impidiéndole, de una vez por todas, la posible continuación de su prole. (Actor-Narrador)

Actor.- Pero, negándole para siempre jamás la oportunidad de conocer el calorcillo perverso de dos poblando de sudores y humores varios una cama, (Actor-Narrador)

Actriz.- excluyéndole irremediamente la inefable tara del marranaje sexual. Y es que una buena parte le entre a uno por los ojos.(Actor-Narrador)

Actor.- Y serían los ojos, implacables verdugos gregarios, los que le condenarían al asco compasivo de la fealdad. (Actor-Narrador)

Regreso al presente:

V.- Esther Torsito (Actor-Narrador)

Actriz.- Escuchas tu nombre, entre trastabilleos. Susurro apenas. Devoras ansiosa una bocanada de aire. Contracción retro esternal. Ardor y asfixia. Una mirada torcida, breve, inexpresiva. Pequeños objetos brillantes y fríos hurtan tu interior. Te perforan o te remiendan. No puedes saber. Tú nombre otra vez, y otra y una más como el eco vacío del recuerdo, ladrado y metálico, desde una región no lejana fuera de tu cabeza. Sacuden tu brazo, es el izquierdo. La intensa punzada pateo con agujas ardientes tu costado expuesto, tu sexo reventado y sientes que te derramas. (Voz Reflexiva de Esther Torsito)

Actor.- ¿Me escuchas? Eh...está ida. Esther Tor..., Esther Tor...¿Qué dice aquí? Esther Torsito. (Médico)

Actriz.- La risa macabra cimbra, agita, despierta tus miembros helados que se convulsionan. Respiras y crack, algo se quiebra, Crick, y se escapa apagado un estertor inerte. No sabes cómo, pero has podido ver fundirse en la nada el brillo de tus ojos cerrados. (Actor-Narrador)

Actor.- Rápido. Se va. Se va. Puta madre. Los electrodos. Los electrodos, coño... (Médico)

Actriz.- Mira tus labios morados que besan el aire viciado. Pierdes el miedo. Tu piel es traslúcida y el brillo de tu mirada, esa expresión final, húmeda, te devuelve en un reflejo, es un guiño y miras cómo te miran, miras mirarte a tu muerte. (Voz Reflexiva de Esther Torsito)
Arcada. Calor en el pecho. Dolor. (Esther Torsito)

Actor.- Esther Tor...puta madre, no puedo. No te rías hijo de la chingada. Uno más...uno más...Esther Tor...Esther Torsito. (Médico)

Actriz.- Otra arcada. Calor en el pecho. Golpe de sangre que hace respirar a tu cerebro. Cabeza reventona, mareo, una luz rompeojos, rasgasombras y miramucho te ciega. Dolor y vomitas. Los dientes se sierran unos a otros y corre tu lengua ese riesgo atroz de quedar rota o decapitada. Sabes que estás ahí porque sientes el dolor. Sabes que estás, pero no sabes dónde es ahí. (Esther Torsito)

Actor.- Aquí, Esther Tor. Es aquí. ¿Me escuchas? Esther Tor... ¿Esther Torsito? (Médico)

Actriz.- **Hablan tus ojos, dicen que entiendes. El globo de tus pulmones se siente invadido de nuevo. Respiras. Quema. Gatos y perros. Duele, de doler. Y te arde. Sabes que estás ahí, pero no sabes por qué. Disolvencia, pérdida, licuado de la conciencia. Respiras. ¿Respiras? Respiras. Todavía estás aquí.** (*Voz Reflexiva de Esther Torsito*)

VI.- El resto es paisaje (*Actor-Narrador*)

Tu ciudad (*Actor-Narrador*)

Tu ciudad, esa turbia y corroída sonrisa desigual, dentada de pingües edificios, chaparros y amodorrados, de colorida e insistente alfombra plástica, película de desechos, y perros llaneros que siembran su mierda en el asfalto. Tu ciudad es la casa del miedo. Tu miedo. Es el miedo.

Carta postal perfecta. Aquí todo parece en construcción y ya es ruina. Es tu obra. Casa de tu silencio. Mira tus manos. Asómate. Tú también tienes algo que ver. Tú también, aunque parece que no.

Tu ciudad es la casa del miedo, de las ratas y los gandayas. Es la mano peluda que se rasca las costras roñosas, los ojos de pescado en el talón del pie cansado y sudoroso. La miras y sientes tristeza. La miras... tan sola. Pero sonrías. Sabes que todo tiene solución. Por eso sonrías. La gente no se muere de hambre. Se aguanta, pero no se deja. Se queja, pero no hace mucho. ¿Paqué? Sabes que tiene opción, como tú. Vender, robar o venderse. Estirar la mano o fumar coca. Aspirar gasolina en una grasosa estopa. Escupir fuego o despellejarse la espalda entre vidrios. Comprar lotería o secuestrar un microbús.

Los niños son tu esperanza. Aprender a crecer solos entre la hierba, el cemento y los camiones. Tenemos tantos. Como paventar parriba, para dar y prestas. Para traficar con ellos. Para dejarlos tirados. Para adornarnos las calles. Para bolear tus zapatos y arrastrarse. Es tu ciudad, supositorio de concreto, chinampina en el culo...

Tu ciudad es la caída, es la chingada.

A la chingada con tu ciudad.

Es tu casa.

Tu ciudad y sus arterias escleróticas hacia las seis de la tarde, plenas de pitos, de hierro y plomo. Sus casas que se despeñan y las rudas inundaciones. Inundaciones a secas. La inundan. Gana con eso un aire internacional, la desgracia del globo. El globo de la desgracia.

Tu ciudad te recibe siempre con las piernas abiertas, a ti y a quien sea, a quien tenga el dinero para pagarle los chicles. Hay algunos extranjeros. Para mejorar la raza. Hay que explotar el terruño, que sirva de algo, que se ponga a trabajar el cabrón, y no nada más a multiplicar huevones apocados.

“Como una oferta, una promoción, productos de alta calidad pone a la venta, para que no lo pague a su precio comercial...”, es la letanía que recibes en el transporte. El noticiario dice

que así cantaron cinco o seis secretarías de Estado para llenarse las arcas a espaldas tuyas con un pedacito hurtado, prestado, vendido, de tu país.

Encore une fois. Again and again. Mais uma vez.

Otra vez, una más. Astucias de la polaca. Qué curioso. Tu ciudad es un nido rajado, de idiotas, ratas y espectadores, fieles amantes de la infamia. Está cabrón, verdad. ¿Silencio? Esta es tu casa. Quién dijo yo. Quién mete mano. Quién preguntó. No se me raje. Alce la mano. Cómo dijo. Quién se lo dijo. Quién dice que dijo. Nadie. Tú no dices nada. Ninguno. Nadie. Ni nada. Nadie dijo nada. Vamos, ni mú.

Y en medio de este paisaje vas tú, zurciendo, uno tras otro, los días, inventando el testimonio inútil de que estuviste con vida, mordiendo tu taco y leyendo es revista, nalgueando a esa niña o empujando a su mamá. Pinche naco, qué me ves, echando bronca siempre al equivocado, bronca siempre, pero al equivocado. Como debe ser. Como está siendo. Como es.

Tu ciudad, este intenso, vasto, abierto panorama, esta burlesca broma, es tu casa. Tu ciudad es la casa del miedo, el lugar donde duermes y donde mataron al otro, a las otras, y son tantas que ya perdimos la cuenta. No cuenta contar. Contar no cuenta.

El Violador (Actor-Narrador)

Una más, una menos. Pues qué tanto es tantito, ¿no? ¿O no? Pues qué chingado, chingaos. Chingá. Para que se les quite lo putas, o lo pendejas, que es lo mismo, ¿Qué no? Putas, pobres y pendejas. Te digo. Es como matar cucarachas. De todos modos hay hartas. Al fin y al cabo no entienden. No entienden. Tú sabes que no entienden. **Se ponen a rezar. A rezar.** Pues no entienden. A ver, ¿qué han arreglado? O van a la policía. A la policía. La policía y los rezos. Mis huevos quieren cantar, que. Tú tranquilamente puedes agarrar, salirte en la noche, subirte a una de esas mugrosas criadas a tu carro o a un taxi. No hay fijón. Con una corta el taxista no dice nada y hasta te ayuda, pues le vas a convidar de la torta, ¿no? Le metes sus dos o tres madrazos para amansarla y le ensartas el dedo para que vaya soltando el caldillo. Si llevas un cuchillo o un pela-papas da lo mismo, se asustan, pero les gusta. Se mueven mejor. Gritan y se revuelcan las perras. Chillan cuando la tienen adentro. Se vienen del puro miedo, o se mean, pero es igual. El dedo y trabajando. Ya luego llegas al llano y la jalas de la greña. Te fijas antes que tenga greñas, porque con las pelonas es otra la técnica. Pero papronto, te fijas que tenga greñas. La zarandeas y la tiras al suelo. Su bueno ración de patadas, pero te fijas que no le caigan en la cara. La jeta bonita te inspira. La chupan mejor si no tienen la buchaca reventada. La surtes, pues, a tu gusto. Si la escupes, se asusta más. Le caes encima o la meas. Es cosa de gustos.

A mí me gustan las nalgas. Toing-toing. Rebotan sabroso. Las nalgas me saben mejor. Pum, pum. Ya luego te queda el culo y encarrerado te arrancas, en uno y en otro, en uno y en otro, hasta que se hagan un solo agujero mierdoso y sanguinoliento, chocho y chiquito. Te atascas. La dejas que chille y te atascas. Las veces que quieras, pues ya entrados. Te atascas. Luego lo mejor es una piedra. Que sea grande, pesada, méndiga. Y a la cabeza. Plaf. A la cabeza, como va. Qué no te salpique compa, aguas ahí. Los sesos son re asquerosos. Es mejor así porque se tardan en dar con quién era la difunta. Ya luego te

largas. Te largas, así nomás. Te largas. Ora que si quieres le pagas a un poli para que te la esconda un ratito y la tire en el monte. Mejor. **Con unas tijeras de jardinero le mochan las manos y las patitas por pura diversión. Yo los he visto. Pero tú luego luego te largas y ahí los dejas. Te desafanas. A veces los méndigos también se las clochan. Se aprovechan de todo. Buitres asquerosos. Pero tú le pagas y te largas. Quinientos pesotes. No sale en más, con todo y el poli. No te me apendejes. Quinientos pesotes y de que es emocionante, es emocionante. Te cagas. Bueno, si quieres, pero como yo lo dije es una manera de hablar. Pero si quieres, te cagas. También te cagas, como chingados no...**

Tu ciudad. Es tu casa, en la que duermes tú y donde se esconden los otros. Son tantos que no haces la cuenta. ¿Paqué? No cuenta contar. Contar no cuenta. Te cagas. Tú también te cagas.

VII.- El Viaje es ninguna parte (Actor-Narrador)

Actor.- **La pesera arde en el bochorno fofo de la tarde. Mientras se alejan del centro, descienden uno a uno los bultos agotados por el trajín.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **Un par de inquietantes sujetos nos acompaña y enrarece la costumbre del trayecto.** (Voz Reflexiva de E.T)

Actor.- **Tú en tu libro de te haces que haces para no mirar a nadie.** (Actor-Narrador)

Actriz. **Te dejas ir muy cosamente mientras tu nuca denuncia una mirada insistente. Es ese otra vez. ¿Pero qué recarajos busca? ¿Es que ya se fijó bien? Hijo de puta, ocioso. Molesta.** (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- **Ya no sabes que inventar.** (Actor-Narrador)

Actriz.- **Mantienes gacha la mirada porque tienen el aire de esos tipos que no necesitan pretextos para lanzarse a atacar. Más si se cree con derecho al haber viajado contigo ya en repetidas excursiones vespertinas, acechando. Se levanta. Viene. Viene y se detiene. Paso de largo. Resistes. Se aplasta justo detrás. Escuchas cómo se frota las manos húmedas en el holgado pantalón. Masca chicle. Carraspea. Que no lo haga. No. Que no lo haga. No.** (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- **Buenas tardes.** (Chava)

Actriz.- **Buenas.** (Esther Torsito)

Actor.- **¿Vas muy lejos?** (Chava)

Actriz.- **Es un imbécil. Pregunta más pendeja no pudo encontrar. Lo dejas. Sonríes con cierto desprecio cortés, el justo para no hacer grosería e indicar que no te da la gana platicas. Asientes y te vuelves.** (Voz Reflexiva de Esther Torsito)

Actor.- **Te he visto.**(Chava)

Actriz.- Lo dicho. Te enerva. Qué putas madres querrá el mocoso. No tiene más de veinte, aunque se deje el bigote. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- ¿Te molesto? (Chava)

Actriz.- Eureka. Pero de hecho no. No te molesta. Te muerde el gusano loco de la curiosidad. Y resistes. Su estupidez la resistes y la colonia barata mezclada con cenicero. Qué mal huele. Lo miras. De frente. Como va. Se arruga su valentía y busca una buena razón en la punta chata de su zapatote azul. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actriz.- Adónde vas. (Chava)

Actor.- Cerca. (Esther Torsito)

Actriz.- No. Qué quieres. Eso te pregunté. (Esther Torsito)

Actor.- Conocerte. (Chava)

Actriz.- Para qué. (Esther Torsito)

Actor.- Para nada en particular. Me caíste bien. (Chava)

Actriz.- Es un idiota, pero es la oportunidad que esperabas. Le dices que sí a todos. Se cambian números de teléfono y hacen una cita para el fin de semana. ¿Dónde? (Esther Torsito)

Actor.- En la fuente de... (Chava)

Actriz.- ordinario y sin imaginación. No importa, aceptas. Fin de trayecto. El sujeto te habla de no te interesa qué. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- sólo quedamos tres. (Actor-Narrador)

Actriz.- Atrás hay otro que nos mira, nos sigue, nos espía con insistencia. Salimos a la noche, a sus olores, a cansado, a sucio, a viejo. Calles y baldíos te esperan por llegar. Te acompaña el sujeto y se lo agradeces. Te invita a salir otra vez. Dices sin pensar que sí, que adónde. En la fuente tal y tal, ya te lo había dicho... Aventura una hora, (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- el sábado. (Chava)

Actriz.- Cómo no. Qué más da. Vas a ir. Quiere tomarte una mano, la quitas. Te mira. No sabes ya qué pensar. También a la gente como tú el destino le guarda el amor. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Tienes suerte. (Actor-Narrador)

Actriz.- Llegado un momento te paras, te despides y corres para dejar bien claro que no quieres decirle dónde es tu casa. Te grita que él va a esperar. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Soy Chava. Te voy a esperar. (Chava)

Actriz.- Respiras. No te lo explicas. Reparas y no lo has mirado bien. ¿Cómo es el Fulano a fin de cuentas? Te ha dicho su nombre, eso es él nada más. Un nombre vacío para recordar. (Voz Reflexiva de E.T.) Antes de entrar a tu casa, volteas. El otro, el silencioso, el que miraba

tu espalda te acompañó hasta el final. (Actor-Narrador) Hijo de puta. ¿Qué quiere? (Esther Torsito) No le haces caso. Te vas. (Actor-Narrador).

VIII.- El Cielo en la Piel (Esto que ya habías vivido) (Esther Torsito)

Actriz.- En este punto te detuviste. Pensaste que qué buena idea que así hubiera pasado. Te hizo ilusión la posibilidad de que algo pudiera ser diferente. (Actor-Narrador) Una mujer inventando el destino. Pero no, no es posible. En todo caso aunque así hubiera sido, seguiría siendo siempre lo mismo. La gente como tú o como Personaje, con propensión a usar falda y que se sienta a orinar está hecha para aguantar la riata, en todos los sentidos. Hojeaste rápido lo que te faltaba leer. Nada cambiaba. Al final ya no se sabe qué es lo que le pasa, desaparece así nada más. Pero...la historia... era la misma, es la misma. Qué decepción. Suspiras. Le platicarás a Chava, a ver qué opina.

Sales de la bañera y tu carne maciza tiritita. Hoy es el día. Hoy te toca. Te preparas. No demasiado maquillaje, para no acentuar ciertos puntos que no te favorecen. Te dejas el pelo suelto para que en un descuido te cubra un poco el rostro. Un pantalón ajustado... No, mejor una falda, corta, con vuelo. Hay que arriesgarse a ganar. ¿A ganar qué? Lo que sea. Hay que arriesgarse. La cita, qué emocionante. Tu primera cita, Te hacen burla en tu casa, que ya era hora, que no lo vaya a espantar, que poco a poco, que... Qué les importa. Cierras los oídos y sales. La tarde se desgarras en violeta sobre naranja. La ardiente pelota roja del sol le viene bien al fin de semana futbolino. Quieres llegar temprano. La luna también madrugó y despide la tarde con nubes falderas. Bajas del metro y ahí está Chava. Es más bien muy feíto, pero ya estás aquí. Te dices que es mejor sí probar. No vaya siendo que se te escapa la ocasión. Te acercas, intentas sonreír, pero te sale mal, no estás contenta con lo que Chava pueda mirar en ti. Te da miedo que piense lo mismo que pensaste tú de él. Pero ya lo hiciste y él, si lo hizo, ya lo hizo también. Se saludan de beso. Colonia barata y chicle de menta. Cómo te habrá olido él. Cuando tu cachete se roza con el suyo, en la otra esquina, vestido de blanco, mirándote fijamente, está él. El otro, el del papel: Hijo de puta. Flaquean tus rodillas. Vámonos, dices y quieres correr. El otro sonríe, escupe en el suelo, mira a uno y otro lado, cruza la avenida y viene hacia ti, hacia él, hacia los dos. Chava te cuenta un chiste muy baboso, se entretiene, no avanza, te sonríe también. El otro ya está llegando, fuma algo. Quieres correr. Qué vas a hacer, te preguntas, qué vas a hacer, te preguntas, qué vas a hacer... Ese el otro, ya está frente a ti, los saluda. Lluvia ligera y fría. Te ofrece su chamarra, quieres querer no tomarla, pero te la ofrece tan suelto (te muerde un escalofrío) que no puedes más que aceptar. Una copa, sugiere. Chava, que seguramente no tenía dinero, la acepta. Quisieras correr y no te atreves, quisieras correr, pero vas... Un antro oscuro, neones morados y rojos. La música invita bailar. La copa a esta hora es a dos por una y las chicas beben gratis lo que puedan en los próximos 45 minutos si van acompañadas de un galán. No te acompaña ninguno, pero te hacen buenos a estos dos. Cierras la voluntad, abres la boca, te encomiendas. Salud. Pierdes el miedo. Cuando te toca, te toca, no te podrías esconder. Defenderte tampoco. Ya te tocaba. Salud, hasta el fondo. Además, ya te tocaba la vida, salir y reventar, como la gente, como cualquiera. Reventar. Quieres una vida

normal. Reventar. Que te sirvan la otra. Un hidalgo, lo aceptas. Y salud. Te relajas. Decides confiar. Ya sabrás. Total. Total. Total...

Bailar como nunca (nunca bailas). Nebulosamente te viste besando a no sabes quién (a más de doe). Esta manía tuya de nunca enterarte (sabes que no sabes, pero ya no te importa saber). La suerte está echada. Alguien te arrastra. Te ríes. Todo se agita tontamente como desde una licuadora. Hace frío. Taxi que se abre a tus ojos. Avanzar. En tu mirada nublada, los árboles dicen algo que no entiendes, parece un grito. No reconoces la calle, sientes el mareo. Una carcajada lejana, que no es tuya, se confunde con un claxon. Las casas van siendo menos y vienen las curvas a rodar tu cabeza en el hombro del otro que muerde tu oreja y la invade con su lengua de pez desaforado. La noche, profunda. La tierras, mojada. Y la luna te va dejando sola. Quieres y no puedes ver con quién es que vas en el viaje. La música está chiclosa. Estridente. Luego el silencio. Apenas un eco (eco, eco)...

Algo susurra. Jala tus cabellos. Hurga decididamente entre los muslos rendidos y abiertos. Tus párpados cayendo. Ríes estúpidamente. Lo demás ya no es muy claro. Soñado, como en un sueño: El resoplar apurado sobre tu pecho, una canción; los zarandeos que hundían tu cabeza en el fango, la caricia; los puños cerrados apagándote los ojos, la promesa; la hoja plateada que te arañaba un costado, la fuga solitaria, la libertad; y el calzón de algodón con florecitas rojas entrando por tu garganta sin dejarte respirar, el sueño que te amenaza. Los dedos atroces del tipo jalándote por la nariz, las patadas en la panza y la sombra que iba y venía sin decidirse a escapar. La rodilla seca que se hundió en tu pecho, Crick, y tus pezones arrancados de una mordida cada uno, guardados en tus orejas. Los gritos sudados, el semen en tu mano. Si entendiste una palabra de todo lo que te dijo, esa debió de ser Puta. La repitió hasta cansarse, hasta que te cansó de escucharla una vez más. No sabes cuantas veces despertaste y ese sueño no te dejaba. Seguía y siguió a tu lado esperando que no volvieras, que te quedaras allá. Algo romántico en todo esto. Tu cuerpo desnudo, roto, bañado de luna, perdiendo sangre y ganando blancura.

Con la caricia helada de la noche, en las altas horas, que te devolvió una vez más, te levantaste. Viste tu cuerpo correr como un trapo miedoso, abrazando árboles y manchándolos, como despidiéndote. Viste a tus pies bajar la montaña, lavarse en los charcos y arañarse en la arcilla hasta perderse en el bosque. Ronroneos en la avenida. Es por allá, o por allá, o por allá. Corres una vez más. Ya no sientes el frío ni el dolor ni tus dientes mordiéndose los dientes. Sólo te cuesta mirar porque hay algo borroso en tus ojos, pegadizo y acuoso que te confunde un poco más. Andas pero pierdes impulso, sientes que te levantan. Escuchas correres, el grito de un celular. La caricia sedosa de algo blanco, tal vez la noche, tal vez, nada más. Pero no, la mañana y su canto de prismas rompiendo la oscuridad. Sientes el cielo en tu carne, en tus ojos cerrados, en tu piel cómo se abre tu frente, cómo te borras, te borras, te borras...

El cielo en la piel es lo único que te queda. Luego, te desentiendes. Quieres hablar y no puedes, no puedes ya. (*Esther Torsito*)

Regreso al presente

IX.- En el comienzo fue... (Actor-Narrador)

Actor.- Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. (Actor-Narrador)

Actriz.- No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Pum. Pum.Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum a contra tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. (Actor-Narrador)

Actriz.- Respiras y Crick en el pecho. Exhalas y ¡Fu! (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Te gusta imaginar. (Violador) Los ojos clavados en el techo alto y blando-blanco, del quirófano iluminado por esos ojos ardientes que no te miran pero te bañan o te salpican. (Actor-Narrador)

Actriz.- Silencio zumbón se duele en tu oído izquierdo. El otro no responde. Lo dejas en paz. El calorcillo chirriante que se abre paso por tu pecho plano, se derrama y te mancha la camiseta herida y sucia. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Te gusta imaginar (Violador)

Actriz.- Adviertes que tú, tu piel y tu cuerpo se van quedando con más frío cada vez... (Actor-Narrador)

Actor.- Y la pulsión vacilante a trompicones persiste no te suelta a la negrura de ese sueño que te reclama. (Actor-Narrador)

Actriz.- Crick. Dolor intenso, dolor intenso, dolor intenso... (Esther Torsito)

Actor.- Te gusta imaginar. (Violador)

Actriz.- Vienen relampagueantes las imágenes a tus ojos que, aún cerrados, no puedes dejar de mirar. Son tus pies desnudos corriendo por el pasto helado de la mañana. Son las ansiosas manos del tipo hurgándote la entrepierna. El camino a tu casa, nocturno y empedrado. La revoltura. Los tirones que te guiaban y tus fritos desesperados en la noche. (Voz Reflexiva de E.T.)

Actor.- Te gusta imaginar. (Violador)

Actriz.- Y es la mano ajena y dura en tu boca ahogada. Tu calzón perdido en la garganta. Los puños machacándote la cara. (Voz Reflexiva de E.T.) La cosa esa entrando y saliendo, hundiéndose en la entraña. Esa voz apagada. (Esther Torsito)

Actor.- Estás mojada. Estás mojada. Estás mojada, perrita. Estás mojada... (Violador)

Actriz.- Respiras y ¡Fu! Te falta el aire...Ardor, opresión en la garganta... Algo te revienta, se revienta. Reventando, reventando... Te libera...te libera...te libera... (Voz Reflexiva de E.T.)

ENTREVISTA A EDGAR CHÍAS: 02 de Mayo del 2014.

ENTREVISTADOR: José Roberto Serrano

ENTREVISTADO: Edgar Chías

TEMA: *El cielo en la piel*

ROBERTO.- A partir de las lecturas al texto y al montaje que estoy realizando con la Compañía *Filistés Teatro*, encuentro cierta vinculación con las teorías generadas por Dubatti, Sinisterra, Kartún. ¿Existe en tu obra esta vinculación?

CHÍAS.- Fíjate que es curioso, porque a Dubatti no lo conocía en 2003, cuando escribí la obra y a José Sanchis, ya lo conocía indirectamente por parte de los talleres de dramaturgia que recibí de Luis Mario Moncada y de Jaime Chabaud extracurricularmente, porque no eran los talleres de la UNAM. Yo me inicié en la UNAM, no como escritor, sino como actor; y de Sanchis Sinisterra adquirí cierta idea disciplinaria de la escritura, o sea, con lo que me transmitieron ellos, a través de la pedagogía de Sanchis Sinisterra, me quedó claro que la dramaturgia es un diseño, que es una habilidad que tiene que realizarse conscientemente, o sea, no es que la intuición no sea útil, que se tenga que suspender o no hacerle caso. Siempre me pareció entender que se trataba de conciliar estos dos momentos o movimientos en los procesos de escritura, el de la intuición y el del diseño.

ROB.- Con diseño te refieres a...

CHÍAS.-...planear, a tener más o menos claras las estrategias narrativas, qué manera de contar me conviene más para este material, qué manera de dialogar me conviene más para esta historia, qué extensión necesita, qué tipo de personajes, todas estas cosas que a veces suceden de manera natural porque, por alguna razón lo sabes, y es cuando te digo que aparece la intuición y más bien son estrategias que has visto, que otros han usado y que quieres usar tú mismo ¿no? Por ejemplo en *El cielo en la piel* hay una estrategia, que vi en un libro que no recuerdo el nombre, que no encuentro, porque lo leí muy joven, lo leí en la etapa del bachillerato, pero al autor sí lo conozco, es un cubano, que se llama Julio Travieso. Julio Travieso, que en ese libro de cuentos, tenía la particularidad de hacer que sus personajes narraran en la segunda persona reflexiva, esta forma en la que te estás hablando a ti mismo, como si le hablaras a otro, te escuchas hablar y piensas lo que estás diciendo, y

esta segunda persona reflexiva es de las cosas que me propuse conscientemente probar en *El cielo en la piel*. Esther Torsito habla consigo misma en esta segunda persona reflexiva, está hablando consigo misma, como si le hablara a otro, entonces, a estas estrategias son a las que me refiero, es decir, de manera consciente tú decides qué estrategias, qué trucos, qué mañas, que aprendiste en los talleres o viste en la obra de otro y te los apropias, más la intuición, entonces así fue. Luego tuve la suerte de tomar un taller con José Sanchis, el mismo año que empecé a escribir *El cielo en la piel*, y pues nada, fue como tenerlo de viva voz, pero yo me sentía familiarizado con lo que él nos enseñaba, por la influencia de Jaime, lo tiene muy cerca en los ejercicios pedagógicos. Jaime Chabaud parafrasea, a veces, muy fielmente a José Sanchis, el asunto de lo rapsódico, a mí me llegó porque ese mismo año, que tomé el curso con Sanchis, tuve la suerte de que me dieran una beca, para que me fuera a España y ahí lo tomé. Ese mismo año fui a Francia, entré a enseñar Español, en un programa de la SEP. Me contrataron para dar clases ahí, como asistente de Lengua y me fui, y allá tuve la suerte de ver otro tipo de teatro en esta tradición francesa, y de acercarme a cierta literatura teórica y allí conocí a un autor que se llama Jean Pierre Zarrazac, que según yo, y según reconocen otros autores franceses y de nuestra lengua como el propio Dubatti, y el propio García Barrientos reconocen que el que usa con una amplitud y una precisión muy importante el término de lo rapsódico es Jean Pierre Zarrazac, él lo acuñó por ahí de los 80, para tratar de explicar ciertas conductas textuales y luego lo desarrolló en un montón de libros. El asunto de lo rapsódico, yo lo encontré teóricamente en los franceses pero me sentí muy aliviado, porque por ejemplo, antes de escribir *El cielo en la piel*, ya había escrito dos obras, que en su momento fueron más o menos bien recibidas pero más o menos incomprendidas, que fueron *Circo para bobos* y *Telefonemas*. Con *Telefonemas* me decían —¿qué es esto?, es un cuento— y Jaime Chabaud, que es además de mis maestros en mi proceso de formación como autor, muy querido, pero también es un amigo muy querido por eso me atrevo a decir que es un cabrón, decía, así con este afán, así como de... un poco jugando, pero de desautorizar, —esto no es teatro, esto es *narraturgia*— así como desdeñando, y a mí la palabra *narraturgia* nunca me gustó. Cuando llegué a Zarrazac, me sentí muy reconfortado, porque dije —no estoy loco—, esto que estoy haciendo, esta intuición, está reforzada por la práctica de estos creadores en otros lugares del mundo. Antes de ir a España y Francia me tocó ese año: 2003 y fue muy importante porque tuve la oportunidad de salir por primera vez del país y de un chingadazo fui a tres lugares distintos, fui a Brasil, antes de ir a España. En Brasil vi el trabajo de dos creadores que también me

reconfortaron, porque yo decía —no estoy loco—, ya hice mi pendejada de *Telefonemas*, pero en Brasil está una mujer que se llama Denise Stoklos, que hace cosas muy parecidas, me dije: “a huevo”, además era muy buena actriz, increíble, una dramaturga sensacional. Otro que es un actor-autor que se llama Mario Bortloto, del cual hicimos hace mucho tiempo una traducción que no tuvo mayor repercusión; y luego en España vi una obra de Juan Mayorga hecha con poemas, y haciendo los ejercicios de Juan Mayorga, hice un ejercicio con unas acotaciones medio “mamonas” y me dijo —¿por qué no dicen esto?, ¿por qué está en acotación un texto tan bello?, ¿por qué mejor no lo dicen? Entonces, estuvo chido, muy bien.

Mientras aquí (en México) me dicen: esto no se hace, en España, me están diciendo —güey síguele, búscale, ¿no? Y luego en los franceses vi que tienen una tradición muy retórica, hablan un montón. Mucho teatro que vi era un poco en este asunto rapsódico, como lo define Zarrazac, y entonces, ahí ya me “deschongué”: voy a hacer lo que quiero. Lo que me dice mi intuición y entonces me sentí muy seguro de lo que estaba haciendo, y pues ya... es decir que para mí, encontrarme con la teoría, lo que hizo fue reafirmar mi intuición. No a partir de la teoría para producir los textos, casi nunca; fue al revés, siempre.

ROB.- Siguiendo lo que me dices, con la idea de la intuición y este deseo de contar una historia, un algo, tú lo desarrollaste y ya después viste que en Europa y quizá en América del Sur...

CHÍAS.- Bueno, yo quería decir que esta relación con estas personas y con lo que pude ver, me puso en contradicción porque fue una perspectiva que aprendí en la escuela que es más o menos la de partir de la teoría hacia el hacer, y yo pienso: en ese entonces lo entendí así, y ahora pienso lo contrario. Pienso que la teoría sirve para ver y explicar lo que se ha hecho, no lo que se va a hacer. Es decir, yo no le recomiendo a los autores del taller que partan de teorías..., sí se necesitan recursos técnicos, una cosa es cómo enseñar algunas habilidades mínimas sobre el lenguaje, sobre la organización de material sobre la estructura, pero no decirles, lo que tiene que ser el realismo, entonces, háganse una teoría sobre... o vayan a la teoría, y no. La teoría, yo pienso y siempre lo he pensado así desde entonces, es un momento de reflexión posterior a la creación. Ahora, no quiero decir que no haya gente que le funcione hacerse lucubraciones mentales primero y luego comprobarlo, ¿no? A mí me ha funcionado mejor al revés, siempre.

ROB.- Me dijiste de *Telefonemas*, y de *Circo para bobos*... ¿Cómo te fue? Me refiero a que es el texto que estamos trabajando ahorita en la compañía. Yo veo la idea de los actores que hacen la segunda persona y eso es lo que puedo ver también ahí, ¿no? En *Bobos*, pero más que en segunda persona hay un personaje, hay un actor que está diciendo, ¿no? Y de repente sale del juego de su contar, de su estar contando lo que le pasa día a día, a contarlo con todos, ¿no?, está Zula, o está Mona, Bolo o Maco cuentan su experiencia, cómo les va en el día y después encontramos cómo sus cuatro historias se unen y es una misma historia, en un mismo espacio y no sé... ¿Cómo la ves tú?

CHÍAS.- Pues mira, te digo, en principio no hubo un presupuesto teórico, fue todo absolutamente práctico para hacer *Circo para bobos*, y yo recibí la invitación de Marco Vieyra, para ponerle texto a unas secuencias que él ya tenía y para recoger unas secuencias textuales que sus actores ya tenían. El espectáculo en un principio se iba a llamar: *Amanecimos títeres*, y eran otros actores y era otra cosa, entonces yo iba, veía lo que hacían, tomaba notas y estaba ahí jalándome los pelos, porque no sabía qué hacer con eso, y después los actores empezaron a dudar, y a decir, —no, esto va para largo— y se desinflaron y ya no lo hicimos. Marco se prendió con la química que hubo entre él y yo, y dijo —vamos a hacerlo, vamos a hacer otra cosa. —Voy a llamar a otros— le dije —sí Marco, cuando los tengas me dices. Muy poco tiempo después, ya tenía cuatro actores diferentes y me salió con una jugada maestra que es una cosa que lo caracteriza mucho, me dijo —ya tengo los actores, estrenamos en un mes —jajajaja. —Estrenamos en la Gruta, eh, en un mes.

Y entonces, fue así, una madrina de resolver absolutamente desde la intuición. Tenía ciertos números de acrobacia y tenía esos actores. Entonces: que primero pase esto, primero esto, primero esto y esto y pon este texto aquí. Recuerdo que en ese momento estaba tomando un curso con Jaime Chabaud, justamente, y uno de los ejercicios que hice en ese taller lo arreglé para que fuera la primera escena de *Circo para bobos*. Puse ésa y luego pusimos unos números y luego era —¿qué hacemos?, —No, pues ahora que hable éste y luego éste, ahora que hagan un número, ahora que hable éste, y así. El último que agregué fue el de Zula, ¿no? Y recuerdo que era estar escribiendo en servilletas o en donde podía durante los ensayos y cómo era para que se lo aprendieran, hicimos el texto escénico, pero no hay un texto. Yo lo escribía en un papel, esto lo dice aquí este güey, después esto, este

güey dice esto. Se lo aprendían y al otro día ya lo hacían y se armó y dijimos: ¡ya está!, ya firmé como el dramaturgo, pero no había texto. Fue meses después que Luis Mario Moncada comenzó a cooperar con Nophal en esta editorial que es Anónimo y me dijo, —vamos a publicar *Circo*, porque nos dieron temporada, y así la obra de pequeñas temporadas en pequeñas temporadas que nos programaron, estuvo un año en escena. Porque nos iba bien, iba un montón de gente. Y por eso fue la idea de —vamos a publicarla —pero no hay texto... —pues escríbelo, y eso fue lo que hice. Después del espectáculo escribí el texto literario de la obra. Y porque nos gustó y nos fue bien.

El acto siguiente fue que Marco me dijo —vamos a seguir trabajando juntos. Vamos a hacer este cuento, que se llamaba *Telefonemas del otro lado*, de un autor que es de Jalisco, que se llama Mauricio Montiel, es ensayista y es narrador. Yo lo leí y no sé, la casualidad es muy impresionante, a veces. Estaba terminando de leer por mi cuenta, *El doble*, de Dostoievsky, y le dije —güey es el mismo, este autor se inspiró en Dostoievsky, pero Dostoievsky es mejor, —sí, pero es mi amigo... entonces empecé a hacer partes del texto, porque teníamos a dos actores, teníamos a una actriz y un actor, entonces yo empecé a escribir el texto para ellos, yo siguiendo más a Dostoievsky, y les iba entregando escenas y las iban poniendo y en dos semanas ya teníamos una parte más o menos del texto, ellos lo iban poniendo y así se leyó para la Primera Semana Internacional de Dramaturgia, que organizaron Luis Mario y Boris en La Capilla y La Gruta. Se leyeron sólo 9 escenas de *Telefonemas*, no se leyó todo el texto porque no estaba completo, así lo leímos y al final dijimos —si quieren saber lo que falta, tienen que esperarse. Ahí conocí a LEGOM, cuando estábamos leyendo *Telefoenmas*, en escena. Se acercó, comenzamos a hablar e intercambiamos libros, pero no había presupuestos teóricos.

Yo había visto teatro en México, que me había gustado mucho y que me hizo pensar, yo quiero hacer teatro así. Le vi hacer cosas así a Germán Castillo, Rodolfo Obregón y a Luis Mario Moncada, después vinieron los presupuestos teóricos, pero sí fueron procesos de evolución. El primer texto que hice bajo esa línea, creo yo, fue *Circo para bobos*. Aunque antes, hice otro, que no está muy visible por allí, que se llama *Cuando quiero llorar, no lloro*. Allí me di el permiso de poner unos juegos con acotaciones: a mí me gustaron más las acotaciones que los diálogos, en esa obra. Pero yo ya tenía esa inquietud, de un texto con una condición que pudiera ser igualmente disfrutable como literatura y como espectáculo. Me interesaba que los textos se pudieran leer y que esa experiencia bastara. Me gustaba mucho payasear con las acotaciones, y algo de esa búsqueda de lenguajes con las acotaciones

cayó de lado de *circo* y como eran pequeños monólogos, daba permiso de organizarlos de otra manera. Se volvió mucho más radical en *Telefonemas*, porque en *Telefonemas*, lo que yo vi en Dostoievsky era que había una gran apertura a los espacios mentales de los personajes. Yo dije –no se trata que realmente estén diciendo esto, en todo caso es lo que están pensando y nos lo dejan saber y entonces piensan en muchas direcciones, piensan que son muchas personas a la vez, entonces las cuentan, las incluyen, se incluyen, se distancian, o sea, las operaciones mentales son rapidísimas en Dostoievsky. Yo quiero hacer eso y ése fue mi homenaje a Dostoievsky, *Telefonemas* es un homenaje a su novela y a su literatura, porque a mí me gusta muchísimo Dostoievsky. Ya después seguí con *El Cielo...* y le seguí todavía con otras cosas, como *En las montañas azules*, que es una obra anterior a *El cielo...* antes de irme a Francia hice *En las montañas azules*.

ROB.- Esto de dar un espacio al pensamiento del personaje, está también en *El Cielo en la piel*. Yo lo vi, antes de encontrarme con la dramaturgia que realizas, en el cine alemán, yo lo veía y decía... es que es eso ¿no? En cine están los personajes compartiendo lo que están pensando en una *voz en off*, ¿no? Todavía no viajaba a Sudamérica para ver lo mismo. Los actores, en teatro estamos apostando por eso. Decir lo que están pensando, pero también están ejecutando una acción... esta capacidad del ser humano de hacer dos cosas: te digo qué pienso, pero también realizo una acción, y quizá le da un peso mayor a la construcción de un personaje o a la puesta en escena, te muestran un acto total de la persona, bueno creo...

CHÍAS.- Sí, creo que es una reacción de amplitud hacia lo que fue el realismo del siglo XIX, que es la escuela de actuación en que nos han formado a casi todos en las escuelas de teatro, al menos en la Cd. De México. Las versiones de Stanislavski tratan de convencer a los actores de que los procesos mentales deben ser interiores, todo les pasa adentro y todo debe de manifestarse en conducta física y gestual y este enamoramiento enorme al *subtexto*, a lo no dicho es como el siglo XIX, es como achicar al realismo. Porque lo que realmente pasa en las novelas realistas, por ejemplo, es justamente que podemos penetrar los espacios interiores de los personajes, o sea, tenemos esa oportunidad. En la narrativa sí podemos hacerlo, vemos todo lo que piensan, cómo lo piensan, en orden o desorden o lo que sea, pero en el teatro no, todo eso está reservado para el actor y su trabajo de construcción de antecedentes, ¿cómo?, ¿por qué no?, ¿por qué no podemos ver lo que está pasando

adentro? Yo creo que todavía nos falta una asignatura, qué es, ahora cómo le hacemos, ya que estamos viendo todo lo que piensa y siente, cómo lo sacamos de esta cosa de medio tono a algo normal, ¿por qué no puede ser otra cosa también? ¿Por qué el cuerpo no puede estar afectado en otras condiciones, en otra velocidad, en otra intensidad? A pesar de que ahora, lo que este tipo de teatro hace es que los espectadores comparten con el personaje esta velocidad y esta multiplicidad de planos mentales, desde su interior, y todavía persiste esta cosa de hacerlo normalito, natural, ¿no? Pienso que está bien... es una forma, pero no es la única, creo que se pueden hacer todavía muchas cosas, es algo por explorar. El cuerpo y el actor que narra es una asignatura a explorar todavía porque no creo que se trate de, haber yo te lo cuento desde yo, porque este yo, en cuanto actor y a personaje también es una construcción. ¿Por qué no puede ser afectado? ¿Por qué no puede ser otra cosa, diferente? ¿no? Por decir algo, como la actuación expresionista alemana: un gran gesto. En las últimas cosas que me ha tocado ver, que están a veces muy bien hechas, con esta vertiente narrativa o rapsódica en el teatro, los actores lo hacen normal, ¿no? Se trata de ser natural, digo está muy bien, no digo que esté mal, pero digo que no es la única, debe de haber otras maneras.

ROB.- Hay algunas obras en las que manejas una estructura aristotélica, me atrevería a afirmarlo. ¿Qué te motivó a modificar el discurso hacia una estructura digamos no aristotélica, para la creación de la obra? Cambio de lenguaje...

CHÍAS.- Pienso que cada material necesita su forma particular de ser tratado. En ese sentido, no me gusta ser radical, de decir –yo nada más hago tal–, como sí me ha tocado escuchar a algunos colegas, que luego cambiaron de opinión –ah eso de narrar... Diálogo, y al chico rato andan escribiendo más narrativo que yo, no me importa, está bien, cada quien hace lo que quiere. Pero yo, cuando empecé a hacer cosas narrativas, no dejé de hacer las otras, a mi me parece que es cualquiera de las dos son una opción. Yo quiero tener todas las opciones de expresión... entonces yo no siento que haya cambiado, sino que amplié, estar en el curso de no limitarme, puedo hacer esto, puedo hacer esto otro, puedo considerar la poesía también como una alternativa, ¿no?. Para mí la idea es no cazarse con una posibilidad. No es que renuncie. Hay obras... ahora mismo estoy terminando una que se llama *La semilla*. En *La semilla*, incorporo partes dialogadas, partes narradas y de una manera muy burda todavía, pero es una cosa que no había hecho, estoy tratando de incluir

imagen, yo preferiría que no se proyectara y que no fuera una pantalla, pero que los actores tengan que manipular imagen, allí, casi artesanalmente, como parte del discurso, o si lo quieren dibujar en un pizarrón, me parece sensacional, pero... coexisten y ahora mismo, que estoy terminando ésta, quiero empezar otra que me queda clarísimo que se tiene que contar dialogando, la forma en que mejor la voy a poder contar es dialogando. Y a la par, tengo que hacer otra cosa en San Luis, que ellos quieren hacer una cosa documental, entonces, va y qué bueno. Según yo, *Semilla* es un falso documental, ellos quieren hacer un documental de verdad en San Luis Potosí. Yo no digo que no, al contrario. Cualquier cosa que te ayude a diversificar tu práctica es mejor a las cosas que te obligan a limitar.

ROB.- Ya vinculándome más con *El Cielo en la piel*, quisiera preguntarte: ¿en la edición de Teatro sin Paredes, en la parte de atrás, en la contraportada, y en el prólogo, aparece que *El cielo en la piel* es una historia trágica sin h y con j, mal contada y peor hecha. A partir de esta frase, quería preguntarte, si consideras al *Cielo en la piel*, como una tragedia. Yo en lo particular, la consideraría como tal una tragedia, saliéndome de una estructura aristotélica. En *El cielo en la piel*, yo llego a visualizar el aspecto de que los seres somos héroes de nuestra propia existencia y de repente nos enfrentamos a aspectos sociales o con otras personas. En este mundo, vinculándolo con la literatura, se atiende a estos personajes, digamos invisibles, ¿no? Llamándolos así, que no llegan a existir dentro de los mundos cosmopolitas, es decir que las personas llegamos a ser un número más es unas ocasiones, si no entras en el sistema y tienes que sobrevivir aún así, ¿no? Fuera del sistema es como si fueras ese héroe de tu propia vida. Para lograr lo que quieres tienes que rebasar ciertos paradigmas sociales, ciertos aspectos y... creo que en *El cielo en la piel*, Esther es como si fuera ella héroe de su propia vida, pero vive disociada del mundo. Ahí están Chava y el violador siguiéndola todo el tiempo, la están acosando, pero ella prefiere evadir ese aspecto. Igual, quizá un mecanismo actual en México, no sé si en otros lugares del mundo, esta vacuidad existencial, que te hace escindirte del mundo...

CHÍAS.- la verdad no pensé, no lo hago en un género, como en un punto de partida, ni como un punto de llegada. Pero ya que la obra está afuera y está puesta allí, si tuviera que pensar cómo la podría vincular con esta forma de entender y de explicar los textos, yo la consideraría más cercana a la tragicomedia que a la tragedia porque la imagino en el sentido más primario. Tengo la impresión de que la obra está más o menos articulada, por momentos

de desarrollo trágico, que no una tragedia, que un teórico alemán que se llama Albin Leski explica. Para él la tragedia es una cosa que sólo pudo existir en la Grecia democrata y dice – que no se puede llamar tragedia en sentido estricto a ninguna otra cosa que escribieron esos griegos– dice, sin embargo, que sí se puede considerar que hay obras trágicas, que no es lo mismo que sean tragedias, porque guardan aspectos en común con éstas y ahí enumera las cosas que deben de tener para que se les pueda considerar trágicas. Pienso que sí, que a ratos las tienen. Por ejemplo, este asunto de que el héroe trágico para Albin Leski, sufre una transformación de su condición real, pasa de la estabilidad y de la buena fortuna a la desgracia más atroz, pero Leski matiza –esta *metabolé*, esta transformación puede tener que ver con una transformación material, es decir, un rey puede perder su reino, pienso en el Rey Lear, o dice, –o bien el personaje pierde la idea de la estabilidad–, o sea la estabilidad puede ser nada más imaginaria, entonces pienso en Woyzeck no tenía nada y de repente pierde solo esa idea que tenía de esta estabilidad y a esto lo llama, la caída y digo: sí también Esther y Personaje Principal están allí en una realidad, más o menos estable y luego pierden eso, pierden la vida. Bueno al menos Esther, no sabemos más de Personaje Principal, ya no se sabe nada, ¿no?. Pero también está el humor, algunos mecanismos que otro teórico, este español, que se llama Jesús G. Maestro, describe como los procesos cómicos. Hay momentos satíricos, hay momentos irónicos, hay chistes y están estas dos partes ahí articuladas, juntas ¿no?, y en el sentido menos primario, también pienso que es una especie de tragicomedia que para las dos representa un viaje. Las dos tienen una especie de viaje, es real y concreto en el caso de Personaje Principal, que deja de estar con su familia, para irse con el rey y lo que sea, pero esta mujer, tiene sus viajes en el pesero, y viaja pues de una vida más o menos pinche pero estable, a la libertad que le cuesta la vida, en un país en que la mujer no tiene derecho a ser libre, ¿no?. Entonces lo veo así, como una tragicomedia.

ROB.- Que si la tendría que definir académicamente, la habría visto como una tragedia en tono fársico. Por lo que me dices de la ironía, de la comicidad que manejas en todo el texto es irónico, ¿no?. Bueno, es que es una cosa que la hace muy... es como si hicieras digerible lo fuerte de una situación que le pasa a Esther, igual a Personaje Principal, o sea, le está yendo muy mal, ¿no? En su estabilidad, en un plano real, pero pues, todas las descripciones que haces de los personajes, o de lo que le pasa, ¿no? Cómo el rey sí puede tener

pequeñas amigas, a todas sus concubinas y ella no puede, lo cual es muy absurdo, ¿cómo el sí?, ¿cómo ella no?. Esta lucha por la libertad de la mujer, ¿no? que plantea tu texto.

Voy a continuar con otro aspecto: dramáticamente, a nivel de estructura ¿cómo definirías a *El cielo en la piel* estructuralmente?

CHÍAS.- yo diría que es una estructura cíclica, porque la primera y la última son la misma y en este trance en el que ella está, en que, entre muere y entre que no, recuerda un montón de momentos de su vida anterior que la llevaron allí y parte de esos recuerdos son su lectura, los acontecimientos de Personaje Principal. Es como... *La última tentación de Cristo*, la versión cinematográfica, no la novela. Está Cristo ahí, crucificado a punto de morir, parpadea y en ese parpadeo imagina cómo hubiera sido su vida, si no hubiera andado de revoltoso, entonces tendría familia, borregos, se casa y es feliz. Luego otra vez, despierta y se muere.

Es la misma estructura, en el momento del presente, hay una digresión y luego regresamos al presente y se acabó. Así sucede estructuralmente *El Cielo*...

ROB.- En *El cielo en la piel* distingo muchos elementos de México, entre ellos está la misoginia, el machismo, la violación, los feminicidios, las sociedades de consumo, las sociedades vacías y quería preguntarte, ¿si dentro de esos elementos que menciono, encuentras o desarrollas temas como por ejemplo: el abuso de poder, lo tomas de la realidad y lo escribes o se fue desarrollando en el proceso, se fue dando, apostando por esto que me decías, de la intuición y de la creación o decidiste deliberadamente trabajar la misoginia?

CHÍAS.- Sí lo hice así, porque parte del impulso de hacerlo sucedió en Francia. Yo estaba obligado a enseñarles a los muchachos Español, a través de mi cultura. Entonces una vez les preguntaba –¿qué saben de México? a parte del tequila, del mariachi, ¿qué más conocen? –ah, que matan gente, secuestran gente, son machos– y bueno... sí, pero...y no se me ocurría qué cosa buena decirles. Cuando iba al periódico, así como para buscar una buena noticia, me encontraba con cosas terribles y entonces fue un poco eso, de entrarle a la realidad, pero desde otro lado. Frontalmente no, porque ya está el periodismo, ya hay otras formas de llegarle directamente a los problemas, ¿no? Pero ¿cómo hago para hablar de ellos sin volver esta obra un proceso documental? Entonces, la estrategia fue hacerlo como un

cuento de hadas, pero negro. Voy a decir cosas feas, pero... ¿cómo le hago, para que no sea –ah te voy a asustar–?, el humor. Voy a contar esta cosa terrible, que tiene que ver con la realidad actual de mi país y voy a buscar una manera de compensar esta cosa terrible, pero si fue así, tuvo fuentes de la realidad. En los periódicos, hay una parte en la que cuando empieza a escribir Personaje Principal, se menciona la venta de unas islas. Entonces, en ese momento era un caso que estaba pasando realmente en México. La empresa gasera Chevron se apropió de unas islas de Baja California, y nadie dijo nada. El único que estaba haciendo pleito público era Miguel León Portilla, era –no vamos a hacer nada. Nos están robando unas islas que tienen yacimientos de petróleo y de gas– nadie dijo nada y se las quedaron.

Había casos en ese 2003, que ya estaban declarando que había más muertas en el Estado de México que en Ciudad Juárez. Hay que hablar de esto, está jodido el país.

ROB.- En ese sentido no sólo sería Ciudad Juárez, si lo veo en esa perspectiva periodística, sino al Estado de México, ¿no? Creo que es lo que pasa con el regreso del PRI, ¿no?. Están pasando muchas cosas en el Estado de México, que quizá siempre han pasado, pero Televisa y estos medios que acaparan las informaciones manipulan a la sociedad, y mientras están pasando más cosas en esos estados que en otros, deslindan la información a todo lo que pasa en el D.F. ¿no? Una ideología presente ahí. Se estaría vinculando más con lo que pasa en el Estado de México, o sea, Ciudad Juárez sí y el Estado de México...

CHÍAS.- Y en otros lados. La verdad es que lo que es inconcebible es que haya crímenes de odio, contra mujeres, contra homosexuales, contra indios, me parece inconcebible que haya crímenes de odio. Entonces, yo no veo *El Cielo en la Piel*, focalizada en un territorio específico, a lo largo del territorio nacional, hay crímenes de odio, ¿no? Es muy alarmante y en este caso no hablé de otros, porque preferí hablar de los crímenes de odio hacia las mujeres.

Los crímenes de odio con condición racial distinta, contra indígenas, lo traté en otra obra que se llama *Benito antes de Juárez*, que era contra indígenas, ¿no?

ROB.- Está bien voy a retomar un poco la línea, ¿existe en tu obra una línea liminar entre lo dramático y lo narrativo? Con esto de que no te limitas en la creación, usas las dos, utilizas

cualquier forma de crear. En *El cielo en la piel* coexisten las dos. ¿Qué opinión tienes tú acerca de este modo de crear otras dramaturgias?

CHÍAS.- Mmm...¿qué vinculan las dos formas? Pues a mí me parece sano que haya contaminación modal. Siguiendo la idea de José Luis García Barrientos, que a su vez, cita a Aristóteles para decir que hay dos maneras posibles de producir ficción y éstas son: el modo mimético y el modo diegético. Es decir actuar las cosas o narrar las cosas. Digo, sí qué bueno que haya la posibilidad de actuarlas y la posibilidad de narrarlas, pero qué bueno que se puedan mezclar. También hace muchos años, me encontré con un texto de José Saramago, que se llama *Del canto a la novela y de la novela al canto*, y lo que cuenta en ese ensayo, es una cosa que me impactó mucho, que me hizo sentido, y claro! tiene razón.

Decía: en el origen a lo que llamamos nosotros literatura, por ejemplo, en Occidente, Homero. *La Iliada y la Odisea*, son una especie de novela, de gran poema y son una especie de dialogación. Es un monstruo con todas las posibilidades modales de producir ficción y dice Saramago –progresivamente, en tanto que pensamos más y se fue priorizando el asunto de la literatura, esta integración se fue dispersando y se fueron separando estos campos hacia lo más puro que puede ser lo lírico o lo narrativo o lo dramático. Está muy bien, qué bueno que hubo este proceso de precisión y de pureza pero dice –que de una vez más tengo la impresión de que una vez más se están juntando y me parece muy bien– dice Saramago: –yo ambiciono un texto que tenga el vigor y la profundidad de la narrativa, que tenga la belleza y altura de la poesía y que tenga además la condición viva del drama. Yo prefiero la literatura así –yo dije: yo también, cuando lo leí dije, yo también. Feroz. Entonces el asunto liminal, en el cual están allí, un espacio intermedio, entre que ni es, ni no es, a mí me encanta. Por eso me gusta muchísimo *La Celestina*, porque es tan grande, que cabe aquí y cabe acá y pone en crisis a los que quieren verla como teatro y a los que quieren verla como novela y dices, sí, porque es más complejo y más difícil la obra que la teoría, eso me gusta más. Y... yo pienso que en origen tenía dentro de sí, el germen de lo teatral. Es decir, cuando no había imprenta, buena parte de la forma de socializar lo que otros habían escrito era oralmente. Alguien se aprendía los versos de Homero y te los decía.

ROB.- El arte del rapsoda...

CHÍAS.- El arte del rapsoda sintetiza o es esa zona liminal, entre un modo y otro. Ahí donde la literatura es oral, se joden todos, tiene de lo dramático y tiene de lo narrativo.

ROB.- Coincido en eso. El problema a veces viene en esto de querer teorizar y querer separar todas las áreas de la literatura y del arte en general, como si fueran aspectos escindidos cada uno de ellos. Y bueno, no sé por qué algunos teóricos quieren marcar eso, ¿no?...

CHÍAS.- Está bien para entenderlo, porque es como la rana en el laboratorio en la secundaria. La abres para ver cómo funciona, pero de qué te va a servir separar a la rana. La rana no va a estar viva si la rompes, ¿no? Si la desarticulas, lo que es maravilloso es que la rana es una identidad viva, justamente por todo lo que la compone. Separarla no. Separar sirve para el análisis...

Shakespeare no leyó a Shakespeare, ni la teoría sobre Shakespeare. Los griegos no leyeron a nadie, ni siquiera a Aristóteles, para crear. Entonces por eso mi insistencia de la intuición y la habilidad técnica primero y la teoría explica lo hecho. No sirve al revés.

ROB.- Pensamientos en acción dentro de *El Cielo en la piel*, ¿dejas abierto en este sentido el filtro de la interpretación hacia el espectador o hacia el lector?

CHÍAS.- ¿Cómo?

ROB.- Planteas los pensamientos en acción en *El Cielo...*, yo lo puedo ver. Si yo leo la obra, veo los pensamientos en acción, estás apelando a este filtro de interpretación donde el espectador lea eso y pueda imaginarse más cosas, ya si vamos a la puesta en escena, el actor vea eso y más cosas, ¿no? Bueno y el director en su propuesta también, está abierta esa...

CHÍAS.- Eso me gusta, porque en las obras que vi, en las obras narrativas que vi, antes y después, lo extraordinario era que ponían una propuesta, permíteme decirlo así, propuesta teórica de una imagen en nuestra cabeza, en la que cada uno de los espectadores, yo estoy seguro que cada uno la representamos distinto, pero eso me parece sensacional. Lo que más me gustó es que independientemente de cómo les haya ido a los demás, por ejemplo en

Noche Árabe, cuando yo la vi, cuando estaban contando cómo el hombre que estaba dentro de la botella de coñac, caía todos estos pisos para reventar y morir ahí. Yo me estaba imaginando, lo estaba gozando muchísimo, porque activó mi participación como creador de la experiencia común. Ellos me estaban dando algunas pautas y yo imaginaba con ellos.

Lo mismo me pasó cuando vi la versión de Germán Castillo de *Pedro Páramo*, que ponía a los actores a decir las cosas, y lo mismo me pasó con la versión de Rodolfo Obregón de *Las mil y una noches* y lo mismo me pasó con la versión de Martín Acosta y Luis Mario Moncada de *Carta al artista*. Por eso, como a mí me hizo viajar tan grata y tan intensamente, yo decidí hacer teatro así, yo me la pasé bomba. Yo quiero hacer eso, quiero que le pase algo parecido a otros, que terminen de crear la experiencia, que participen. Los que quieren jugar, juegan y yo creo que se la pasan bien. Hay gente que no, que prefiere el cine.

El cine es la objetivación de una imagen, ahí cuando está el texto, la imagen puede ser interpretada de muchas maneras, tú puedes decir: tiene la cara de Natalie Portman o Scarlett Johansson's, tú escoges, tú objetivas, el espectador ve las decisiones de otro. En la literatura no, tú haces tu elección y es única, es lo que me seduce de la literatura y los procesos de subjetivación son los que me interesan más. Por eso me interesa que los espectadores, si querían, podrían imaginar la otra parte de la historia que se les está sugiriendo.

ROB.- Muy bien. ¿Cómo diferenciarías o cuál es tu postura entre la rapsodia escénica y la narrativa escénica?

CHÍAS.- La primera vez que hablé del teatro como creador, lo afirmé como narrativa, porque era la forma en que yo me podría explicar las cosas que yo había hecho. Creo que así aparece en *Telefonemas*, narración escénica. Fue después, que ya metiéndome a leer la idea que tiene Zarrazac sobre lo rapsódico, entiendo que lo rapsódico es más o menos un panorama amplio de recursos con los cuales se puede articular un tipo de discurso literario y espectacular, que no sea lineal, que aglutine lo diverso, que sea narrativo, pero no nada más narrativo, es decir, es como una alternativa de ampliación de recursos.

Yo pienso que si tuviéramos que relacionarlo así, en un cuadro sinóptico, el concepto a definir podría ser rapsodia como un panorama y la narrativa en escena es uno de los aspectos posibles que contempla el asunto de la rapsodización. Porque, por ejemplo, en el asunto de narrar hay un montón de otras alternativas, por ejemplo lo que estaba ya en

Telefonemas, yo no sabría como nombrarlo. Recientemente apareció otro libro que me puso allí la idea, ellos lo llaman *diálogo didascálico*, que es un oxímoron, una contradicción, porque es una enunciación, forma parte de lo dicho, de lo que hace real el personaje, en tanto que lo nombra pero incluye ese otro nivel discursivo que nada más le tocaba al autor, que es el de las acotaciones.

Entonces, estos franceses que dicen el diálogo didascálico está en varias obras, por ejemplo en *Noche Árabe*, aquí es una obra que tiene el dialogo didascálico, porque están al menos en tres planos mentales distintos: dicen lo que piensan, dicen lo que ven y lo que pasa y hablan con los que están allí y casi cada réplica está un poco en: piensan y doy dos o tres pasos y abro la puerta, en doy dos o tres pasos y abro la puerta, está el diálogo didascálico y luego se convierte otra vez en una especie de soliloquio: mira ah, estoy viendo cómo me mira, y esa mirada qué significa; mientras me rasco la cabeza, otra vez diálogo didascálico, esta es la opción del diálogo didascálico.

Está la opción de la coralidad, ésta que aparece por ejemplo en *Odio a los putos mexicanos* de LEGOM, en la cual una sola voz puede ser desdoblada en un montón de actores. También la repartición de la voz, la coralidad, los juegos rítmicos, que hace por ejemplo Alberto Villarreal. Narrar en escena es un montón de estrategias posibles y *El cielo...* es una, y hay muchas más de otros colegas que están inaugurando propuestas. Por ejemplo, una obra que puede considerarse rapsodia y que no es precisamente textual es *Amarillo*, de Teatro Línea de Sombras. La distinta organización de procedimientos que no son uniformes, ahí donde *rapterin*, quiere decir desde su matriz etimológica es zurcir, unir lo diverso. Si piensas en *Amarillo*, hay instalación, hay proyección, hay danza, es rapsódico, sin que sea narrativo en el sentido literario. Lo rapsódico es una amplitud de gestos de la teatralidad y de la textualidad para el teatro contemporáneo, muy amplia y la narración escénica es uno de los aspectos. En este sentido, yo creo que es lo que deberíamos hacer puesto que el esfuerzo conceptual de estos franceses es superior a los que inventaron el de narraturgia, porque no se pusieron a explicar a qué se refieren... la verdad es que sí un poco. Sanchis sí se metió en serio a hacer un esfuerzo de explicación y habla de algunos casos, ¿no? Pero siento que después él mismo reconoce en el propio texto, su libro se llama *Narraturgia*, y es la recuperación de artículos que escribió antes y agrega a esta nueva publicación justamente la fuente es el término de Zarrazac es muy preciso y lo llama rapsodia y lo que sea, y yo digo, pues sí, hay que seguir al francés porque además luego coordinó a otros investigadores que se pusieron a estudiar de una manera muy concienzuda, y a regalarnos la

conceptualización, por lo menos 7 gestos textuales que hacen diferencias específicas entre la posibilidad narrativa y es mucho, ¿no?. Lo demuestran con la tradición anterior, que van desde Chéjov hasta Pinter y con ejemplos de la tradición contemporánea que van desde Müller hasta el propio Schimelfening. Si nos ponemos más estudiosos, incluir a los de este lado del continente, porque nadie pela a los Americanos, y a los españoles que tampoco los pelan porque son parte del Tercer Mundo, ¿no? Estela Lidell, Juan Mayorga, están un montón de otros que no contemplan los francófonos pero que nosotros podemos incluir, digamos en el concierto, porque no es que estas cosas se haya comenzado a hacer en Europa, por alguna razón se empezaron a hacer simultáneamente en muchos lugares de América... La rapsodia es un campo muy amplio, del cual la narrativa es un aspecto.

ROB.- Y *En el cielo en la piel*, ¿cómo lo empleas?

CHÍAS.- Por ejemplo, en el asunto de unir fracciones literarias que forman parte de funciones distintas, por ejemplo: esta parte de la ciudad, que es como un poema raro y los diálogos que luego están ahí con Personaje Principal y el Rey y los otros escribas y las narraciones son partes de varios tipos de recursos literarios que están ahí, es decir, si yo le hubiera hecho caso a mis maestros de la Facultad eso no se hace, debería ir sólo dialogado o en todo caso haber hecho sólo un monólogo, pero esta mezcla, en la que reconozco y reafirmo la condición rapsódica, reúno un poema con narración y con diálogo y digo se puede... y... también el asunto que ya como en un segundo plano se desprende de este tipo de texto, es decir, le está exigiendo al autor de la puesta en escena y al autor del espectáculo, que son los actores, un gesto también distinto que oscila entre lo que saben hacer, dialogar y tener subtexto y hacer una cosa que no lo necesitan. Estar así, yendo y viniendo, yendo y viniendo en un gesto, un gesto, un gesto... es conciliar cosas que según los presupuestos teóricos no deberían de estar juntas y aquí están juntas... Además yo lo vi antes en el actor extraordinario que tenían Martín Acosta y Luis Mario Moncada en la *Carta del artista*, creo que se murió, era extraordinario. Ver esta operación de tránsito fuera de la narración, tránsito dentro de la narración, tránsito a un lado, ahora soy el personaje que está hablando con el que yo realmente empecé haciendo, o sea, esta cosa de fluir, fluctuar y luego de transitar por varias identidades sin que se corrompa, es decir, entender que ahora estoy haciendo este personaje y luego éste, y ahora éste y luego regresas y ahora ya no eres ese sino alguien

que narra, es sensacional, ¿sabes? A mí eso me encantó, por eso lo quise hacer. En eso está el sentido rapsódico.

Mi querido amigo LEGOM, cuando la leyó, porque una vez que tuve la primera versión estaba un poco ansioso de tener réplica de mis pares, sabía que era una cosa rara. Me regañó horriblemente ¿no? su frase sintética para decir me que estaba mal era “te cagaste afuera de la olla. No es ni narración, ni teatro, ni nada”. Me sentí muy mal y al día siguiente dije –no!!, a huevo, así es.

Aunque digan que no, estoy seguro que sí. Ya cuando fue al estreno dijo: ¡No!, me equivoqué... Como no tenía sustentos teóricos muy firmes, sigo insistiendo que fue un movimiento más de la intuición que de otra cosa.

ROB.- También es muy rico eso para la actuación, transitar entre varios personajes en un mismo momento y eso te abre la creatividad, te ayuda...

CHÍAS.- ¡Claro!, te abre un montón de posibilidades.

ROB.- Respecto a la figura de la rapsodia y del rapsoda, el rapsoda contaba o cantaba poesía en la antigua Grecia. En la obra puedo encontrar que este, “sistema” puede desarrollarse por medio de un actor fungiendo como el rapsoda, que van a compartir lo que le sucede a Esther y lo que le sucede a Personaje Principal. ¿Tenías planeado, este “sistema”?

CHÍAS.- Sí, ya lo había hecho con *Telefonemas* y con esta obra lo quise hacer más radicalmente. Sí me imaginaba que los actores tenían que estar en una situación liminal, como narradores y como personajes de lo narrado y luego como la voz de la ciudad o ve tú a saber cómo. Pero sí, claro. Su figura es la de prestar voz y campos imaginarios al texto. Es un rapsoda, la obra está hecha de pedazos. Como origen, sí pensaba en un actor con esas cualidades, pero ya lo había visto con *Telefonemas* y ya lo había visto en las obras de otros colegas, o maestros que tuve, y eso me gusta.

ROB.- ¿Por qué recurrir a esta figura del rapsoda en la actualidad? ¿Facilita la comunicación?

CHÍAS.- Pues porque, no sé si es lo que tengan que hacer todos los demás, yo lo hice porque la realidad para ingresar en el mercado profesional era adversa, nadie nos iba a dar dinero para gastarlo en una obra así, además que la verdad, yo había sido espectador de un teatro del que no estaba muy de acuerdo en ese momento, aunque ahora peque la escena o la cartelera de lo contrario, en ese momento no se hablaba de esos temas. Se montaban muchos clásicos, muchos autores ingleses, amor y puras cosas lindas, estaban compuestas por un asunto de preciosismo bárbaro, ¿no?

Entonces yo tengo ganas de decir esto, nadie nos va a dar nada para decirlo, porque no se usa, no se dice, está mal hacerlo, tener contenido social o contenido político en ese momento era pinche, era fuchi y ahora está muy de moda. Entonces dije: ¿qué vamos a hacer? No tenemos escenografía, no vamos a tener artistas famosos, no vamos a tener nada. Lo único que vamos a tener son actores y cosas por contar, vamos a volverlo radical. Vamos a hacer una cosa que partió de la pobreza, y de nuestra condición de no tener nada, nada para comenzar a trabajar y luego encontré que una de las virtudes de esta opción, de lo rapsódico, involucraba de una manera más directa al espectador. Porque ayudaba a diluir esta idea de la cuarta pared, ¿no? Cuando hay cuarta pared el espectador tiene la certeza y el alivio de que no le están hablando a él, que es ajeno, piensa que lo que está pasando allá no tiene que pasar con su realidad. Por un lado temáticamente y luego formalmente el asunto de que alguien le diga: “a ver no te hagas pendejo, te lo estoy diciendo a ti” Eso era muy útil, tenía una fuerza en ese momento muy particular, muy particular, muy digna de aprovechar, hay que hacerlo. No me lo estoy contando yo, te lo estoy contando a ti, reacciona porque tiene que ver contigo, ¿no?

Entonces este vínculo directo con el espectador es una de las ventajas de lo rapsódico, te digo, es un texto que se apoya en la palabra, porque no se puede apoyar en la escenografía, y es también un tipo de actividad que permite poner en crisis el sistema de actuación con el que yo me formé, no hay un personaje estable, no hay espacios para grandes desarrollos psicológicos que tengan que ver con subtexto, bueno, muchas cosas. Sirvió para poner en crisis un sistema de actuación dominante, para vincular más directamente al espectador con lo que ve, esto tiene que ver contigo, esto no es para que te diviertas, en ese sentido, no me importa y sirvió para también poner en jaque o en crisis el sistema de producción.

En ese momento pienso que todavía un poco los reyes de la forma de producir eran los escenógrafos. Todo el dinero o la mayor cantidad de dinero que reciben era para eso.

Preferían pagar escenografías y vestuarios que pagar actores. ¡No!, ¡chinguen a su madre!, eso es un sinsentido, porque quienes hacen el teatro son las personas, no los trastes. Entonces ése era el sentido, así de esencial y de congruente para poder hacer una cosa así.

ROB.- Incluso desde la lectura, ¿no? Yo como lector de la obra, veo que planteas esto, esto tiene que ver contigo, en el prólogo ¿no? Es para que hagas algo. Quizá en un lado perverso, la literatura está ahí y lo hace desde ese sentido, tomar una postura, quizá que traspase tu simple momento de sentarte y leer algo. Lees para algo más que decir “ya acabé un libro más...”, ¿no? Está incluido.

CHÍAS.- Sí, el prólogo y el epílogo partían de una necesidad de indicar de una manera muy directa, muy cercana y muy violenta al espectador, no te lo vamos a contar, como te lo han contado siempre, ¿no? Y tiene que ver contigo, no te puedes hacer pendejo. Luego me sentí culpable y lo retiré de la edición de Teatro Sin Paredes, ¿no? Pero no estoy seguro, creo que sí aparece en la edición de Carlos Nophal...

ROB.- La de Nophal no la tengo, pero en la que no aparece es en la edición de la Veracruzana, en el 2010 sacaron una edición...

CHÍAS.- ¡Ah claro!, en ésta no había espacio. ¿En la de Teatro Sin Paredes si está?

ROB.- Sí.

CHÍAS.- Ah no me acordaba, creo que sí, fue David quien me dijo que había que incluirlo. En la de la UNAM tampoco está... En algunos momentos la dejé en otros la quité...

ROB.- Te sitúan en un espacio, desde la lectura, te ayuda en ese sentido... yo lo puedo encontrar en la obra, en la parte de *Tu ciudad*, cuando hablas de los feos. Como me has dicho que partes de la intuición, ¿pensabas una estética de la fealdad? Bueno, yo puedo percibir una estética de la fealdad ahí, en toda la estructura de cómo es un feo, qué le pasa a los feos y bueno también la descripción que se hace de Personaje Principal, ¿no? Está muy bien físicamente, muy bien dotada, pero no es atractiva por su cara... ¿tenías planeada una estética de la fealdad para mezclar los aspectos cómicos?

CHÍAS.- Pues no. Fíjate que Personaje Principal fue una especie de contraste de jajaja, imaginarme una persona super buenísima pero ahí, un poco jodida, pero no le sirve de mucho si está feona. Pero lo del otro, lo de los feos, que podría estar diciendo Esther... es testimonio de cómo viví una adolescencia. Yo sentí un montón de cosas, porque el mundo se encargó de hacerme saber que yo estaba bien culero. Fue eso, fue poner de la experiencia directa, no imaginaba una estética así, sino un testimonio...

ROB.- El monólogo del violador, ¿qué significa? ¿qué refleja?

CHÍAS.- Lo veo como un reflejo de impunidad, o sea cómo estos hijos de puta se dan el lujo de elaborar el daño que pueden causar con la certeza de que no les va a pasar nada. Lo elaboran porque saben que no les va a pasar nada, es decir la impunidad me parece más monstruoso, creo que es lo que queda como el marco de la chingadera que está describiendo. Está describiendo la destrucción de un cuerpo, ¿no? Y está describiendo un asesinato. Esto es posible gracias a que estos hijos de puta saben que son impunes, ¿no? Eso es lo que me interesaba, lo que pienso que está en esta parte ¿no? El refinamiento torcido, al que pueden llegar los que yo les di nota, pero están manoseando mujeres en el metro, y se echan porras y tiene su discurso y pues claro, ¿en dónde están parados?: en un país donde son impunes y pueden hacerlo, ¿no?

Entonces no lo veo como una preceptiva. Ni siquiera sé si puedan operar así ¿no? Así me lo pude imaginar, pero más bien creo que ahí está de fondo esta situación lamentable de la impunidad. Siempre se salen con la suya.

ROB.- Si. El problema es que también están protegidos por...

CHÍAS.- Sí.

ROB.- No nada más por la parte partidista que está ahí, que está inmersa. El caso del diputado del PRI, ¿no? Acá en el D.F. con las prostitutas, dices güey....

CHÍAS.- ¡Claro, claro!, ¡hijo de puta!, o sea... los ciudadanos que usan falda la tienden de perder, ¿no?

ROB.- Está muy arraigado eso a nivel cultural...

CHÍAS.- Sí, pero tristemente... Tuvo su ciclo francés la obra. Les hace sentido porque parece que no, pero sí pasa mucho. La actriz me contó que la gente al final.. o sea, ellos hicieron una versión en la cual además luego pedían la participación del público y había un coro de mujeres que leía la parte final, tres o diecisiete. Se subían al escenario y leían en coro la parte final y se daba un taller para coordinar este coro, o sea, se preguntaba: ¿quién quiere?, y la gente decía –yo, yo, yo... se ensayaba un par de veces para producir esto y dice la actriz, que se quedaban para decir –a mí, mi marido me pega, por eso me hace clic–. Pasa un montón, ¿no? Y un filósofo que estuvo muy cerca del proceso, decía: “qué curioso que a las mujeres las perturbe y las emocione mucho y a los hombres les encabrona, a los hombres que ven el espectáculo les encabrona mucho, está revelando algo que no acepta que es.

Entonces tristemente no sólo tiene que ver con la realidad mexicana, es un poco más amplia la agilidad con que se vincula la obra.

ROB.- ¿Cómo fue tu asesoría con Mahalat Sánchez?

CHÍAS.- La obra la empecé a escribir porque habíamos quedado en trabajar juntos. La primera idea que teníamos era que ellas, porque eran tres actrices, me iban a contar cosas de su vida y yo iba a tener material e iba a hacer una obra.

Pero luego pasó que con las otras dos chicas, por alguna razón no tuvimos química. Mahalat y yo dejamos de vernos. Mahalat, antes de irme a Francia me citó y me dijo, yo sí quiero trabajar contigo, sea que yo la actúe o que tú la escribas y yo la dirija y yo lo hago. Le dije: sí yo quiero escribir una obra y cuando la tenga te la doy. Si te gusta la diriges. Eso fue, y cuando ya la tuve se la dí, me dijo: “¿qué pedo? Me tienes que explicar”. Ya cuando tuve que estar en los ensayos y las actrices ya la habían leído, les dí una explicación de cómo me imaginaba la actoralidad, me acuerdo que acabé subido a una mesa y ya, se me quedaron viendo así como, pinche loco y ya. Después iba a los ensayos, a escuchar, a ver y a proponer cortes. Está muy larga, quitemos esto, quitemos esto... y ya... Y a comentarle, cuál era la idea que tenía más o menos de la actoralidad y ella tenía también mucha intuición, los actores lo hicieron muy bien. Mi participación no consistió en decidir cosas de la puesta en escena, yo discutía con ella aspectos de actoralidad, llegamos a un acuerdo y sucedió. Todavía durante el proceso de funciones la fui editando y comprimiendo, comprimiendo y comprimiendo. Por eso si tu ves la versión que hay en Teatro Sin Paredes y en las otras, hay

cambios o variantes justamente porque durante el proceso fue cambiando y también fue cambiando conforme me la iban pidiendo, –la queremos publicar– y la volvía a revisar y le hacía alguna cosilla.

Bueno, con Mahalat fue un proceso más o menos cercano, porque iba a todas las funciones, estuve ahí pegado, muy muy pegado con la compañía, mientras pude.

ROB.- Ya que tocas lo actoral, ¿qué recomendarías para las compañías que desearan montar la obra respecto de la actoralidad?

CHÍAS.- Pues nada, que sean libres. Las recomendaciones están puestas allí. No sé cómo le puse, pero en *Telefonemas* se llama breves advertencias al osado, un texto de introducción o aquí que se llama, juego escénico para varias voces. Ha sucedido así, he visto la versión en que es un solo actor, otras en que son dos, tres, cuatro y la del Estado de México no la vi, pero fueron diecisiete. No les puedo decir qué hacer, todo ya está dicho.

ROB.- ¿Qué opinas de la nueva dramaturgia mexicana?

CHÍAS.- Creo que se multiplicó, tengo la impresión de que hace 20 años no había tantos como ahora, tengo la impresión que también, en un lapso de 10 años se ha, no solo diversificado, sino que se ha consolidado. Obras muy interesantes, todavía falta perspectiva para pensar en obra en términos de la suma de textos literarios. Porque una carrera literaria es muy larga, pero ya pienso yo en autores, de los cuales me da la impresión que tiraría todo lo demás, pero me quedaría de ellos una obra importante y eso para mí es mucho, es wow... hay güeyes que tienen una obra importante y no son pocos y todavía tienen 20 o 40 años de posibilidades de desarrollo, pueden sacar dos o tres más. Tengo la impresión de que, además, no sólo la imagen de la dramaturgia mexicana contemporánea tiene este momento de robustés, no sólo es nacional sino internacional. Me encontré a Sanchis Sinisterra el mes pasado en Monterrey y él me decía: “está un momento muy cabrón de autores muy interesantes, autores que no había visto yo en 30 años” –zaz– yo dije. Y eso también se lo escuché a argentinos o.. esta imagen que era la contraria hace tiempo, “la dramaturgia en México, no hay”, cambió de una manera muy radical en muy poco tiempo, creo que sí hay una fuerza muy grande que no había habido en mucho tiempo en la dramaturgia mexicana, a mí me parece que es muy buena señal, que haya muchos, me parece que también que va a

posibilitar que haya mejores. Sí se escribe mejor que hace 10 años, peor me refiero a los jóvenes, los procesos de formación y de exigencia se van refinando, se van volviendo más estrictos y como la competencia es mucha, también está clarísimo que si no lo haces bien, no compites.

ROB.- Ya para terminar, ¿qué opinas del teatro en México?

CHÍAS.- El teatro... pues mira, como en la dramaturgia, me da la impresión de que también es un buen momento. Haber tenido la posibilidad de salir a otros lugares me confirmó en una intuición que no hay que pedir permiso, ni perdón a nadie porque aquí se hacen cosas muy padres, con la misma calidad que los países que tienen la reputación de grandes producciones, bueno económicamente sí estamos... los gringos, los alemanes tienen mucho más dinero para cultura. Digo por ejemplo, comparada la dramaturgia y la teatralidad mexicana con una teatralidad mundial, por ejemplo, la argentina, se parece mucho, porque tampoco tienen dinero. Creo que los mejores espectáculos argentinos están en una relación de paridad con los mejores espectáculos mexicanos, cuando se genera realmente buen teatro mexicano, son tan buenos como los de ellos, pero también cuando se hace mal, se parece mucho a como lo hacemos aquí. Entonces, pienso que hay creadores, como Mauricio García Lozano, es un tipo de teatro muy competente, que tiene esa calidad y están los Línea de Sombra, que son de otro tipo, también muy bien posicionado está Claudio Valdés Kuri, está Viqueira, Alberto Villarreal, que son otra cosa, la variedad, que está sana, porque muestra variedad. En esta variedad hay grupos muy competentes. A nivel mundial, estamos jodidos porque no tenemos un público que tenga, suena pinche decirlo así, que tenga apetitos lectores superiores, es decir, que todos van a preferir a Paulo Cohelo, antes que leer literatura más dura, no me parece mal, me parece muy bueno que en principio ya lean, aunque sea a Paulo Cohelo, ¿no?. En ese sentido van a preferir pagar más a un actor de la tele que pagar menos a un espectáculo como *Amarillo*, no lo van a apreciar, no porque sea muy elevado *Amarillo*, nada más porque no tienen el hábito, ¿no? Están habituados a otra cosa. Si tuviéramos más público que pagara, nuestra condición material sería otra. Pero eso es una cosa que va a pasar poco a poco, estoy seguro de que si sigue habiendo esta potencia por parte de los creadores, va a terminar por ir jalando más gente, que quiera ver cosas probadas, pero cosas raras también.

ROB.- Eso sería todo. Muchas Gracias.