



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Música

Licenciatura en Teatro y Actuación

Centro Universitario de Teatro

Las implicaciones del Teatro Aplicado en México desde la perspectiva del Teatro
Penitenciario en un estudio de caso: *Casa Calabaza*

Tesina para optar por el grado de

Licenciada en Teatro y Actuación

Presenta

María del Pilar Ruiz Carreón

Dirección de tesina:

Mtra. Alaciel Molas González

Ciudad de México, 2020



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 ti, Alaciel: por orientarme, ayudarme a confiar en mí y hacerme cuestionar mis ideas; por tu amistad y tu apoyo.

A ti, Mario: por guiarme en mi crecimiento artístico, por preocuparte y escuchar mis inquietudes.

A ti, Bátiz: por tu amistad y por enseñarme que las cosas siempre pueden hacerse con amor y paciencia.

A ti, Ata: por brindarme tu amistad y confiar en mis procesos.

A ti, Lore por saber escucharme y compartir tu corazón.

A todxs mis maestrxs: porque sin ellxs nunca hubiera podido tener el coraje y la confianza de pisar un escenario.

A ti, Isael Almanza: por ayudarme e interesarte en este proyecto de investigación.

A ustedes, Itari Marta, Alberto Lomnitz y Juan Carlos Saavedra: por permitirme contemplar el trabajo maravilloso que han hecho.

A Eduardo Domínguez y Guadalupe Vergara de Seña y Verbo: Teatro de Sordos y a Erika Bernal integrante de Teatro Ciego MX: por su labor y su capacidad de compartir.

A Diana Montes: por ser mi correctora de estilo y ayudarme a darle fuerza a mis palabras.

Al Centro Universitario de Teatro: por ser mi casa durante cuatro años y darme la oportunidad de habitar otros mundos para expandir el mío.

DEDICATORIA

A mi mamá: por confiar en mí a pesar de todo, por los desayunos, las desveladas, las felicidades compartidas y por estar ahí SIEMPRE. Te amo.

A mi papá: por impulsarme, por darme fuerzas para no rendirme, por ser mi guía. Te amo.

A Pillito: por ser mi alma gemela y estar ahí de manera incondicional.

A Jos: por vivir el sueño conmigo, por ser mi compañero, mi amor, pero sobre todo mi mejor amigo.

A la familia Díaz Martínez: por permitirme ser una más de la familia y por acompañar mi viaje.

A mis tíxs y primxs: por acompañarme y tratar de entender mi locura.

A mi mamá Carmen: porque a pesar de las dificultades de su edad, siempre me acompaña.

A mis abuelxs: porque, aunque ya no están, yo los sentía presentes en todas las funciones.

A la Lic. Paulina: por prestarme su profesión para mi investigación, te amo y te admiro.

A El Llamado Teatro: por atreverse a crear mundos conmigo, por la confianza y porque ellos son mi familia.

A Mujeres Pájaro: por ser mis hermanas y por crecer conmigo.

A Flan: por ayudarme y darme su amistad incondicional.

A Itziar: por compartirme su investigación y darle luz a la mía.

A dios: cualquiera que este sea.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1 PRESENTACIÓN	1
1.2 JUSTIFICACIÓN	2
1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVO	4
1.4 MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA	5
1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
2. TEATRO APLICADO EN MÉXICO	
2.1 EL INDIVIDUO Y SU SITUACIÓN.....	15
2.2 PROYECTOS DE TEATRO APLICADO EN NUESTRO PAÍS.....	26
2.3 TEATRO PENITENCIARIO EN MÉXICO.....	38
3. ESTUDIO DE CASO: CASA CALABAZA	
3.1 CONTEXTO DE LA OBRA ESCRITA	48
3.2 CONTEXTO DE LA PUESTA EN ESCENA	61
3.3 ANÁLISIS DE DATOS A PARTIR DE LAS ENCUESTAS	70
4. CONCLUSIONES	i
5. REFERENCIAS.....	xi
6. ANEXOS	xv

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN

“Todos debemos hacer teatro para averiguar quiénes somos y descubrir quiénes podemos llegar a ser.” (Boal en Motos y Ferrandis, 2015, p.68)

La presente investigación busca exponer y cuestionar cómo el teatro, como una expresión artística, puede convertirse en una herramienta de reinserción social, transformar a un individuo y su entorno. El análisis parte de las premisas del Teatro Penitenciario, que tienen su origen en el Teatro Aplicado y su funcionamiento está dirigido a grupos vulnerables; en primera instancia, trabajan con dinámicas enfocadas en la expresión del cuerpo y, en consecuencia, de lo emotivo. De esa forma, se pretende modificar al sujeto o sujetos en cuestión. Para el desarrollo del análisis, utilizaremos como estudio de caso principal la obra de teatro *Casa Calabaza*, escrita por María Elena Moreno Márquez (Maye Moreno), reclusa del Centro Femenil de Reinserción Social “Santa Martha Acatitla”. Nos serviremos también de dos ejemplos de Teatro Aplicado, el realizado por *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* y el trabajo que se hace con *Teatro Ciego MX*.

Para fines de esta investigación, se tomará desde el proceso de creación hasta la puesta en escena del fenómeno teatral *Casa Calabaza*, ya que, en este estudio de caso, la autora logra exponer el asesinato de su madre –razón por la que se encuentra en la cárcel–, y plasmarlo mediante una dramaturgia. De tal forma que, con ayuda de un director de teatro profesional, sublima su experiencia personal al escenificar y presentar su trabajo en diferentes recintos teatrales dentro y fuera de la Ciudad de México. Nos interesa, de este caso en específico, observar cómo el individuo privado de su libertad puede encontrar, a través de la escritura, un medio de expresión para la reinserción, que deviene en el fenómeno teatral.

El objetivo principal radica en la posibilidad de reflexionar sobre por qué, en la actualidad, necesitamos teatralidades con perspectiva social; cómo es abordada a nivel creativo y las reacciones que provoca en los diversos espectadores. Así

mismo, resulta importante generar teoría respecto al tema, que aporte profundidad y fortalezca este tipo de proyectos.

1.2. JUSTIFICACIÓN

La premisa fundamental de este trabajo reside en ver en el teatro una posible herramienta de transformación de incidencia social, no sólo un fútil entretenimiento. Tal como apunta Phylip Taylor en Motos y Ferrandis (2002): “El Teatro Aplicado se está convirtiendo en un relato del trabajo teatral llevado a cabo fuera de las salas del teatro comercial dominante con el propósito de transformar o modificar las conductas personales” (p.18). Debido a dicha transformación, resulta importante el desarrollo de su investigación, pues apela al sentido de reflexión tanto de los espectadores como de los participantes.

Es indispensable observar cómo a partir de un acto, juzgado por la sociedad de una manera radical y que, a nivel penal, puede llevar a una persona a ser privada de su libertad, podemos considerar y examinar todo un trasfondo existente; y, mediante las dinámicas propuestas por el Teatro Penitenciario, es posible diseccionarlo y verlo desde diferentes perspectivas, dada su complejidad. De esta manera, el individuo puede reencontrarse consigo mismo, sin el sometimiento a los estereotipos derivados del acto cometido, y abrirse camino a partir del arte, que le brinda la oportunidad de iniciar un diálogo interno y da la posibilidad de una transformación profunda; asimismo, lo faculta para desarrollarse desde otro ámbito e integrarse de nuevo a la sociedad.

Es interesante observar e involucrarse con lo que está alrededor del proceso de nuestro estudio de caso, lo que permite a Maye Moreno, al espectador y a los partícipes del fenómeno creativo la posibilidad de un cambio, antes mencionada. De tal manera que se puede plantear una complejidad, no solo en la obra sino en todo lo que tuvo que suceder para que ésta pudiera llegar a representarse en un teatro de forma profesional. Como ejemplo, está la premisa de Boal de “ver al teatro como un medio de concienciación y como un instrumento ideológico que conduce al cambio actuando sobre nosotros y sobre nuestro entorno” (Boal en Motos y

Ferrandis, 2015, p.120). Lo anterior toma sentido ya que se aplican las premisas de la creación teatral, no sólo para levantar una puesta en escena, sino también para crear un diálogo con el o los individuos vulnerables en cuestión.

El adentrarnos a la práctica del Teatro Aplicado, que sigue en vías de desarrollo, en cuanto a su investigación –ya que “es un término anglosajón relativamente nuevo que empieza a utilizarse desde las dos últimas décadas del pasado siglo para referirse al uso del teatro en otros escenarios y en otras finalidades distintas a las del teatro convencional” (Motos y Ferrandis, 2015, p.10)–, nos permitirá abordar las distintas vertientes que existen de éste en México. Hasta el momento, no hay un marco teórico o de investigación que se dedique a desarrollar su estudio, por lo tanto, en esta tesina trataremos de profundizar en estas teatralidades. Así, podremos entender cómo se ha utilizado y por qué es importante para nuestra sociedad hacer énfasis en su progreso, tanto en la práctica como en la profundización de su investigación.

El presente trabajo busca analizar y cuestionar la posibilidad de que exista un teatro cuya preocupación se enfoque en provocar una transformación en el individuo, que participa en el proceso escénico, y que éste tenga una repercusión en la sociedad. Situación que puede generarse dentro de un grupo de sujetos vulnerables que encuentran, mediante el teatro y la experiencia artística, herramientas de autorreflexión y de cambio, tanto en su persona como en la persona que se vuelve espectador del resultado final.

El análisis es pertinente ya que, como ya lo hemos mencionado, hay poca información sobre el Teatro Aplicado como una rama de estudio actual y, aunque en México hay muchas vertientes en desarrollo, no está clara la existencia de un teatro que estudie este fenómeno, en donde la premisa principal sea la transformación polifacética del individuo y no la presentación de un espectáculo.

1.3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVO

Objetivo:

El objetivo de este trabajo es abordar el Teatro Aplicado¹, en su rama del Teatro Penitenciario², para llevar a un plano de reflexión la transformación y reinserción social a partir del estudio de caso *Casa Calabaza*.

Preguntas de investigación:

Centrales

Intencionalidad y funcionalidad

1. ¿Cuál es la finalidad del Teatro Aplicado (TA) en su rama del Teatro Penitenciario (TP)?
2. ¿Por qué es importante profundizar en la investigación del TA y su práctica en México?
3. ¿Cómo funciona la obra *Casa Calabaza* como un ejemplo de TA en México?

Subpreguntas:

1. ¿Cómo se logra trabajar a partir de la vulnerabilidad de un individuo en el arte mediante las premisas del TA?
2. ¿A qué se debe el boom latinoamericano de grupos teatrales surgidos de problemáticas sociales particulares?
3. ¿Cuáles son las características de los grupos del TA que han logrado reintegrarse a la sociedad?
4. ¿Cuál es la concepción de estética en una representación suscitada por el TA?

¹ Desde este punto en adelante nos referiremos al Teatro Aplicado como TA.

² Desde este punto en adelante nos referiremos al Teatro Penitenciario como TP.

1.4. MARCO CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

En esta investigación, se trabajará con dos grandes ejes a saber: el eje de teoría teatral (Tomás Motos, Domingo Ferrandis, José A. Sánchez, Augusto Boal, Ileana Diéguez y Ruth Villanueva Castilleja) y el eje, que denominaremos, filosófico-sociológico (Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Freire y Jacques Lacan). El eje de la teoría teatral permitirá definir, describir y profundizar sobre el TA que, como expone el libro del mismo título: “[se trata de] un nuevo campo de conocimiento que ha sido construido a partir de la compilación de estudios de casos y de ensayos de reflexión teórica publicados en revistas de disciplinas tan diversas como el teatro, la medicina, el derecho, la psiquiatría o la psicología, entre otras.” (Motos y Ferrandis, 2015, p.14). En cuanto al eje filosófico-sociológico, permitirá contextualizar al individuo en aislamiento y visualizar los mecanismos de control social a través de teorías filosóficas, antropológicas e históricas; lo que ayudará a profundizar en la situación de los “excluidos” y en la de los grupos minoritarios. Particularmente, en cuestión de nuestro estudio de caso, nos referimos a los presos.

En cuanto a nuestro primer eje, es inquietante observar el poco trabajo teórico que hay, actualmente, sobre el TA en países de habla hispana, sin mencionar la falta de teorización en países de Latinoamérica, a pesar de haber numerosos grupos de teatro emergentes focalizados a problemáticas sociales. Por ello, para la comprensión básica del TA, nos enfocaremos en la investigación realizada por dos de los principales exponentes, en cuanto a países de habla hispana se refiere. Ellos son Tomás Motos y Domingo Ferrandis, quienes han podido recopilar información, con lo que respecta al desarrollo del TA mundialmente, y proponer la definición del término; también, han sido los encargados de germinar, junto con otros investigadores, el máster en TA en la Universidad de Valencia, fundamentando su trabajo en investigación teórica y de campo.

Para profundizar en la comprensión del fenómeno del TA y su uso, emplearemos el libro de Augusto Boal, el *Teatro del Oprimido*, ya que establece las bases para la acuñación del término y las premisas de su función en el trabajo de

campo. Conviene mencionar que, al ser tan escaso el material en nuestra lengua, el término es poco difundido, por lo tanto, resulta esencial ayudarnos del material y la investigación hecha en español; los diferentes términos utilizados en nuestra lengua, que conceptualizan el TA, también cuentan con teoría y metodología que convergen con otros criterios que, incluso, lo hibridan. Por poner unos ejemplos: Teatro Comunitario, Teatro Social, Teatro de Impacto, Teatro Relacional, Teatro de Inclusión, Teatro de Integración, Teatro Político, Teatro de Guerrilla, Teatro de Agitación, Teatro del Entorno, Teatro Popular, Teatro de Participación, Teatro del Oprimido y Animación teatral (Motos y Ferrandis, 2015, p.17).

Es importante destacar el desarrollo del término en español, su uso en la práctica y su estudio, ya que posibilita “las implicaciones que el contexto y los cambios tienen para la práctica para así ofrecer una sistematización de la misma a los profesionales que trabajan en este ámbito y ayudarles a reflexionar críticamente sobre su trabajo cotidiano” (Motos y Ferrandis, 2015, p.18). De acuerdo a lo ya mencionado, los nombres dados a los trabajos desarrollados con las premisas del TA, tienen sus propias teorías, su debate y sus prácticas altamente especializadas que, con frecuencia, difieren unas de otras (Motos y Ferrandis, 2015, p.18). Resultan de interés para nosotros porque la investigación sobre el TA recopila y enfoca el trabajo de las premisas dictaminadas por el mismo. De igual forma, con lo que respecta al trabajo de campo, en México, hay varios ejemplos dentro de su marco, aunque no están incluidos por falta de uso del término.

Para que la teoría sobre el tema pueda existir deben existir, necesariamente, individuos que requieran de la práctica y puedan beneficiarse de ella. De esta manera, logramos que los participantes y responsables, encargados de unificar el diálogo, colaboren en una “creación artística”, en conjunto. Mediante el análisis del libro de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* de José A. Sánchez, profundizaremos sobre el surgimiento de dichos grupos y la necesidad de los profesionales del teatro por la creación desde la realidad. El libro aborda la representación de la realidad y expone las problemáticas contemporáneas. En tales prácticas se encuentra el activismo artístico del TA y, por ende, del TP.

De igual manera, interesa la temática expuesta acerca de la estética y los riesgos que implica enfrentarse con creaciones originadas en la vida misma. Por eso, nos apoyaremos del libro *Ética y Representación* del mismo autor, donde da continuidad a la investigación realizada en el primer libro y enfatiza los criterios de honestidad y verdad para la creación; aborda la temática desde la necesidad surgida en la escena contemporánea, que involucran hechos de denuncia social. Así, cuestiona la comunicación sincera que caracteriza a tales realidades y cuestiona el tema de la ética. Dado que el autor entiende la ética como un acto que opera en la práctica de la vida, en sus cuestionamientos aborda el hecho de que esta se encuentre o no en la representación:

En aquellos casos en que los actores-representantes se sitúan nítidamente en un ámbito de representación, sin posibilidad de afectar de manera efectiva a personas que no representan o que son ajenas a ese ámbito, no cabe el planteamiento de códigos morales. Esto permite la representación de comportamientos inmorales, incluso criminales, su justificación y su defensa, a condición de no cuestionar los límites que separan la representación de la realidad o de la vida afectiva. (A. Sánchez, 2016, p.31)

Lo anterior concierne por la historia de Maye Moreno, nuestro estudio de caso. Ella, actualmente, vive privada de su libertad y utiliza del lenguaje o la escritura teatral para expresarse sobre el acto de homicidio doloso que cometió en contra de su madre. La investigación hecha por José A. Sánchez, brinda una perspectiva que posibilita la discusión acerca del objetivo y la necesidad de que existan dichas creaciones, como, por ejemplo, el trabajo de *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* y de Teatro Ciego MX: todos como creadores de teatro a partir de las premisas del TA.

También utilizaremos el artículo *¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo?*, de Helga Finter. Ella, a partir de sus notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania, explora la complejidad de un teatro basado en lo real. Relación que, desde otro panorama, ayudará a profundizar acerca de los procesos creativos con tales características. En esta misma línea de investigación, encontramos la revista *La Barraca*, en su publicación sobre *Teatralidad fuera de la escena -la otra antropología teatral-*, que aborda la investigación de la práctica

artística de un cuerpo en resistencia y hace posible que ahondemos en por qué las circunstancias del individuo vulnerable tienen una relación estrecha con su cuerpo.

Para la contextualización e historia del TP en México, nos apoyamos en la investigación de Ruth Villanueva y en diferentes artículos que son parte del *dossier* de la revista *Paso de Gato*, número 67, en donde también está integrada la dramaturgia de Maye Moreno.

Así mismo, haremos un estudio mixto con base en las encuestas realizadas en la segunda temporada de la obra *Casa Calabaza*, llevada a cabo en el Foro La Gruta, en el año 2019. El estudio consistirá en un análisis cualitativo para las preguntas abiertas, que permitirá entender la complejidad subjetiva de los datos. Dada la flexibilidad del análisis, utilizaremos también el sistema cuantitativo. Así, unificaremos las respuestas abiertas para reunir las perspectivas similares y tener un acercamiento más certero sobre el punto de vista de los espectadores. Con el fin de dar objetividad al estudio, utilizaremos la definición de encuesta de Elena Abascal e Idelfonso Grande (2005):

La encuesta se puede definir como una técnica primaria de obtención de información sobre la base de un conjunto objetivo, coherente y articulado de preguntas, que garantiza que la información proporcionada por una muestra pueda ser analizada mediante métodos cuantitativos y los resultados sean extrapolables con determinados errores y confianzas a una población. Las encuestas pueden ser personales y no personales. (p.14)

Dicha definición permite entender la finalidad de utilizar tal método como una herramienta para esta investigación, ya que la encuesta representa el medio que busca iniciar y continuar el diálogo entre el proceso de creación y el de recepción, así mismo, contribuirá a ampliar el panorama sobre los objetivos del TA. También, con el propósito de comprender el fenómeno del TA dentro del TP, aplicaremos una entrevista presencial a una de las principales representantes del Teatro Penitenciario del México actual: Itari Marta; y entrevistaremos al director de la obra *Casa Calabaza*, Israel Almanza, con el objetivo de mostrar su interés principal al montar la obra y saber si las condiciones en las que fue escrito el trabajo influyeron en la creación.

En el segundo eje, que corresponde a la disciplina filosófica- sociológica, nos enfocaremos principalmente en la investigación hecha por Michel Foucault. En el libro *Vigilar y castigar* sobre el individuo y los mecanismos de control social, que ayudará a entender el mecanismo del aislamiento impuesto como un medio correctivo: castigo integrado a una sociedad que encuentra en él una certeza de seguridad y logran que el aislamiento simbolice una negación de su existencia, ya que, si no participan en el tejido social, no representan una amenaza.

Por tanto, hablamos del castigo en el cuerpo, que persuade al individuo de no cometer crímenes y no del suplicio público, ya que, a través del cuerpo –concebido como instrumento–, se despoja al individuo de un derecho y un bien: la libertad y la privacidad. Un aspecto de suma importancia, en el presente trabajo, es: la catalogación del delincuente como quien ha quebrantado el pacto social y, por ende, desafía a toda la sociedad. En este caso, el soberano ya no impone la justicia sino la sociedad, que ejerce su derecho de defensa contra el delincuente: “El objeto de la pena ya no es el cuerpo sino el alma” (Foucault, 2018, p.18). Resulta vital para la investigación hacer énfasis en el individuo, nos interesa ver el proceso de exclusión del individuo, cómo vive y reacciona, específicamente, el individuo privado de su libertad.

En este mismo eje, emplearemos el libro *El sentido social del gusto* de Pierre Bourdieu, para visualizar los requerimientos necesarios en la sociedad para tratar de entender un hecho cultural del que forma parte, como apunta en su libro: “La ‘mirada’ es un producto de la historia reproducido por la educación.” (Bourdieu, 2015, p.235). Lo anterior, reforzará la investigación alrededor del individuo y de su acercamiento al mundo sensible del arte, del teatro en nuestro caso. Fortaleceremos la búsqueda con el libro *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*, del mismo autor, donde retoma la idea de que la persona actúa de acuerdo al campo al que pertenece. Resulta interesante confrontar tal concepto con las premisas de cambio que propone el TA, porque presenta una especie de desarticulación interna del individuo, desde el arte, para repensar su existencia, su forma de estar en el mundo, y así transformar su entorno.

Debido a la posibilidad de libertad y transformación propuesta por el TA, es necesario ahondar en el concepto de libertad para comprender cómo el individuo la percibe y cómo el teatro podría convertirse en una herramienta que contribuya a alcanzarla. Dada la ambigüedad del concepto, utilizaremos el ensayo *Sobre la libertad* de Isaiah Berlin, donde explica el concepto en dos rubros: el positivo y el negativo, y enfatiza en los preceptos que lo definen para tratar de entender su complejidad y pensar en la posibilidad de su existencia en el ámbito social.

A la par de lo anterior, usaremos la recopilación de Jacques-Alain Miller, donde estudia los trabajos de Jacques Lacan, que subrayan el estadio del espejo, lo que permitirá analizar, a través de la psicología, las fases del pensamiento del individuo vulnerable que pasa por un proceso de transformación. En cuanto al cuerpo, nos ayudaremos del libro *Historia del cuerpo*, bajo la dirección de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello, que recopila varias reflexiones respecto a la modificación del cuerpo conforme sus circunstancias o implicaciones. Con ello, indagaremos en la conformación del cuerpo del individuo vulnerable.

Por último, en este segundo eje, nos apoyaremos en el libro *Pedagogía del Oprimido* de Paulo Freire, que destaca el alcance de la educación popular y presenta premisas que confluyen con la pedagogía, aunque esta investigación no percibe el teatro como herramienta pedagógica. Freire propone la educación como una práctica de la libertad que trata de concientizar al individuo de que asuma su papel en el mundo, visualice su condición humana y sea capaz de transformarla. Un planteamiento primordial, porque “la educación como práctica de la libertad” (Freire, 2015, p.39), asienta las bases para utilizar al arte como un medio de transformación. El TA empieza por enseñarle al individuo formas de sensibilizarse y, con ello, provoca una apertura. Sin embargo, dada la situación de vulnerabilidad del individuo en cuestión, el acercamiento debe ser cuidadoso y hay que saber cómo hacerlo. Dicho libro cuenta con las principales premisas de trabajo requeridas para enseñarle al individuo en tales condiciones.

En conclusión, los dos grandes ejes anteriores, permitirán abordar el estudio de caso que nos ocupa (*Casa Calabaza*), como un ejemplo del TA. Partiremos de la dramaturgia, escrita por la presa Maye Moreno, para analizar el fenómeno de

reinserción social a través del arte, más allá de la obra de teatro escrito. Posteriormente, nos ayudaremos de las encuestas y las entrevistas mencionadas para contextualizar el estudio de caso desde diferentes perspectivas. Asimismo, vincularemos el concepto del TP con su desarrollo en México, ocurrido desde hace más de cuarenta años, que logró establecer un antes y un después en el individuo que lo ha vivido dentro y fuera del reclusorio.

1.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En México y Latinoamérica, aunque el TA ha tenido un mayor auge, generalmente es poco investigado y teorizado en español. Debido a sus orígenes londinenses, el término es denominado “anglosajón” y, por ello, existe más información e investigación en inglés, respecto al ámbito teórico. Aunque, paradójicamente, mucho del trabajo realizado bajo sus premisas se encuentra en Latinoamérica. Por eso, al buscar el término en bibliotecas, por internet o en distintos medios, aparecen solo artículos, pero ningún dato concreto que hable de cómo llegó el concepto a México; además, el teatro que sostiene la premisa de transformación en el individuo es denominado con múltiples nombres. Sin embargo, ninguno lo define tan acertadamente como lo hace el término “Teatro Aplicado”: une todas las formas en las que se puede llamar a este teatro. Un teatro que encierra premisas fundamentadas en la intencionalidad y considera su fuerza inherente para sobrepasar la mera función estética (Motos y Ferrandis, 2015, p. 16).

En cuanto a la investigación en habla hispana, el referente más próximo radica en España, donde sí denominan al teatro que tiene por objetivo ser un vehículo para la transformación: Teatro Aplicado, lo investigan y teorizan sobre él. Ejemplos de ello son la maestría en Teatro Aplicado, que ofrece la Universitat de Valencia³, fundada por dos de los principales representantes del TA: Tomás Motos y Domingo

³ Adjunto el enlace a la página de la universidad para ampliar la información sobre sus posgrados: https://postgrado.adeituv.es/es/cursos/ciencias_de_la_educacion-4/teatro-aplicado/datos_generales.htm#.V1IH5vmLTIU [Fecha de consulta: 06/07/2020]

Ferrandis; y el Institut del Teatre de Barcelona con su Posgrado: Las artes escénicas y la educación⁴.

El TA es desarrollado a partir del Teatro del Oprimido (TO) y el objetivo principal de ambos reside en la solidaridad creativa, entre los individuos vulnerables; es importante mencionarlo, porque muchas de las bases del TA se crearon a partir de lo investigado por el TO (Motos y Ferrandis, 2015, p.78). El foco del TA se centra en el individuo participante, puesto que, en muchos casos, no hay espectadores al finalizar la creación, debido a que el objetivo primordial no es presentar algo, esto es solo parte del proceso. El objetivo tiene que ver con el camino que el individuo en cuestión ha tenido que recorrer, ayudándose de la herramienta principal que es el teatro.

En los creadores escénicos de la actualidad surge una necesidad de empezar a crear desde la realidad y de replantear la escena contemporánea. Según Sánchez:

La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales, que no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista renuncian a la comprensión de la complejidad. (Sánchez, 2013, p.15)

El auge de estas prácticas, de lo real, se ve directamente comprometido con el ámbito político y social. Por eso, se vuelve fundamental subrayar que el interés principal del TA, como práctica que se ayuda de lo real para existir, debe tener claros sus objetivos y el desarrollo de los mismos, pues, este proceso es lo más importante y constituye la base de su existencia. El punto de partida de esta investigación consiste en analizar cómo se llega a los resultados de dicha práctica.

De acuerdo con lo antes mencionado, el TA podría clasificarse como una especie de activismo artístico porque busca, mediante el lenguaje teatral, una transformación

⁴ Link de su página oficial: <https://institutdelteatre.cat/ca/files/doc5059/it-postgraus-educacio-esp-web.pdf> [Fecha de consulta: 06/07/2020]

dentro de un sector de la población que no esté relacionado con el mundo sensible del arte institucionalizado; de esa manera, promueve procesos sociales transformadores. La gama que estudia este tipo de teatro es enorme, ya que, como es definido por la Universidad de Goldsmiths⁵:

El TA es un término genérico relativamente reciente para una serie de emocionantes formas universales de actuación preocupadas con el cambio personal y social. El término abarca el teatro del oprimido, el teatro comunitario, los juegos de dilema, el teatro en la educación, el teatro para el desarrollo, el teatro en la prisión, las marionetas aplicadas, el arte intercultural, el arte intergeneracional, el teatro en museos, archivos y lugares del patrimonio cultural, los cuentacuentos, el teatro del recuerdo y la resolución de conflictos. Y estas prácticas están sustentadas en las cuestiones centrales de identidad, representación, discriminación, salud, igualdad, derechos humanos, oportunidad, acceso, inclusión exclusión social, la participación y la ética. (Motos y Ferrandis, 2015, P.21)

Así, la definición de TA se subdivide, según el libro de *Teatro Aplicado*, en nueve categorías que aún siguen en desarrollo:

1. Teatro en la educación
2. Teatro Popular
3. Teatro del Oprimido
4. Teatro en la educación para la salud
5. Teatro para el desarrollo
6. Teatro en las prisiones
7. Teatro comunitario
8. Teatro museo
9. Teatro recuerdo (Motos y Ferrandis, 2015, p.17).

El objetivo común que tiene el TA, en todas sus ramas a desarrollar, es la intencionalidad; busca la modificación en la realidad del o los individuos que usan del lenguaje teatral en sus dinámicas. Así, el teatro se convierte en una herramienta

⁵ Universidad ubicada en Londres, con un Máster llamado *Applied Theatre: Drama Educational, Community & Society Context*.

capaz de impulsar el mundo creativo. Helen Nicholson lo dice de la siguiente manera:

[...] la intencionalidad del TA es desarrollar nuevas posibilidades para la vida cotidiana [...] Esto no quiere decir que el TA se aparte del teatro en cuanto a forma estética, sino más bien aclara que en el centro de la praxis del TA convergen el teatro –en tanto que arte– la política, la ética, la globalización y la comunidad. (Nicholson en Motos y Ferrandis, 2015, p.18)

Esto explica cómo, dentro de la creación misma, se pueda integrar a personas que no tienen relación directa con el teatro, lo que cuestiona la premisa de utilidad e incidencia en –lo real–: en el presente caso, la reinserción social de un individuo y la reflexión del espectador que presencie el fenómeno.

Si “el Teatro Aplicado tiene una función muy específica, ya que su foco está dirigido a ayudar individuos o colectivos con carencias en alguna dimensión personal o social” (Moto y Ferrandis 2015, p.10), entonces, la ayuda a los grupos vulnerables resulta fundamental para llevar a cabo su funcionamiento en distintas vertientes. De tal forma, llegamos al TP, un proyecto dentro del TA, que ayudará a comprobar el funcionamiento de la premisa principal: la transformación del individuo.

Partiendo de esta base, identificamos que la necesidad principal de la presente investigación surge de la necesidad de entender al individuo, poniéndolo como un objeto de estudio complejo, que ayudará a descifrar la utilización de una herramienta teatral. Esto hace vital el hecho de poder concretar teóricamente el uso de estas herramientas y, por supuesto, el efecto de las mismas dentro de un trabajo como lo es el TP, que ayudará entender para qué sirve. La investigación detrás del TA sustentará las bases del mismo y la importancia de tener claro el uso del término, para establecer y dejar dilucidado cómo se emplean estas herramientas teatrales en la creación de proyectos con impacto social.

2. TEATRO APLICADO EN MÉXICO

2.1 INDIVIDUO Y SITUACIÓN

El teatro es un arma. Un arma muy útil y eficiente. Por eso, hay que pelear por él. Por eso, las clases dominantes intentan, en forma permanente y global, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación. Al hacerlo, cambia el concepto mismo de lo que es “teatro”. Pero éste puede, igualmente, ser un arma de liberación. Para eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. Hay que cambiar. (Boal, 2009,11)

De acuerdo con la afirmación de Augusto Boal, es necesario entender para quién va a ser el teatro un arma, ya que la respuesta será el eje del tema de interés principal en este capítulo. Vale la pena especificar que, cuando hablamos del individuo en esta investigación, no hablamos de cualquier individuo: hablamos del individuo vulnerable y entendemos como vulnerabilidad “las características de una persona o grupo y su situación, que influyen su capacidad de anticipar, lidiar, resistir y recuperarse del impacto de una amenaza” (Wisner en Ruiz,2012, p.65). Aquel que, por el sistema social en el que nace, es más susceptible a enfrentar ciertas complicaciones e implementar determinados métodos para sobrevivir, que lo llevan a desarrollar comportamientos que podrían hacerlo sentir aislado, inseguro e indefenso y, en consecuencia, a vivir en exclusión social.

Existen distintos tipos de individuos vulnerables y los clasificaremos en dos rubros: por sus condiciones sociales y por sus condiciones físicas, lo que representa una base fundamental para observar en qué punto de la vulnerabilidad convergen los dos tipos de individuos. De tal manera que el teatro cause un efecto en ambos, concientizándolos sobre su condición y, por tanto, de la posibilidad de usarla a su favor para potenciar su voz. Sin embargo, para que suceda, debemos ahondar primero en la comprensión del funcionamiento interno, emotivo, del

individuo en cuestión; abordando, en primera instancia, el conocimiento de su cuerpo, de sus posibilidades y de sus limitaciones (producidas por el entorno).

Es importante ver el cuerpo del individuo como la base para profundizar acerca de las consecuencias de su comportamiento, ya que el primer paso para emprender un camino, en lo que respecta al quehacer teatral, es el autoconocimiento y el reconocimiento a partir del otro. Por ejemplo, para la formación de un actor profesional, en la carrera de Teatro y Actuación del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en su primer año, existe un enfoque especial en el autoconocimiento, tanto de lo emotivo como de lo corporal, y un reconocimiento a partir del trabajo del otro. Se busca hacer un énfasis especial en la limpieza interna; es decir, reconocer los pensamientos de uno mismo, que desembocan en lo externo mediante el cuerpo físico: manera de caminar, forma de mirar, de hablar, de pararse, etc., para desarrollar la configuración consciente emotiva. Nos referimos a la nueva concepción del mundo.

Se trabaja desde la reacción a estímulos ficticios, mediante el acercamiento a recuerdos personales, con la finalidad de dilucidar experiencias humanas y encausarlas hacia una dirección. Un trabajo arduo de autoconocimiento, pero, también, una labor de reconocimiento a partir del otro, porque no se trata solo de mirar el proceso personal, sino de observar los procesos personales de cada integrante del grupo. Por tanto, se precisa del entrenamiento, la disciplina corporal y mental, que implica la atención al presente, ya que, con ellos, damos paso a la sensibilización ante los diferentes escenarios que puedan presentarse en la ficción. De esta manera, se puede abrir o cerrar, conscientemente, a estímulos ficticios o reales de alta demanda emotiva y dar otra posibilidad de existencia humana.

Para dar paso a otra posibilidad de existencia, debemos reconocer la historia de vida del cuerpo y utilizarla como una herramienta que podrá ayudarnos a entender nuestra situación. El TA toma esta premisa como la base de su funcionamiento. Es fundamental que el individuo vulnerable sea consciente de su cuerpo y de sus capacidades, para lograrlo necesita previamente integrarse a un plan de trabajo, como el creado por Paulo Freire o Augusto Boal, que persiga establecer un método que tenga eco en la vida de estas personas. Debemos entender quiénes somos en

todos los contextos. El objetivo principal no es que el individuo se convierta en actor, sino que aplique el teatro con la intención de mejorar su calidad de vida, la profesionalización puede darse en consecuencia.

Según el método de Augusto Boal, “El plan general para la conversión del espectador en actor está sistematizado en cuatro etapas y las primeras dos son: 1) El conocimiento de su cuerpo, 2) El conocimiento de su expresividad.” (2009, p.25). Etapas que facilitan abordar el teatro como una herramienta y utilizarlo como un lenguaje que contribuya a crear un discurso con una verdadera reflexión. Cabe aclarar que esta investigación no presupone ninguna justificación a ningún tipo de comportamiento punible, bajo las normas morales y éticas de la sociedad. No obstante, busca mostrar parte de la gama de situaciones que pueden presentarse para que un individuo sea propenso a desobedecer las normas y, por lo tanto, a exponerse a la exclusión social.

El cuerpo del individuo en prisión será la base de nuestra investigación en este apartado. Profundizaremos en su desarrollo y su transformación a partir de nuestra investigación sobre el TP; asimismo, revisaremos el funcionamiento del cuerpo de los individuos con discapacidad⁶, posicionándolos a todos como individuos vulnerables y, así, partir de una generalidad que después permitirá estudiar sus particularidades y determinar la necesidad que en ellos exista. Aunque en esta investigación los grupos con discapacidad no representan el eje central, son base fundamental para entender el funcionamiento del TA, pues permiten ampliar el panorama sobre la importancia de visibilizar las diferentes necesidades físicas de sujetos en específico.

En este sentido, para hablar del cuerpo como una consecuencia externa del individuo, abordaremos primero su condición física, que se encuentra ligada directamente a su conciencia, como lo menciona Freire (2005): “la conciencia es esa misteriosa y contradictoria capacidad que el hombre tiene de distanciarse de

⁶ Tomaremos el concepto de discapacidad del artículo 2 de la *Ley General para la Inclusión de las personas con Discapacidad*, Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 30 de mayo de 2011: “**Discapacidad**. Es la consecuencia de la presencia de una deficiencia o limitación en una persona, que al interactuar con las barreras que le impone el entorno social, pueda impedir su inclusión plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás. Fracción adicionada DOF 22-06-2018”.

las cosas para hacerlas presentes [...] Es un comportarse del hombre frente al medio que lo envuelve, transformándolo en mundo humano” (p. 17). La formación de la conciencia determina al individuo, en cuanto a su comportamiento ante la sociedad: está expuesto a las normas que la sociedad dicta y debe de cumplir con ciertos requerimientos que lo vuelven un individuo politizado con una conciencia definida (no por eso intransformable). Las normas hacen que el individuo forme su pensamiento desde sus condiciones sociales, por tanto, él es responsable de obtener la información a su alcance, de acuerdo a su contexto, para transformarla en comportamientos que lo ayuden a sobrevivir.

Muchos individuos se ven limitados ante sus condiciones de vida, que pueden o no ser favorables. Hay muchos otros que sí son capaces de cambiar internamente para, de igual manera, cambiar el medio en el cual se desarrollan y mejorarlo. No todos los individuos detentan la capacidad de transformarse, con esto no nos referimos a la posibilidad del cambio, sino a la disciplina del proceso que conlleva dicha transformación. Aunque esto no justifica cualquier comportamiento, tiene implicaciones. Para crear otro tipo de conciencia es necesario que el individuo logre distanciarse del mundo que habita, que intente decodificarlo, problematizarlo y, así, logre redescubrirse desde su experiencia. A esto Freire lo llama “método de concienciación” (Freire, 2005, p.19), que consiste en hacer que el individuo cree un cambio verdadero a partir de él mismo para modificar su existencia.

Las condiciones de vida de un individuo podrían colocarlo en una situación que lo determina a actuar o comportarse de cierta manera, incluso pueden influir negativamente en su pensamiento y orillarlos a ver pocas posibilidades de crecimiento personal en su realidad o contexto en el que se desarrolla. Esto podría determinar su estar en el mundo, pues puede caer en estereotipos impuestos por la misma sociedad en la que vive, como lo podría ser la violencia, en el caso de un individuo en situación de pobreza, no es que pobreza sea igual a violencia, pero estas determinaciones están tan arraigadas que podrían parecer una regla.

Resulta imposible cambiar el orden sistémico en su totalidad, pero ¿por qué no comenzar por falsear su fuerza desde las personas que lo sostienen y nutren, como los grupos vulnerables? Al modificar su mentalidad, nos arriesgamos a que la transformación del todo pueda tener un lugar verdadero desde acciones

concretas. Esto puede ser posible haciéndonos conscientes de que la parte que oprime tendría que abandonar los privilegios de su posición y tener un proceso similar de autoconocimiento.

Para ejemplificar a qué nos referimos con estigmas y estereotipos determinados por la sociedad, nos ayudaremos de la Campaña “Racismo en México” realizada por *11.11 Cambio Social* (México, 2012). Un trabajo de investigación hecho con niños mexicanos, en donde se expresa cómo ellos conciben la realidad a partir de dos muñecos: uno café y otro blanco. Responden a preguntas como: ¿cuál muñeco es bonito y cuál feo? o ¿cuál es malo y cuál bueno? Las respuestas dejan ver cómo le atribuyen lo negativo al muñeco de color café y lo positivo al muñeco blanco, dejando desplegada la concepción racista que un niño puede llegar a tener sobre sí mismo, a partir de la construcción social a la que ha sido expuesto. Este tipo de condiciones, con las que convivimos desde pequeños, forjan comportamientos que van más allá de una lectura estereotipada y que, más adelante, se traducirán en algo más profundo y hasta inconsciente, como puede ser el estar físico del individuo en el mundo, así lo expone Foucault:

El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. Este cerco político del cuerpo va unido, en función de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y dominación, como fuerza de producción, pero, en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla inmerso en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en una fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (2009, p. 35)

Una de las ideas es desligar el cuerpo de estas dos fuerzas, porque así el cuerpo puede convertirse en una vía de concientización del estado interno del individuo, por ejemplo, el cuerpo privado de la libertad. Simbólicamente, la reinserción busca regresarlo a la parte productiva, dejando que su sometimiento quede atrás, para

emprender su búsqueda a una posible libertad de ser. El cuerpo inmerso en un campo social es expuesto a dinámicas que lo clasifican y lo determinan para convertirlo en individuo. Este puede constituirse de tal manera que la cara que dé al mundo comience desde su estado físico; es decir, desde sus mecanismos corporales:

La piel, los poros, los músculos y los nervios de un jornalero difieren de los de un gentilhombre; también sus sentimientos, sus actos y sus maneras. Las diferentes condiciones de vida influyen en toda la estructura, externa e interna; y esas diferentes condiciones proceden uniformemente, y por tanto necesariamente, de los propios principios uniformes y necesarios de la naturaleza humana. (Hume en Nicole Pellegrin, 2005, p.113)

El individuo está determinado por ciertas condiciones del entorno en el que vive, que hacen a su cuerpo reaccionar de distintas maneras, como una corporalidad a la defensiva mientras camina: maneras de hablar, de sentir o de socializar. Entendemos al cuerpo como un todo en el que reside, por consecuencia, la conciencia. Habrá que exponer que el estar físico es el resultado de diferentes situaciones que encara en su vida diaria y que de tales experiencias se parte para la exploración interna emotiva.

Es necesaria la búsqueda del reconocimiento físico y la indagación en las causas de dicho estado, dado que la falta de conocimiento del mismo lleva a la indiferencia y, por lo tanto, a la ignorancia de uno mismo. Para que la iniciativa de esta búsqueda comience de parte del individuo, debe de haber dos fuerzas que logren hacer que esté dispuesto a compartirse: disposición al cambio y la voluntad de atravesar el proceso, para recibir los estímulos que le brindará la premisa artística.

El hecho de que la relación, entre el individuo y la sociedad, no sea recíproca causa daños a largo plazo, que se verán reflejados en la exclusión o en la propia autoexclusión social y lo harán fomentar comportamientos “no aptos” o nocivos, para él y los demás. Así, el individuo, se ve inmerso en un sistema en donde él es el oprimido y su mecanismo de defensa o acción consiste en oponerse a las reglas

opresivas de la sociedad, pues “El cuerpo, queda prendido en un sistema de acción y de privación, de obligación y de prohibiciones.” (Foucault, 2009, p.20).

¿Podemos entonces hablar de un cuerpo cuando este se encuentra privado en la cárcel? El cuerpo en aislamiento deviene de múltiples formas, debido a que su situación le exige estar en constante alerta. Dado que se encuentra en una zona de riesgo, donde puede ser violentado en cualquier momento, es necesario romper su estado cotidiano. En un sistema que le prohíbe ser en su totalidad, el cuerpo se ve en la necesidad de desenvolverse de otras maneras, por ello, tanto la opresión que sufre como la posibilidad de su libertad, bajo tales circunstancias, se tornan un cuestionamiento constante. Por este cuestionamiento, Itari Marta, creadora del proyecto y la compañía estable de Teatro Penitenciario en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, se preguntaba en la entrevista que le realizamos:

¿Quiénes son más libres, los de adentro o los de afuera? Porque las cárceles se inventaron para que los que estaban dentro estuvieran aislados, pero era al revés: los que estaban dentro de las murallas eran los protegidos y los de afuera eran los desprotegidos. [...] Ellos están protegidos y pueden ser libres, en cierto sentido, y por eso hay la posibilidad de transformarse en ese contexto, porque ahí no hay ¿qué voy a hacer mañana? Ya sabes qué vas a hacer mañana. Entonces, tú decides qué quieres hacer. (Marta Itari, comunicación personal, 24 de octubre de 2019)

El individuo en prisión, definitivamente, es responsable de su estado físico y mental en el aislamiento. No por estar dentro de la cárcel deja de ser, más bien, tiene la posibilidad de volver a ser y esto puede suceder a partir de la consciencia que desarrolle de sí mismo y la visualización que pueda llegar a tener de su estado anterior, lo que le dará la posibilidad de cambio. Se necesitan herramientas profesionales que permitan la concepción de este cambio, el teatro puede ser una de ellas.

En esta búsqueda, el individuo logra ver que hay diferentes posibilidades para poder encontrarse con su libertad. Habrá que pensar cuándo y por qué se habla de “prácticas de libertad”. No se necesita estar aislado en cuerpo para decir que un

individuo no es libre: pueden ser también sus condiciones físicas las que delimiten su sensación de libertad.

¿Cómo puede, el individuo, encontrar la libertad en su cuerpo al vivir con una discapacidad? El TA respondería: conociendo su discapacidad y explotándola creativamente, pero no basta esta afirmación, hay que ahondar en las formas que necesita el individuo para que alcance la libertad de asumirse, de ser desde su condición y de ver, también, cómo cada individuo tiene diferentes necesidades. Debemos ser responsables al momento de transgredir la realidad en la que vive, realizar una investigación previa que ayude a visualizar las diferentes maneras de intervenir.

Por las razones antes expuestas, es necesario el desarrollo teórico, por parte de las personas a cargo del funcionamiento de las prácticas del TA, y la profesionalización que coadyuve en la guía de los individuos vulnerables, que participan en las prácticas e intentan encontrar una liberación. Con esto, nos referimos a algo que va mucho más allá de lo emocional: se trata de una intervención que será reflejada, tanto interna como externamente, por parte de los individuos y resultará en una sensación de libertad que, aunque es imposible vivirla plenamente, les otorga una oportunidad de vida diferente. Pero, es necesario que, mediante esta guía, sea él mismo quien logre hacer su propio camino hacia su transformación y la de su entorno, ya que:

Los métodos de opresión no pueden, contradictoriamente, servir a la liberación del oprimido. En esas sociedades, gobernadas por intereses de grupos, clases y naciones dominantes, "la educación como práctica de la libertad" postula necesariamente una "pedagogía del oprimido". No pedagogía *para* él, sino *de* él. (Freire, 1970, p.11)

El individuo se encarga, por medio de autorreflexión, de desarrollar una dinámica hecha por y para él, de tal manera que su funcionamiento depende del compromiso que él genere consigo mismo y dicha dinámica. Sería irresponsable pensar que la liberación del individuo depende del seguimiento de un método, o que está a expensas de un agente externo que resolverá la situación, como lo

podría llegar a ser el guía de las prácticas, ya que “no se rescata al individuo, sino que se reconfigura, es él mismo el que debe autoreconfigurarse” (Freire, 1970, p.11). El individuo debe descubrirse y autoconquistarse. Por ello, el desarrollo de su mundo sensible es tan importante, ahí se encuentra la base de lo que será, más adelante, su reconstrucción consciente y voluntaria.

En el caso del individuo en prisión, éste se ve inmerso en un mundo en donde su dinámica de vida está a expensas de las actividades que pueda realizar en la cárcel. Itari Marta dice al respecto: “Todos creemos que en la cárcel se van a solucionar los problemas y pues ahí empiezan. La gente aprende, tiene tiempo de aprender, tiene tiempo para conectarse, tienen tiempo para leer, para filosofar, pero de qué” (Comunicación personal, 24 de octubre de 2019). Dentro de la prisión, los individuos pueden tomar la decisión de transformar o no su vida, aunque la transformación no siempre es una opción. Por eso, la voluntad del individuo de hacerlo cobra una importancia vital. Él mismo se dará a la tarea de abrirse camino, mover las cosas de lugar y pensar en la posibilidad de un cambio profundo, que surja de una exploración consciente de lo que siente, o ha sentido, y de cómo reconstruye su realidad a partir de ese conocimiento, por más duro que sea el enfrentamiento consigo mismo.

Para causar un efecto en la construcción de la conciencia, debe de tomarse como herramienta principal lo emotivo (como ya se mencionó anteriormente, pieza fundamental para el quehacer teatral). Estamos hablando de que el individuo trabaje en hacer consciente su cuerpo, su mente y, por ende, tome consciencia de su situación en el mundo: se responsabilice de sus pensamientos y de sus acciones, pues “en el mismo movimiento de la conciencia, el hombre se redescubre como sujeto instaurador de ese mundo de su experiencia.” (Freire, 2005, p.19).

En cuanto a la liberación del individuo, de nuestro caso, la estableceremos a partir del teatro, utilizado como una herramienta, aunque habrá que aclarar a qué tipo de libertad nos referimos y qué entendemos con este concepto, ya que “se trata de un término con un significado tan poroso que parece que no hay interpretación que lo resista” (Berlin, I., 2009, p.208). El individuo puede no ser libre

en muchos sentidos, él mismo se puede estar oprimiendo para no serlo, al reducir sus posibilidades o por el simple hecho de no darse cuenta de la accesibilidad a ellas; para que exista la falta de libertad, debe de haber una cuestión de obediencia y coacción que puede ir, como dijimos antes, desde uno mismo hasta las reglas que el sistema impone para vivir en sociedad.

Sería fácil culpar a los diferentes agentes externos que rodean la vida de un individuo, pero existe una complejidad inherente en el término “libertad” que lo vuelve un concepto interminable, con lo que respecta a sus variantes, puesto que su alcance se ve alterado según la necesidad de cada individuo y, también, se puede ver determinado por un otro.

Pareciera que la siguiente afirmación se dota de sentido al mismo tiempo que lo pierde: “Normalmente se dice que soy libre en la medida en que ningún hombre o grupo de hombres interfieren en mi actividad” (Berlin, 2009, P.208). Si el individuo entendiera la libertad como se expresa aquí, sería imposible hacer que viviera en sociedad con otros hombres y, dado que el ser humano es un ser social por naturaleza, la premisa principal del reconocimiento a partir del otro, propuesta por el TA, sería impensable. Por eso, resulta importante delimitar la libertad a la que nos referimos, puesto que no solo es una cuestión legislativa –la privación de la libertad de un individuo no se trata, solamente, de que esté tras unos barrotes y cumpla una condena por el delito que cometió–, también es una cuestión filosófica acerca de la vida en prisión:

Si no es ya el cuerpo el objeto de la penalidad en sus formas más severas, ¿Sobre qué establece su presa? [...] ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones. (Foucault, 2009, p.26)

El individuo en prisión se ve determinado por el mismo sistema penitenciario y el ambiente que vive dentro de la cárcel, que hacen que no solo sea su cuerpo el que encuentre el suplicio en estas dinámicas, sino su mente y, por ende, su consciencia, que se ven permeadas por la situación. Sin embargo, el individuo en

prisión puede elegir las actividades que debe realizar. Dentro de estas actividades tiene que ocupar su mente para poder encontrar libertad –en la medida de lo posible, (a nivel emocional) –, y concebirse como un ser expuesto a dinámicas que ayudan a su distracción y entendimiento. El teatro forma parte de las actividades y si el individuo lo elige como su actividad dentro de la cárcel, tiene la posibilidad de reconocerse y activar su búsqueda de libertad, a partir de sí mismo y de las premisas que pone el teatro para hacerlo, pero no hay que dejar de lado la posibilidad de que:

No podemos ser absolutamente libres y tenemos que ceder algo de nuestra libertad para preservar el resto. Pero rendirle todo es destruirnos a nosotros mismos. ¿Cuál debe ser pues ese mínimo? Aquel que un hombre no puede ceder sin ofender la esencia de su naturaleza humana. ¿Y cuál es esa esencia? ¿Cuál es el patrón de referencia? (Berlin, 2009, P.209)

La búsqueda de la libertad se encuentra, paradójicamente, reducida por causa de nuestra propia naturaleza. Con lo que respecta a la libertad, que busca el individuo vulnerable, no se trata solo de liberarse de la sensación de coacción, que puede estar determinada por el lugar en donde se encuentra o por las personas que lo rodean, sino de la posibilidad de no estar predeterminado por su historia y circunstancias de vida.

Ahora bien, como ya lo mencionamos, no todos los individuos son vulnerables de la misma manera y, por eso, se vuelve vital desarrollar y nombrar que estas diferencias modifican las maneras de intervenir en el proceso de concientización de su situación. No es lo mismo trabajar con individuos en prisión, que el trabajo que se hace con alguien que tiene alguna discapacidad, y, aunque el acercamiento al teatro pudiese partir de un mismo lugar, es fundamental el desarrollo de una metodología que pueda intervenir, de manera menos violenta y más efectiva en la vida del individuo, y modificar su estar en el mundo, según sus requerimientos. Debido a ello, es tan necesario el desarrollo de la investigación del TA y sus diferentes vertientes. Sería falso decir que todos los individuos vulnerables pueden utilizar al teatro para reconfigurar su estar en el mundo, pero definitivamente es un camino posible para algunos y puede servir para visibilizar diferentes tipos de

situaciones, dar voz a distintas problemáticas y mejorar las condiciones de vida de dichos individuos.

2.2 PROYECTOS DE TEATRO APLICADO EN MÉXICO

La liberación es un parto. Es un parto doloroso. El hombre que nace de él es un hombre nuevo, hombre que sólo es viable en y por la superación de la contradicción opresores-oprimidos que, en última instancia, es la liberación de todos. (Freire, 2005, p.47)

La libertad, como eje fundamental para esta investigación, es un concepto complejo, ya que cada ser humano puede sentirla, pensarla y vivirla en diferentes momentos de su vida y de múltiples formas. En cuanto a la libertad del sujeto oprimido, se vuelve aún más complicado de entender, pues, dependiendo de su situación, es la manera en la que éste puede acceder a ella para asumirla. Solo mediante la concientización del opresor y de él mismo, como oprimido, podrá romperse el ciclo. La liberación no llega sola, debe conocerse y reconocerse mediante una exhaustiva búsqueda que implica una introspección, depuración mental y emotiva.

La opresión de un individuo depende de sus condiciones y de la capacidad de la sociedad para hacer que estas se integren conscientemente al cotidiano, con la finalidad de hacer que este forme parte del todo al que pertenece. No quiere decir que el individuo debe olvidar su condición, sino todo lo contrario: al hacerla consciente puede entenderla, hacer que los otros la conozcan y así mejorar su estar en el mundo. Si este individuo lo logra, la acción tendrá repercusión en su entorno y podrá pensar en un cambio más profundo, pero la tarea no es solo del sujeto en cuestión, se trata de que la sociedad desarrolle una empatía e interés ante la situación. Si la sociedad que oprime se hace responsable, entonces podemos empezar a hablar de una reconfiguración. Paulo Freire habla del sujeto opresor y de la posición de este frente al oprimido, dice lo siguiente:

Descubrirse en la posición del opresor aunque ello signifique sufrimiento no equivale aún a solidarizarse con los oprimidos. Solidarizarse con éstos es algo más que prestar asistencia a 30 o 100, manteniéndolos atados a la misma posición de dependencia. Solidarizarse no es tener conciencia de que explota y “racionalizar” su culpa paternalísticamente. La solidaridad, que exige de quien se solidariza que “asuma” la situación de aquel con quien se solidarizó, es una actitud radical [...]. La verdadera solidaridad con ellos está en luchar con ellos para la transformación de la realidad objetiva que los hace “ser para otro”. (2005, p.48)

Se trata de una fractura radical de la cotidianidad, de la posibilidad de erigir otro mundo a partir de involucrarse con la situación en cuestión. Es un asunto que requiere, indiscutiblemente, de ambas partes; no solo tiene que ver con la conciencia, sino con un verdadero interés para la comprensión y el cambio. De esta manera, se destruye cualquier tipo de heroísmo o dogmatismo y se empieza a accionar para llegar a una verdadera reflexión. Al abrir las posibilidades del individuo oprimido, de integrarse al mundo al que pertenece, se elaboran nuevas formas de convivencia que generan condiciones de vida diferentes y un nuevo camino para la realidad social.

Apelando a la sensibilización desde el arte, dentro de la escena teatral en México⁷, se han desarrollado proyectos consolidados como compañías estables. Proyectos sustentables que no solo han logrado un cambio para el grupo vulnerable que los integra, sino que han dignificado la profesión de actuar o dirigir. Tales proyectos, nos ayudarán a ver cómo el TA en México ha ido evolucionando, a partir de sus vertientes, y la necesidad de profundizar en el estudio de cada una de ellas. Como ya sabemos, estos nutren la generalidad del estudio del TA, pero apelan al progreso en su estudio propio. Nos ayudaremos de las compañías *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* y *Teatro Ciego MX*, para entender esta exigencia.

La compañía *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* es una asociación artística y educativa única en América Latina, dedicada a promover la lengua y cultura de los

⁷ Refiriéndonos como profesional al trabajo en el que hay un cuidado por lo estético, por mostrar el contenido desarrollado y, por lo tanto, un interés en generar ingresos monetarios.

sordos, a través de obras de teatro originales. Además, dio pie a la creación de la compañía de teatro profesional, conformada por actores oyentes y sordos.⁸

Estamos hablando de una compañía que ha sido pionera en conjugar el teatro y la discapacidad en México, un proyecto cuyo origen se encuentra en el trabajo que hizo Alberto Lomnitz⁹, quien fue su fundador y director artístico. *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* nació hace veintiséis años, ante la necesidad de hacer un teatro que fuera más allá de una precisión estética, siendo un parteaguas para el entendimiento de la sordera, ya que, a partir de su creación, se dio inicio a la visibilización de las problemáticas de este grupo de personas y la sociedad empezó a cambiar la idea que tenía de ellos y a poner atención a sus necesidades.

La labor de *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* nos habla de un impacto que gradualmente se ha visto reflejado en la sociedad, por la manera en la que esta se ha ido interesando en saber más de esta condición. Hasta el día de hoy, la sordera no es bien entendida aún ni se ha logrado integrar del todo a la cotidianidad, pero se ha avanzado de múltiples formas y ha transformado la concepción de este cuerpo social. Alberto Lomnitz habla del cambio progresivo que causó la creación de este proyecto, como un parteaguas para los sordos y para los oyentes:

Cuando la compañía empezó, en 1992, la Lengua de Señas no era reconocida como un idioma en México. Fue hasta el 2005 que La Ley General para Personas con Discapacidad la legitimó como una lengua natural. [...] Cuando todo el trabajo en la compañía inició, no había ni siquiera una escuela bilingüe en el país, ya que todos los Institutos que tenían que ver con sordera eran médicos, dominados por audiólogos y la sordera se clasificaba como un problema de lenguaje. (Lomnitz, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)

Hablamos de una comunidad que se ha visto vulnerada mediante el lenguaje, al ser apartada por la ignorancia de la sociedad. El reconocimiento de dicha ley fue algo elemental, puesto que el estigma a su alrededor empezó a transformarse, y la

⁸ Anexo el link a su página de facebook para ampliar la información acerca de la compañía: https://www.facebook.com/pg/teatrosordos/about/?ref=page_internal

⁹ Director, actor y productor de teatro mexicano.

lengua de señas hizo que los sordos pudieran empoderarse, se convirtió en la herramienta principal para su reintegración. Los oyentes también tienen una responsabilidad aquí: si quieren mantener una comunicación clara, deben involucrarse y mostrar un interés en ver a la sordera más allá de un problema de lenguaje.

Antes no había ninguna diferencia entre la Lengua de Señas y la pantomima, las dos se veían peyorativamente. *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* se ha dado a la tarea de realizar talleres con un enfoque artístico, con su proyecto “El semillero”, donde se aprende sobre su disparidad y se entiende que ambas representan una forma de comunicación, pero que la pantomima no es un lenguaje. Se ha ayudado de esto para el involucramiento con los oyentes, demostrando que no es necesario hablar su Lengua para tener una comunicación clara. Este entendimiento, ha dado lugar a que la Lengua de Señas sea capaz de expresar pensamientos abstractos, como cualquier idioma, y, por lo tanto, tenga la capacidad de sostener una obra de teatro de manera profesional. Todo esto, a partir de las acciones llevadas a cabo por la compañía y la dirección que Lomnitz dio al proyecto, mediante la investigación y el desarrollo de un plan artístico que hizo los cimientos para prosperar:

[...] De repente aparece esta Compañía de teatro profesional de sordos haciendo teatro bilingüe, traduciendo a Cervantes, haciendo obras originales y teniendo éxito profesional. Eso fue un modelo y no solo visibilizó, sino que fue una prueba contundente de que la Lengua de Señas Mexicana es una lengua y que tenía un potencial absoluto. Uno pensaría que los sordos siempre lo supieron y de alguna manera sí, pero la opresión también incluye una dominación ideológica. (Lomnitz, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)

De manera que la conciencia de la opresión es fundamental para modificar la realidad social, a partir de una práctica que detone la reflexión y, en consecuencia, la acción. Así, podemos empezar a hablar de una inserción crítica y objetiva. Lo más cómodo para el lado opresor es permanecer en su lugar de privilegio, pero al hacer el esfuerzo de entender, se impulsa a la humanidad a un crecimiento que va más allá de individualidades, a razón de que esta también es su realidad y es una lucha

para liberar no solo de la opresión, al oprimido, sino de la ignorancia para alimentar lo humano.

Se vuelve imposible pensar en cualquier tipo de libertad cuando el sujeto opresor no tiene la voluntad de comprender la opresión que ejerce, pues la carencia de disposición y la indiferencia, vuelve imposible cualquier acción que busque la reflexión, devienen en obstáculos constantes para la realización del objetivo: el planteamiento de una reformulación de la concepción de nuestro entorno. Berlin hace referencia a esta falta de voluntad mediante una idea de Rousseau:

[...] la naturaleza de las cosas no nos enoja; lo que nos enoja es la mala voluntad. El criterio de opresión refiere al papel que creo juegan otros humanos, directa o indirectamente, intencionadamente o sin querer, a la hora de frustrar mis deseos. Entiendo por ser libre, en este sentido, no ser importunado por otros. Cuanto mayor sea el espacio de no interferencia mayor será su libertad. (Rousseau en Berlin, 2009, p.209)

Se plantea un trabajo en conjunto, ya que se entiende el “no importunar”, no como un asunto que excluye al sujeto opresor del problema, sino a la parte de responsabilidad que tiene de reconocer y accionar, ya que no basta con identificar, hay que involucrarse directo en la causa; de lo contrario, hablar de una transformación de la realidad social es imposible.

El avance de la comunidad sorda no solo se ha visibilizado a ojos de los oyentes, el cambio también se ha dado dentro de la comunidad de sordos, en las diferentes maneras de interactuar entre ellos y de sentirse capaces. Esto los ha vuelto representantes de su comunidad, así lo menciona Lomnitz en la entrevista: “Una de las cosas importantes en *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* es que los actores se volvieron embajadores de la sordera.” (Lomnitz, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019).

El ser embajadores de la sordera, les da las herramientas y la información para poder reconocerse como iguales con los oyentes; la comunidad sorda pudo empoderarse, convertirse en actores profesionales y desarrollar el conocimiento

para transmitirlo; así, lograron hacer conciencia en la misma comunidad sobre las oportunidades que tienen para ser independientes y profesionales, adaptando sus intereses a sus necesidades. Eduardo Domínguez¹⁰, habla de cómo fue su primer acercamiento con el teatro de *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, y cómo es que este lo ha modificado a tal grado de convertirse en un actor profesional:

[...] todos los actores eran sordos y tenían mucha fuerza, muy diferentes a lo que yo había visto. Fue muy impresionante. [...] Eran sordos perfectamente capaces. Y aprendí que yo también podría. Se conserva todavía esa fuerza en *Seña y Verbo*, para que los niños y los jóvenes vean en escena a actores sordos profesionales, talentosos, y vean cómo estos actores sordos no hacen las cosas con pena. Y que [...] al salir del teatro puedan pensar que ellos también podrían ser actores, y que vengan al taller del *Semillero* a aprender un poco. [...] Que, poco a poco, puedan alzar la frente y aunque los oyentes los estén viendo, hablen señas con seguridad. (Domínguez, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)¹¹

El primer paso es darse cuenta de que existe algo más, una posibilidad nueva para vivir en el mundo, que implica una remodelación total del modo de operar de los individuos vulnerables: salir de su comodidad para enfrentarse a ellos mismos y dar un paso fuerte hacia el cambio, luchar para tener una voz. Miembros como Guadalupe Vergara¹², son un ejemplo vivo de esta transformación. Ella nos habló de lo que ha sido adentrarse al mundo del teatro y cómo éste ha cambiado su forma de vivir:

[...] Hemos ayudado a los sordos, a las mamás y a los papás, a gente de diferentes trabajos allá afuera [...], pensaban que para los sordos tener un futuro es muy difícil: porque lo sordos no saben, no pueden hacer nada, pero no. *Seña y Verbo* ha mostrado con el teatro que los sordos sí pueden hacer cosas. Eso es muy importante, que los sordos vean eso con claridad, que se

¹⁰ Actualmente es el Director Artístico de la Compañía *Seña y Verbo*, actor sordo.

¹¹ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz. Ver anexo.

¹² Miembro activo de la Compañía, actriz sorda.

puede compartir y comunicarse entre sordos y oyentes como iguales. (Vergara, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)¹³

En esta aportación, vemos que la apertura de parte de la sociedad ofrece, como consecuencia, la posibilidad de empezar a tomar decisiones informadas con respecto a la búsqueda para la creación de nuevos sistemas y, por consiguiente, el anhelado derecho al “poder ser”, de los individuos vulnerables, encuentra lugar en el todo.

Para que este tipo de teatro suceda, hay que entender la necesidad de particularizar su funcionamiento, según las necesidades de quien lo esté haciendo. De ahí parte el establecer un modo de trabajo que hará que las personas con deseos de participar en proyectos, de esta índole creativa, deban de seguir ciertos caminos que se han trazado a través de la investigación y la práctica. Es decir, concebir una metodología de trabajo que vuelva más fácil todo el proceso de involucramiento. En la Compañía *Seña y Verbo: Teatro de Sordos* existe esta metodología, que es compleja y demanda tiempo y esfuerzo, debido a la ausencia de las indicaciones sonoras, entre otras cosas. No obstante, aunque no está teorizada ni documentada, entre sus creadores está muy clara:

[...] Obviamente, la metodología no es igual que en cualquier obra de teatro. [...] Por ejemplo, en *¡Silencio, Romeo!* hay toda una traducción de Shakespeare y desde ahí empieza la metodología. Es decir, lo hace la propia compañía; es una parte importantísima del trabajo. [...] El trabajo sobre el libreto es algo inusual y eso es algo que fuimos desarrollando nosotros: el libreto en dos columnas, en donde están las señas de un lado y el español por otro. [...] El registro realmente se hace por video. Así también se hace la traducción. Cuando son textos muy complejos se trabaja con atril y muchas cosas de montaje [...] Todos los pies tienen que ser visuales y hay soluciones muy ingeniosas para ello. Si [...] un actor está volteando por allá y viene un actor detrás de ti con un cuchillo, yo tengo que voltear a verlo justo en el momento en el que va a bajar el cuchillo [...] Tienes que darle una señal [...] Este actor tiene que poder ver que esta persona está atrás y hay todo tipo de

¹³ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz. Ver anexo.

trucos [...] La escenografía está llena de agujeros por todos lados, porque tienen que estar checando su pie. [...] Hay una tradición. Lo que no hemos hecho es registrarla. (Lomnitz, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)

La importancia de implementar una metodología es el hecho del avance para el trabajo continuo, ya que ésta da pie a una integración factible para desarrollar el interés de la sociedad para involucrarse en este tipo de proyectos. Si bien hay una tradición, su documentación ayuda a ver la necesidad de una particularización, ya que los detalles juegan un papel fundamental. No es lo mismo la vulnerabilidad por la ceguera que por la sordera, o por el aislamiento. Por lo tanto, aunque se comparta un objetivo común, que es la transformación, deben ser claros los caminos para poder llegar a ella de una manera precisa y esto lo da la profundización en la investigación mediante acciones e información.

Hay todavía mucho trabajo que hacer en la Compañía *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, aunque la comunicación y el involucramiento con los oyentes fluyen cada vez más. Ahora, el foco está en tener más recursos para avanzar e informar a la sociedad que los sordos, en este caso, forman parte de nuestra comunidad; y entender que ellos no ven la falta de escucha como una discapacidad que les impide hacer cosas, ya que pueden comunicarse mediante la Lengua de Señas Mexicana y es responsabilidad de los oyentes tener interés en aprenderla y en conocer otras maneras posibles de relacionarse. El que la sociedad llegue a verlos como enfermos o discapacitados, es un estigma que ellos mismos están luchando por erradicar, a partir de este acto de resiliencia que es el teatro. Por eso, Eduardo Domínguez nos habla de su sentir, como sordo, con respecto al apoyo que ha recibido la Compañía y de la comunidad a la que pertenece:

La traba más importante ha sido el gobierno: necesitamos más apoyo al teatro. No al teatro de discapacitados, sino al teatro de sordos. Ya casi veintisiete años de trabajo profesional y hasta la fecha el gobierno nos llama discapacitados. [...] Somos sordos, tenemos un idioma distinto que es la Lengua de Señas. [...] ¿Discapacidad del oído? No. Simplemente no oímos, nada más. La gente ve las señas y piensa “eso es muy difícil, no nos vamos a poder comunicar”, pero no, claro que se puede. Se puede pedir la ayuda de

un intérprete para las juntas. Romper con esa manera de pensar es difícil.
(Domínguez, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)¹⁴

Los sordos se han dado cuenta, a partir de todo este proceso, de qué maneras buscan integrarse, ya que no basta con el entendimiento de su falta de escucha, por parte de los oyentes, también luchan por un trato igualitario, pues pueden desarrollarse potencialmente como cualquier otra persona. Buscan que su educación se siga impulsando para seguir concientizando a la población y tener más oportunidades de trabajo, no solo en el campo artístico, sino en todo el mundo laboral:

Deberíamos poder tener alguna ley que ayudara a que la gente conociera a *Seña y Verbo* a nivel nacional. [...] Como el Centro Cultural Helénico, donde nos hemos presentado muchas veces y ya no necesitamos estar explicando que los sordos no somos un grupo aparte, que necesitamos trabajar junto con los oyentes, que somos iguales, que podemos trabajar junto con actores oyentes en obras con música y luces sin problema. [...] Necesitamos que la gente abra su mente y sepa que *Seña y Verbo* se preocupa por la educación para que los niños sordos y los oyentes se conozcan y sepan compartir.
(Vergara, comunicación personal, 18 de diciembre de 2019)¹⁵

Al no estar considerados en la construcción de la sociedad, estos grupos quedan aislados por los estereotipos impuestos. En el teatro pueden romperlos y tratar de llevar estas nuevas formas al campo de su vida cotidiana. Es lo mismo que sucede con la Compañía de *Teatro Ciego MX*, conformada por personas con ceguera y normovisuales. La Compañía fue fundada por Juan Carlos Saavedra¹⁶, están por cumplir trece años en activo y trabajan como grupo desde junio del 2007. El interés de la creación de esta, fue el de hacer un experimento escénico en la oscuridad llamado *Diálogos en la oscuridad*, que se convertiría en una experiencia escénica sensorial, donde el guía era una persona ciega. Esto motivó la necesidad de crear una experiencia similar, pero más compleja, dando pie a la creación de un grupo de actores ciegos, como comenta Juan Carlos Saavedra:

¹⁴ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz. Ver anexo.

¹⁵ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz. Ver anexo.

¹⁶ Actor normovisual y Director Artístico.

Pensé que estaría bueno hacer teatro en la oscuridad con personas ciegas. Me di la tarea de reunir a un grupo de jóvenes ciegos y les conté la necesidad que tenía de hacer ese experimento en ese momento [...] Les dije que quería hacer una obra de teatro en la oscuridad y les propuse que aprendiéramos juntos. De ahí nace la pulsión de esta compañía. (Saavedra, comunicación personal, 14 de mayo del 2020)

En primera instancia, la compañía no tenía la intención de abordar temáticas con respecto a su discapacidad y convertirla en un estandarte. Todo empezó como un experimento escénico y fue, al pasar de los años y de su labor, que cayeron en cuenta del papel que jugaban para la comunidad ciega. Volviéndose, al igual que en *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, embajadores de la ceguera, no con un trabajo que explicara precisamente lo que es, sino mediante un proyecto artístico que los hace trabajar con su discapacidad, como una condición más y no como algo que los limita.

Teatro Ciego MX se ha encargado de hacer, de lo que podrían parecer deficiencias, una oportunidad en escena, “logrando proyectos artísticos de alta calidad, donde la oscuridad, el sonido y la palabra son la base principal” (Cartelera de Teatro, 2018). Al igual que *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, esta compañía de actores profesionales, conformada por cuatro actores ciegos y su director normovisual, se han dado a la tarea de la lucha por la inclusión desde el arte, ya que, para ellos, no hay obstáculo que impida la superación personal y la integración de su comunidad a la vida cotidiana.

Una de las principales trabas para ambas Compañías ha sido el de la formación actoral profesional, ya que han tenido que crear su metodología de trabajo con sus propios medios, pues no existen todavía escuelas orientadas en el desarrollo artístico profesional enfocado a condiciones físicas diferentes, como lo son la ceguera y la sordera. Estas metodologías de trabajo se han hecho a prueba y error, guiadas por artistas dedicados, profesionalmente, a las artes escénicas, que las construyen y las particularizan, es un trabajo en conjunto con los individuos

vulnerables, conforme sus necesidades. Juan Carlos Saavedra hace referencia a esta necesidad, al querer conformar la compañía de una manera profesional:

[...] al principio yo buscaba actores, y no había. Recuerdo que los chicos que llegaron al primer grupo, algunos [...] no eran actores, así que no podía exigir ningún tipo de conocimiento relacionado con el teatro [...] No era una finalidad hacer una compañía, al menos no en ese momento. Era solo hacer ese proyecto, experimentar qué pasaba y ya, pero se volvió una forma de vida, en mi caso. Me costó trabajo tomar la decisión de decir: creo que somos un grupo que tiene un potencial para convertirse en una compañía formalmente establecida. (Saavedra, comunicación personal, 14 de mayo del 2020)

Fue en la necesidad artística de Juan Carlos Saavedra donde los actores ciegos encontraron el motor de su lucha y también el empoderamiento, desde su condición, haciendo así que su reintegración a la sociedad y al gremio artístico, fuera una consecuencia. Esta profesionalización hizo que los integrantes de ambas compañías pudieran sobrepasar la barrera del teatro, como algo terapéutico, y empezaran a construir una posibilidad de vida en él, a partir de la preparación que les permitió descubrir diferentes posibilidades. Suele pasar, a causa de los estigmas que hay alrededor de estas capacidades diferentes, que el acercamiento al campo artístico sea algo secundario, ya que no se piensa como una oportunidad. Erika Bernal¹⁷ fue una de las primeras integrantes y nos cuenta cómo, para ella, el teatro ha pasado a estar en primer plano, ya que se ha convertido en un modo de vida:

La compañía inició como dice Juan, con un montaje en la oscuridad que fue *Bajo el puente* y era [...] la oportunidad de desenvolvernos en otra área que no conocíamos. Por mi parte, yo sí conocía y me gustaba, era un gusto personal todo lo artístico [...] Cuando yo adquirí la discapacidad fue un freno a todo eso para aprender otras cosas que eran importantes [...], como volver a escribir, volver a leer, poder rehabilitarme en muchos sentidos. (Bernal, Comunicación personal, 14 de mayo del 2020)

¹⁷ Actriz ciega, miembro fundador de la Compañía *Teatro Ciego MX*.

Cuando Bernal se integra a la Compañía, logra darse cuenta que existe una nueva área de oportunidad. El hecho de poder considerar todo un abanico de posibilidades a explotar, a partir de la integración de un sujeto que se encuentra en una situación de vulnerabilidad, mediante un proyecto como lo es una compañía profesional de teatro (en estos casos en específico), acentúa la necesidad urgente de una reincorporación de estos individuos a la sociedad y de entender, en el caso de los opresores, que se trata de abrir un camino en conjunto, para el respeto y la integración de estas diferencias, comenzando con la edificación de nuevas perspectivas. La creación de estas iniciativas empieza a construir un campo de oportunidades que van más allá de lo teatral y permiten ver el desenvolvimiento de estos individuos por encima de sus circunstancias. Tal como expresa Juan Carlos Saavedra:

Los espectadores que han disfrutado de nuestros espectáculos –verlos y escucharlos– han cambiado su perspectiva de la discapacidad en las artes escénicas. *Teatro Ciego MX* junto con *Seña y Verbo* [...], nos hemos posicionado como profesionales responsables, que tienen derecho [...] de ocupar los espacios públicos, que a cualquier artista mexicano nos corresponden [...] La única barrera es que nos cuestionen el profesionalismo. [...] Al principio, nos invitaban a dar funciones en Fundaciones, en Ferias de Discapacidad que sucedían en el Sótano 3 de la Secretaría de Hacienda o en el salón A de tal Palacio. Cuando yo me comprometo y decido formar una compañía, digo no: yo no iba a trabajar con personas [...] dispuestas a esconderse en el Sótano 3 y a estar pidiendo caridad. Esta es una Compañía profesional. [...] No vamos a pelear por los apoyos dirigidos a personas con discapacidad; se tiene que pelear por los apoyos dirigidos a artistas profesionales de las artes escénicas en este país, ese es el lugar que les corresponde. (Saavedra, comunicación personal, 14 de mayo del 2020)

Es una lucha que implica dejar a un lado los prejuicios para un nuevo camino. Las obras de ambas compañías se han ido enfocando en la visualización del problema de exclusión y resaltan la posibilidad de una mejor comunicación para la integración en el todo; de tal manera que puedan estar en igualdad de oportunidades con toda la población. Hay muchos puntos a desarrollar para lograr un cambio auténtico y radical, que pueda hacernos más humanos, en ambos

sentidos, tanto en el que oprime como en el que se ve oprimido. Por ello, es necesario que esta información sea documentada, hay que aprender a recibir las diferencias y a dialogar con ellas, no apartarlas y olvidarnos de que existen. Esta responsabilidad es la base del cambio, ya que, como Freire lo menciona, el compromiso con la pedagogía del oprimido es fundamental para la transformación:

La pedagogía del oprimido, como pedagogía humanista liberadora, tendrá pues, dos momentos distintos, aunque interrelacionados. El primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación y, el segundo, en que una vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso de permanente liberación. (Freire, 2005, p.55)

En conclusión, no podemos hablar de liberación sin antes haber pasado por todo el proceso de comprensión, que se compromete directamente a fracturar los paradigmas de la sociedad para crear escenarios que fomenten el cambio. De esta manera, nos vemos en la obligación de actuar, ya sea informándonos o involucrándonos en esta clase de proyectos que harán, en algún momento, de sus integrantes vulnerables, personas con todos los derechos y oportunidades, tanto laborales como de vida, pues el todo podrá adaptarse a sus necesidades y les permitirá involucrarse en el sistema que los ha oprimido durante todo este tiempo.

2.3 TEATRO PENITENCIARIO EN MÉXICO

“Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión.” (Freire, 2019, p.37)

Para la profundización del TP, nos enfocaremos en el individuo que se encuentra en prisión, puesto que él vive circunstancias que lo vuelven vulnerable, y se encuentra ahí por delitos que han determinado su desarrollo en la sociedad: ha roto el orden.

Si pensamos en un escenario ideal, podríamos decir que el aislamiento vuelve posible su reestructuración y le da la oportunidad de reintegrarse en el futuro. Sin embargo, ¿qué pasa con el individuo en prisión? La sociedad dice que quien infringe las reglas debe tener represalias, no obstante, cuando los pone a disposición del estado, porque considera que es la solución, se olvida de estos individuos, sin darse cuenta que ahí empieza el problema. Pues, aunque el individuo haya cometido actos que lo hacen acreedor a una condena, sigue siendo parte de un todo, pero la ciudadanía se desliga totalmente, porque se vuelve complicado ver la posibilidad de cambio en lo que parece lo más podrido de la sociedad. Debido a esto, necesitamos generar un escenario en donde la transformación de dicho individuo sea algo posible, ya que éste es un reflejo de las fallas sistemáticas de la sociedad y, al olvidarnos de eso, el problema crece.

La vulnerabilidad, dada por las situaciones que vive el individuo, lo configuran de maneras diferentes. Por ejemplo, sus experiencias transforman su estar en el mundo y, como consecuencia, está en una constante construcción que sigue una línea determinada por sus circunstancias, a pesar de su variabilidad. No debemos olvidar que el cuerpo físico es resultado del carácter emotivo que se forja a partir de las vivencias personales; por lo cual, un cambio en la edificación de dicho constructo es difícil.

Las circunstancias económicas, políticas y sociales permean directamente en la formación del sujeto, que aprende a poner resistencias para sobrevivir si el medio en donde vive es hostil o peligroso. Por consiguiente, el cuerpo se va educando para responder de maneras particulares, incluso llegando a verse como objeto, ya que:

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. (Foucault, 2009, p.158)

El cuerpo se ha convertido en un elemento de vital importancia, ayuda a entender el funcionamiento del ser humano que vive en circunstancias como el aislamiento provocado por un comportamiento que ha violentado el orden social. Sin embargo, hay muchos pasos atrás que deben estar sujetos a observación, ya que, como lo hemos mencionado anteriormente, el cuerpo de un individuo en prisión está permeado por su historia, que suele estar rodeada de fuertes acontecimientos que lo han hecho, como lo señala Maqueda Silva (2018): “asimilar una corporeidad extra cotidiana como una arma de resistencia que se potencia en un lugar como lo puede ser la cárcel” (p.15-23). Ahí, empieza el verdadero trabajo de transformación, dado que las circunstancias de los individuos en prisión –y todo lo que los ha llevado ahí– han hecho que tengan una autopercepción que es difícil de cambiar porque está muy arraigada en ellos.

El prisionero “está encerrado dentro de su piel y a primera vista no se percibe cómo pueda salir de ahí” (Ruffini, 2016, p.51). En esta impresión, el individuo se ve a sí mismo como su propia cárcel, donde solo él representa la única salida, pero no es un camino fácil darse cuenta; llegar a una posible reflexión conlleva un trabajo profundo de autoexploración y autoconocimiento que, cabe aclarar, no es ninguna certeza y no siempre funciona de la misma manera.

El sujeto en prisión tiene la posibilidad de elegir cómo, cuándo y para qué, según sus necesidades. La decisión del cambio se vuelve personal, el teatro es solo un camino más y, aunque es el tema de interés principal en esta investigación, no es un hecho que el individuo modificará su configuración interna ni en el teatro ni en ninguno de los múltiples talleres impartidos dentro de la cárcel.

Por otra parte, la cárcel no es un centro recreativo, ellos cometieron actos que, en términos legales y morales, deben ser penalizados. Sin embargo, tienen la posibilidad de concientizarlos mediante el taller de teatro, con el objetivo concreto de transformarse a partir de esta reflexión, mientras pagan su condena. Aquí, es pertinente cuestionarnos: ¿Cómo a partir de esta condena el individuo puede lograr reflexionar sobre sí mismo y cuáles son las condiciones “ideales” para que tome la decisión de hacerlo?

Si, como apunta Foucault (2009), “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (p.159), el cuerpo del individuo condenado da la pauta para reflexionar ampliamente sobre su condición. Debemos entender que un convicto está sometido al cumplimiento de ciertas reglas y comportamientos; al no acatarlas puede ser castigado. Entonces, se encuentra en un dilema, puede resistirse y ser sancionado u obedecer aún por encima de su voluntad, al no estar en una circunstancia en la que dependa de él hacer o no las cosas, debe aprender a tener control sobre sí mismo para poder rebelarse, pero no contra los que lo someten sino contra él.

Al hablar de un cuerpo que está sometido a la obediencia, podemos entender la disciplina como una herramienta de causa, que tiene por objetivo hacer que el individuo en cuestión pueda reformarse a partir de la regulación de su comportamiento. Es verdad que tal situación supone la docilidad del individuo para funcionar, porque, en un principio, hay resistencia y debe de modificarse de alguna manera, siendo en este caso la disciplina la que pueda transformar esta resistencia.

La disciplina es fundamental, porque no depende de un factor externo, sino de uno mismo. La reestructuración de las actitudes del individuo irá en consecuencia de la aprehensión verdadera que éste tenga, es así que nos damos cuenta de que la creación de las disciplinas ha sido necesaria para la inmersión en el entendimiento del ser:

El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte del cuerpo humano que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y viceversa. [...] El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. (Foucault, 2009, p. 160)

Con respecto a esta afirmación, es pertinente cuestionarnos hasta dónde la disciplina es una manera de libertad y bajo qué circunstancias. La utilización de ésta en la prisión, ha infundido un mecanismo de poder que funciona a partir de la obediencia, sin olvidarnos que es el mismo sujeto el que la produce. En esto radica

el éxito de la disciplina, pues controla al individuo y modifica su estar, aunque ésta venga permeada de los factores externos que rodean a alguien en la cárcel, como lo puede ser una sanción y el miedo a ser acreedor a ella.

El cuerpo, al convertirse en blanco de nuevos mecanismos del poder, se ofrece a nuevas formas de saber (Foucault, 2009, p. 160); es decir, a partir del orden que logra formar mediante el control, la disciplina hace que un cuerpo en resistencia aprenda otras maneras de reaccionar y, poco a poco, convierte su cotidianeidad interna y externa. Pero, acatar la disciplina no es una tarea fácil, su objetivo puede o no realizarse, depende de cómo la asuma el sujeto y a qué tipo de actividades se comprometa, ya que él es el responsable de encontrar el camino que mejor lo ayude a asumirse.

Hablar de un verdadero cambio en la vida de cada ser es algo delicado, puesto que es un camino individual, y más aún si se trata de que la transmutación continúe fuera de la cárcel. En el aislamiento, se somete al prisionero a la observación de un otro que hace que los deberes se cumplan; sin embargo, hacer que el condenado se responsabilice de sí mismo, sin depender de un ojo externo, es toda una travesía. Por eso, el camino que escoja para asumir la disciplina, dentro de la cárcel, tiene que llevarlo a involucrarse con todo lo que está empezando a construir de sí mismo.

Entendiendo lo antes expuesto, es dónde entra el TP como una vertiente del TA, siendo éste una de las opciones a elegir por los prisioneros, cabe recalcar que no es la única, pero nos interesa enfatizar el funcionamiento de las dinámicas artísticas dentro de la cárcel a partir de ella.

El TP ha existido siempre como una opción de taller en las cárceles, pero su desarrollo en México ha estado en manos, en un principio, de Juan Pablo de Tavira¹⁸, Jorge Correa¹⁹ y, después, de Itari Marta. Ellos no son los únicos

¹⁸ Primer director del penal de máxima seguridad de Almoloya de Juárez, jurista, criminólogo y penitenciario. Pieza clave en la conformación del Sistema Penitenciario moderno. Impulsó la iniciativa cultural dentro de los Reclusorios.

¹⁹ Denominado como el padre del Teatro Penitenciario por la UNESCO, actor de formación. Ha trabajado por más de cuarenta años en la iniciativa cultural dentro de la prisión.

exponentes, el fenómeno ha crecido de tal manera que, ahora, existen diferentes personas a cargo de proyectos que comparten las mismas premisas fuera y dentro de las cárceles. Nosotros nos concentraremos en el programa impulsado por Itari Marta, en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla, un claro ejemplo del progreso del TA en México y de la necesidad de profundizar en las particularidades de sus vertientes.

Uno de los puntos que más nos interesan, del proyecto a cargo de Itari Marta, es el apremio de formar un campo laboral para la gente dentro de la cárcel y, también, la de afuera. La iniciativa ha hecho que las autoridades culturales del país volteen a verlos y se pregunten: ¿qué es lo que corresponde hacer con la gente presa, no solo para distraerlos, sino para lograr un cambio verdadero? ¿Es este proyecto una prueba de ello? Profundizaremos sobre estos cuestionamientos al abordar la fundación del TP como proyecto en México.

El TP es uno de los casos de TA más evolucionados en nuestro país, pues, desde los setentas, Juan Pablo de Tavira –uno de los fundadores de este programa en las cárceles nacionales– se encargó de perfeccionar su funcionamiento. De tal modo que se ha ido consolidando dentro de las prisiones y sigue construyéndose en la actualidad con la creación de nuevos grupos y proyectos, por parte de los reclusos y gente externa; con casos como la consolidación de una compañía estable en los reclusorios varonil y femenino de Santa Martha Acatitla; la creación de la Compañía de Teatro Penitenciario fuera de la cárcel; la solidificación del “Concurso Nacional de Teatro Penitenciario” (convocado por la Secretaría de Seguridad Pública a través de la Dirección General de Instituciones Abiertas, Prevención y Readaptación Social, y la Secretaría de Cultura a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), concurso del cual hablaremos más adelante, ya que de éste surge nuestro estudio de caso (Anzures, 2016, p.20).

Es importante hacer hincapié en la figura de Juan Pablo de Tavira, pues “fue alguien fundamental en la creación del Sistema Penitenciario Moderno y fue el encargado de hacer que el teatro formara parte de las reformas penal y penitenciaria” (Anzures, 2016, p.20); también, fue precursor de crear un ambiente menos hostil y más humano para el individuo privado de la libertad, a partir de su

pasión (el teatro) unida con su profesión (el derecho). Juan Pablo de Tavira tenía un interés particular: la libertad del individuo, dentro prisión, a través del arte. Tal interés empezó a desarrollarse a partir del “enfoque de su tesis que se trataba del análisis filosófico de la sentencia penal, con atención especial en la pena privativa de la libertad.” (Anzures, 2016, p.20)

El interés de Tavira incrementó hasta convertirse en el eje de su quehacer, “fue en el Reclusorio Oriente y de la mano de Alberto Ulloa que, a través de eventos artísticos y culturales, se tomó la decisión de formar la compañía de teatro “Enjambre, dentro de la prisión” (Anzures, 2016, p.20). Esto solo fue el inicio, más adelante, De Tavira se encargaría de enviar diversos promotores culturales a las cárceles; buscaba que los reclusos, a partir del lenguaje teatral, pudieran expresar sus vivencias, sueños y aspiraciones. En ese momento empezó también su labor con Jorge Correa²⁰.

Dentro de los precursores, también se encuentra Ruth Villanueva²¹, con una larga trayectoria dirigiendo prisiones e impulsándolas, a partir de dinámicas artísticas, se convirtió en titular de Prevención y Readaptación Social Federal; trabajó de la mano de Jorge Correa y esta mancuerna dio lugar a la realización de actividades en donde el teatro pudo desarrollarse significativamente hasta llegar a los menores de edad. De esta manera, logró convertirse en la presidenta del Consejo de Menores (Villanueva, 2008, p. XIII).

El proyecto alrededor del TP ha ido creciendo y esta labor titánica, ha hecho que el gobierno pueda darle un lugar:

[...] desde la Dirección General de Política y Desarrollo Penitenciario, de la Secretaría de Gobernación, se creó un programa sobre *El Humanismo en el Teatro Penitenciario* mismo que ha dado frutos relevantes, involucrando a población interna en eventos tan importantes como el *Festival Cervantino*.
(Correa en Villanueva, 2019, p. VIII)

²⁰ Encargado en primera instancia de las labores culturales en el Reclusorio Sur y posteriormente denominado como el Padre del Teatro Penitenciario por la UNESCO por su ardua labor en las cárceles.

²¹ Una de las primeras figuras en la realización de los concursos de Teatro Penitenciario a nivel nacional dentro de la Secretaría de Gobernación.

El crecimiento de proyectos como el TP evidencia la importancia de particularizar la investigación de las vertientes del TA, mediante la prueba y error de diferentes actividades artísticas que involucren realmente al individuo vulnerable; la efectividad de dichas prácticas se verá reflejada no solo en los logros de él, sino también de su grupo de trabajo, sin que el logro se vuelva el fin, sino una consecuencia. Estos logros son una prueba visible para la sociedad del porqué es importante la existencia del TA y hacen que la misma población tenga mayor oportunidad de involucrarse directamente.

Es verdad que la profesionalización en el TP ha sido un gran logro para el avance del proyecto, porque ha dado lugar a que el Teatro realizado por reos salga de las cárceles y se acerque a las personas fuera de la prisión, consiguiendo así la propuesta de una transformación en ambos sentidos. Pero, sería un error pensar en la profesionalización como un denominador común para todos los presos que decidan tomar el taller de teatro. Jorge Correa en el libro *Teatro Penitenciario* nos dice:

He señalado anteriormente que yo nunca he pretendido formar actores, pero sí personas positivas con deseos de superación y con respeto por ellos mismos y sus semejantes, pensamiento con el cual hemos encontrado otra afinidad y que nos ha permitido trabajar convencidos de que alrededor del Teatro Penitenciario, pueden tenderse redes que permitan la convivencia armónica del ser humano. (Correa en Villanueva, 2019, p. IX)

Lo anterior resulta importante porque debemos recordar que el objetivo principal viene directamente de la necesidad de un cambio general, a gran escala, para que pueda verse reflejado en el todo, pues, aunque el trabajo sea con los reos, es íntegro, puesto que todos somos semejantes. El fin de esto es que ellos puedan reformarse y entender cuál es su lugar en la sociedad y cómo asumirlo, la profesionalización no debe olvidar ese fin.

Itari Marta se ha dado a la labor de crear un método para dar un paso más en cuanto al proceso de transmutación, generando dinámicas que hagan del proyecto algo sustentable:

[...] en todas las cárceles hay talleres de teatro, en todas, y es visto como un entretenimiento, como un “vamos a distraerte de este infierno que es la cárcel”, y, entonces, les dan clases de teatro y todo a un nivel, como clases de zumba; es decir zumba, yoga y teatro son la misma cosa. Cuando yo vi eso dije, a mí me interesa profesionalizar esto, y lo que yo hice fue generar una estructura para profesionalizar este trabajo. (Itari, comunicación personal 24 de octubre de 2019)

Es necesario mencionar que estos trabajos no suelen tener un resultado final, solamente son talleres. Para ella, mostrar el resultado era importante, ya que plantea un espejo no solo entre los presos, sino también con el exterior, ampliando así el fenómeno de transformación.

Tras distintas jornadas de trabajo dentro del reclusorio de Santa Martha, Itari fue abriéndose camino, a partir de la observación y la investigación, para hacer que las autoridades pudieran entender la importancia de que el proyecto ampliara sus horizontes, a tal grado que la gente externa pudiera entrar a la cárcel a disfrutar el trabajo final de los presos y pagar por ello, consolidando así la Compañía no solo profesionalmente sino económicamente:

Para mí es importante que la gente entienda por qué es una experiencia para ambas partes, nada va a tener resultado si no lo conectas con el mundo de afuera y viceversa [...] Entonces, si pagas tu boleto, tienes que entender qué pasa ahí y querer ir. Tu dinero se los repartimos a ellos para que sepan que esto es una profesión; que los de adentro y los de afuera sepan que la profesión del actor no es gratis. Es un trabajo y un oficio digno. Trabajamos para que tú tengas esa experiencia. (Itari, comunicación personal 24 de octubre de 2019)

Para ella, también era significativo hacer que la profesión del actor se dignificara y que elegir ser artista fuera una opción viable para personas con un acceso escaso a las expresiones teatrales. Ante la consolidación de este proyecto y el cambio en la

reglamentación de la prisión para dejar entrar gente del exterior, a ver los montajes, se abrió la posibilidad de la fundación de la Compañía Estable, fuera de la prisión, generando así la profundización en el trabajo de una manera más profesional. Esto dio pie a la realización de nuevos escenarios para el individuo en aislamiento y para las personas que vemos el fenómeno desde afuera. De esta manera, se logró un impacto social que cuestiona las estructuras externas e internas:

Los mismos internos notaron que el teatro puede hacer que la gente entre y la gente paga por venir a Santa Martha, dijeron “la güerita paga doscientos cincuenta pesos por venir a verme”. Entonces, empiezas a generar paradojas y pensamientos y ahí, para mí, estás transformando. (Itari, comunicación personal 24 de octubre de 2019)

Hay diferentes maneras de vivir el TP, la actuación es solo una de ellas y el acercamiento a partir de la escritura es otra. Aunque es verdad que la vertiente más desarrollada parece ser la de la actuación, la dramaturgia también es importante dentro de este fenómeno. Haremos hincapié en los requerimientos del concurso de dramaturgia dentro de la prisión, porque esta convocatoria es otra manera para hacer que el individuo, quien no está familiarizado con un lenguaje artístico, pueda servirse de él para darle un sentido diferente a su vida en el encierro:

La participación de personas privadas de su libertad de cualquier centro penitenciario del país, que concursen con una obra inédita, de entre 15 y 40 cuartillas, de tema libre, que no haya sido representada ni haya participado en otro concurso. Los trabajos deben incluir el título de la obra, el nombre y los apellidos y seudónimo, en caso de utilizarlo, de la o el concursante (con letra legible); el centro en el que se encuentra, el dormitorio y todos aquellos datos que faciliten su identificación. El premio a los ganadores del concurso son 1er lugar, \$7,000; 2do lugar, \$6,000; 3er lugar, \$5,000. Las obras ganadoras se escenifican en los centros penitenciarios a los que pertenezcan. (Dirección General de Instituciones Abiertas, 2019)

En esta dinámica hay una recompensa, pero es necesario subrayar que ésta solo es un incentivo, no el fin. Reiteramos que la transformación es el objetivo principal. Hay toda una serie de cuestionamientos que deben hacerse en este tipo

de concursos, ya que realizarlos sin un propósito claro puede deformar su finalidad: la necesidad de buscar la libertad interna del individuo vulnerable, dentro de la prisión.

Focalizar este concurso es fundamental, porque es un proceso largo y complejo el que se vive al representar, profesionalmente, una obra escrita en la cárcel en un teatro externo. Deben existir más intermediarios y el cambio interno del preso en cuestión se vuelve más difícil de notar, porque está menos involucrado en el proceso que sigue después de haber escrito la obra, como analizaremos más adelante con nuestro estudio de caso.

En resumen, nos interesan los procesos que viven los reos porque es imprescindible entender los mecanismos para su apertura emotiva. En primera instancia, los individuos trabajan con su material vivencial y es vital el buen manejo de esta información, porque en ningún momento deben sentirse juzgados (sea cual sea la razón que los tiene ahí). Mediante dicho proceso, el preso da el primer paso para la creación artística.

En cuanto al teatro se refiere, se relaciona directamente a la actuación o la escritura, tiene como objetivo principal hacer que el individuo pueda reconocerse y verse a sí mismo mediante un lenguaje artístico. Cambiar algo en su vida depende absolutamente de ellos, no obstante, el teatro sirve como una palanca que ayuda a que el cambio sea permanente. Se puede apreciar que el TP “tiene como objetivo ayuda a mantener la esperanza, el sentido de la identidad y el deseo de vivir en circunstancias desesperantes, como lo puede llegar a ser la privación de la libertad” (Motos y Ferrandis, 2013, p.52). La continuidad del trabajo creativo puede hacer que el condenado vea una posibilidad de progreso en su labor y sea, él mismo, el encargado de hacer que ésta vaya más allá, a partir del compromiso que conlleva la profesionalización.

3. ESTUDIO DE CASO: CASA CALABAZA

3.1 CONTEXTO DE LA OBRA ESCRITA

La delincuencia es una posibilidad que acecha a todo hombre, y un prisionero no es un ser malvado frente a seres buenos, sino un desventurado que las más de las veces ha sido víctima de circunstancias incontrolables. (Anzures, 2016, p.21)

Como lo expresa Denise Anzures, todos los seres humanos somos capaces de cometer actos impensables. Hay que entenderlo para darnos cuenta que nosotros podríamos hallarnos en circunstancias que nos harían pensar que la delincuencia (homicidio, asesinato, secuestro, fraude, extorsión, etc.) es la única salida. Al ser conscientes de esa posibilidad, ampliamos nuestro pensamiento y vemos que tenemos la responsabilidad de hacer más factible la reintegración social de los individuos que estuvieron en prisión, para evitar que reincidan en conductas nocivas. Asimismo, que la reflexión que surja, tanto en ellos como en nosotros, sea profunda y provoque acción al respecto.

María Elena Moreno Márquez (Maye Moreno), originaria de la Ciudad de México, está condenada a cumplir veintiocho años y cuatro meses en prisión por homicidio en razón de parentesco. Mató a su madre el 13 de abril del 2006. Cumple su condena en el Reclusorio Femenil de Santa Martha Acatitla. Ganó el Concurso Nacional de Cuento²² en la penitenciaría; cuento que después se convirtió en la obra de teatro *Casa Calabaza*²³, con la cual ganó el Concurso de Teatro Penitenciario en el año 2014. Parte del jurado del concurso, fue el director de teatro Isael Almanza, quien también fue el encargado de montar la obra fuera de la cárcel, presentando su primera temporada en el Centro Cultural Carretera 45, con integrantes de la compañía de teatro *Colectivo Escénico El Arce*.

²² Puede encontrar el cuento en los anexos, al final.

²³ Puede consultar la dramaturgia en los anexos, al final.

Nos interesa adentrarnos en el mundo emotivo de Maye Moreno, pues ayudará a darnos cuenta de las complicaciones que tuvo en su vida y cómo se abrió camino dentro de la cárcel a través de la dramaturgia, para expresar todo lo que la condujo a cometer el asesinato en contra de su madre y las reflexiones a las que la ha llevado el aislamiento.

La conciencia que el individuo en prisión puede desarrollar hace preguntarnos acerca del objetivo del teatro, como arte, al trascender al campo profesional. Respecto al caso de Moreno, el objetivo juega en dos sentidos: la transformación de ella desde la auto-indagación por medio de la escritura; el interés de que su dramaturgia acontezca escénicamente con una estética y un sentido artístico que emerja de una persona externa al contexto de la cárcel.

El hecho de haber llevado la dramaturgia de Moreno a un contexto ajeno a la cárcel, dio paso a todo el fenómeno *Casa Calabaza* que se puede resumir en estos tres factores:

- La creación del texto.
- La creación de la puesta en escena y el discurso artístico de la misma a partir del ojo de los actores y el director.
- El recibimiento del público.

Adentrándonos en el primer punto, es necesario contextualizar el origen de la creación del texto y poner sobre la mesa el interés de Maye Moreno por escribirlo. Durante nuestra investigación, nos hemos ayudado de múltiples entrevistas que la sustentan y enriquecen. Dado que este capítulo es de suma importancia, nos dimos a la tarea de buscar la posibilidad de entrevistar a María Elena Moreno Márquez; esto ha sido imposible, por la emergencia sanitaria que se vive actualmente a causa de la pandemia generada por el virus sars-cov2 (covid-19)²⁴. Intentamos contactar con el Centro Femenil de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla²⁵, telefónicamente, en donde nos informaron que tendríamos que comunicarnos a la

²⁴ Para más información sobre la situación en México y el mundo, aquí el link de lo dictaminado por el gobierno de México: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/544325/CSG_300320_VES.pdf [Fecha de consulta: 26/06/2020]

²⁵ Número telefónico del Centro de Reinserción Social de Santa Martha Acatitla: 12728131

Subsecretaría de Sistema Penitenciario²⁶; una vez obtenido el número telefónico de esta instancia gubernamental, intentamos contactarnos sin éxito.

Con la ayuda de la abogada Carmen Paulina Ruiz Ortiz²⁷, nos dimos a la tarea de investigar la posibilidad de entablar contacto telefónico con Moreno. Las instancias correspondientes nos comunicaron que, por la emergencia sanitaria, el contacto con los presos es reducido a familiares y cónyuges; por lo tanto, las comunicaciones de esta índole no están permitidas y no hay una fecha precisa para el regreso a la normalidad.

Por las razones antes expuestas, recopilamos entrevistas realizadas anteriormente a Moreno, sobre su proceso artístico en la cárcel, registradas en video y en formato escrito. En esta recopilación de videos es posible ver su aspecto físico, conocer su acercamiento al teatro y las repercusiones que éste ha tenido en su vida. Ella misma habla de la palabra escrita como una invitación: “Escribir, es como vivir. Puedo ver lo que escribo en mi mente y revivirlo. La hoja en blanco es una mirada que dice: cuéntame” (Moreno, 2011)²⁸. Para ella, expresarse en el papel ha hecho que pueda hacer una auto-representación de sí misma que la ha ayudado a observar los detalles de sus recuerdos; de esta manera, enfrentó la relación que tenía con sus padres y concientizó las distintas etapas de su vida que, hasta el momento, la definen y la mantienen en aislamiento.

La cárcel es un lugar donde parece difícil que el arte pueda existir. No se trata de un lugar al que la gente ingresa voluntariamente, están ahí por cometer delitos. Los reclusos cumplen su condena rodeados de violencia y brutalidad, por lo que se torna complicado apelar a la creatividad para la transformación: “Cuando entras por la puerta sientes que algo se cierra, en este lugar es difícil abrir.” (Moreno, 2011)²⁹. Pareciera complicada la lucha por encontrar la apertura, pensando que ni las

²⁶ Número telefónico de la Subsecretaría de Sistema Penitenciario: 54291895

²⁷ Número de Cédula Profesional: 11589408

²⁸ La entrevista se puede encontrar en la plataforma de *Youtube*, en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=0c7FqqnirtQ&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]. Por cuestiones de espacio y comodidad del lector, cada que se cite a Moreno, se presentarán los enlaces de las entrevistas en las notas a pie.

²⁹ Enlace a entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=0c7FqqnirtQ&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: en mayo del 2020]

circunstancias ni el espacio donde el individuo preso habita son las ideales. Por ello, aprender a sobrepasar las dificultades se vuelve una necesidad vital de supervivencia.

Para Maye Moreno, encontrar en la escritura un medio de expresión ha sido un proceso que refleja su necesidad de expresarse desde el encierro y una forma de cambiar la imagen tergiversada de su condición humana. Según Jean-Jacques Rousseau, “la condición humana se adquiere cuando se es capaz de distinguir entre el bien y el mal. Pero tal distinción sólo ocurre cuando el ser humano vive en sociedad, pues en aislamiento su única preocupación sería la supervivencia.” (Rousseau en A. Sánchez, 2016, p.22). Tal afirmación deviene, de nuevo, en la pregunta: ¿qué pasa con la humanidad de alguien cuando se encuentra en la cárcel? La respuesta parece indicar que el sujeto es el responsable de luchar por encontrarla. Definitivamente, por todo el esfuerzo que esta lucha requiere, no todos los presos consiguen confrontarse con ellos mismos para analizar su realidad. Estamos hablando sobre las dinámicas de confrontación interior del preso que influyen directamente en su desarrollo; pues, además de que tiene que resolver cómo sobrevivir, debe de luchar para alcanzar la posibilidad de pensar en su transformación a partir de propuestas como el teatro.

Abordemos algunos aspectos de la historia que escribe Maye Moreno. En ella plantea su vida desde su niñez, para después encarar su adolescencia y concluir con su adultez. Casualmente, consigue un diálogo entre dichas etapas y profundiza en su transformación y construcción emotiva, a partir de la relación que tenía con su familia. El acto final de la obra, refleja las consecuencias del abandono familiar en la descripción del asesinato de su madre. Es este evento el que, actualmente, la confronta de una manera constante y la motiva a pensar que existe la oportunidad de concebirse de otra manera.

Su dramaturgia hace ver la destrucción familiar gradual, de la que fue parte, hasta la ruptura inevitable de su núcleo familiar. Para comenzar, la familia es el punto de partida para Maye Moreno. Dejaremos de lado su condición actual para enfocarnos en su necesidad primaria, que es la necesidad de pertenecer a su familia.

En la entrevista realizada en el reclusorio de Santa Martha, por Isael Almanza y Denisse Anzures³⁰, Moreno cuenta una anécdota en donde podemos reconocer su búsqueda:

Yo tendría unos ocho o nueve años y me puse a jugar. Yo jugaba fútbol e inventaba a los otros jugadores [...]. Me subí a una camioneta que estaba por ahí y, como estaba resbaloso, caí desde arriba de la camioneta y había una varilla, entonces alcanzó a golpearme en la frente. No fue fuerte, pero rompió la piel y empecé a sangrar. Regresé a mi casa y estaba mi mamá, pero yo era la niña invisible porque no me vio. Pasé junto a ella y no me vio, y yo dije: a ver a qué hora pega el grito, pues nunca vino el grito. Al final, fui yo sola a quitarme la sangre de la cabeza y no se dio cuenta. (Moreno, 2011)³¹

La autora hace alusión a este suceso para expresar el sentimiento constante de abandono, que la hizo padecer la desatención a sus necesidades básicas de afecto a una edad muy temprana. Al respecto, podríamos decir que “el ser social determina el pensamiento social” (Marx en Boal, 2005, p.219). Así, la construcción emotiva de Maye Moreno está basada en la relación que tuvo con su familia y, por lo tanto, su estar en el mundo determinado por dichas circunstancias.

Es importante tratar de ver en el acto de homicidio, cometido por Moreno, el reflejo de la violencia que vivió en su núcleo familiar, pues, como lo menciona Lacan, al formular su *estadio del espejo*, la identidad se conforma a partir del otro:

A partir de la imagen del otro se forma un yo (je), que no se desarrolla en la armonía y en la complementación sino, al contrario, en la tensión y en la rivalidad. Se encuentra así implantado en el área subjetiva, en el lugar del yo (moi), el otro que al comienzo era un objeto exterior. (Miller, 2006, p.108)

En el caso de Moreno, lo vemos en el rechazo constante de su madre. Este acto fue el causante de que ella construyera un mundo interno emotivo, lleno de miedo e

³⁰ Productora de la obra *Casa Calabaza*.

³¹ Enlace a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=XcwwuWJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

inseguridades, que detonaron en un hartazgo: el acercamiento constante al otro hace que, poco a poco, el individuo se apropie de estas cuestiones, convirtiéndolas en cuestiones personales que conforman su mundo.

El abandono acrecentó en Moreno la necesidad de compartir su ser con ese alguien que nunca estuvo. La figura de su madre representaba un rechazo constante a su persona, alguien a quien no le interesaba participar en su vida:

Siempre ha habido un deseo de tener a alguien, de vivir alguna cosa con alguien o de algo que no tuve en el pasado, en este caso pues, en la infancia. Siento que esas caricias que mamá nunca me dio, esos pequeños detalles, ese tiempo en donde la mamá escucha al hijo, creo que crearon un enorme vacío, el cual estaba tan dentro de mí, que yo no podía verlo. Pierdo todo y todo se rompe cuando yo llego a este lugar. (Moreno, 2017)³²

Este vacío fue la puerta que la estimuló a desahogar sus aflicciones en la escritura. Es en ese momento, cuando entra el lenguaje artístico como rehabilitador y extrae el dolor del individuo, lo convierte en reflexión y cambio; un dolor que se hace consciente, en este caso, desde la dramaturgia.

Para que el estímulo del arte tenga un lugar más concreto en la vida de los presos, se da la creación de concursos como el de *Cuento y Teatro Penitenciario*, iniciativas que han fungido como un incentivo. Maye Moreno ha sido cuatro veces ganadora del *Concurso de Teatro Penitenciario*, pero su obra *Casa Calabaza* trascendió del concurso hasta el 2014 y se montó profesionalmente. Escribir para ella ha sido un escape y un espejo, que ha hecho que pueda revelar, desahogar y reconstruir sus profundidades afectivas:

Al momento en el que yo empiezo a escribir en este lugar, empiezo a hacer una gran catarsis de todo lo que viví, todo lo que no viví y lo que me estaba sucediendo en ese momento que estaba en una especie de paréntesis en mi vida. El cuál no sabía –y todavía no sé– cuándo va a terminar. Entonces creo

³² Enlace a la entrevista completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcwwJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

que fue el lugar ideal para hablar de mi pérdida, de haber perdido una vida.
(Moreno, 2017)³³

Al indagar en su pérdida, es fácil ver la complejidad de la vida que tenía Moreno. Esto da la posibilidad de ir a un lugar más profundo que un juicio frívolo acerca de su humanidad. La violencia psicológica de la realidad que vivía, era una pena constante que pasó a convertirse en un suplicio, pues era una espera eterna de un futuro que nunca llegó. En términos de Foucault, el suplicio puede ser equiparable a la muerte misma:

Una pena, para ser un suplicio, debe responder a tres criterios principales: en primer lugar, ha de producir cierta cantidad de sufrimiento que no se puede medir con exactitud, aunque sí al menos apreciar, comparar y jerarquizar. La muerte es un suplicio en la medida en que no es simplemente la privación del derecho a vivir, sino la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos: desde la decapitación, hasta el descuartizamiento, pasando por la horca, la hoguera y la rueda, sobre la cual se agoniza durante largo tiempo. La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor subdividiendo en “mil muertes” y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, “*the most exquisite agonies*”. (2009, p.43)

En el caso de Moreno, su vida era una pena constante y la llevó a sentir el suplicio de vivir con su familia; este suplicio, hizo acrecentar su desesperación por la aceptación, que después devendría en la necesidad de liberarse. Con el asesinato de su madre pensó que encontraría esta liberación, sin darse cuenta de que tal acto se convertiría en la continuación de su aflicción; que la muerte se transformaría en la retención de su dolor para acaecer en su agonía.

Al entrar a la cárcel pudo percatarse de que el suplicio no había terminado con haber matado a su madre, sino, al contrario, continuaba y se había acrecentado, pues el patrón de la espera por la libertad, que tanto quería, se repetiría al estar cumpliendo su condena. El escribir su historia fue la oportunidad para empezar a percibirse desde otro lugar:

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=XcwwuJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

Escribir *Casa Calabaza* era una manera de liberarme a mí misma. Es una indicación de que yo quiero dejar atrás muchas cosas, de que quiero liberarme de un pasado que fue triste, que por primera vez puedo voltear y verlo. Ya no me siento atascada en ese presente eterno de espera: “cuando tú puedas irte de aquí, cuando tú puedas vivir esto y aquello”. Después me di cuenta de que, cuando llegué aquí, repetí el mismo patrón, porque sigo pensando: “cuando yo salga de aquí voy a vivir tal y tal”. Es como si mi vida todavía no comenzara, pero bueno, yo intento por todos los medios chupar toda la vida de este lugar. (Moreno, 2017)³⁴

Lo anterior, tiene que ver directamente con la idea de ir construyendo, mediante la autoconciencia, un camino para la configuración de una nueva vida. Es la importancia de esta reestructuración la que vuelve a darle sentido a la existencia del individuo. Al estar en la cárcel, las formas que se van implementando no son caminos forjados de manera individual; es imprescindible mencionar que aprender a ser parte de una comunidad y reflejarse en los semejantes son factores vitales para que la transformación suceda:

[...] esto está lleno de mujeres que tienen corazones de fuego y que están vivas y que me transmiten sus vivencias y sentimientos, que me hacen crecer. Que, al mirarlas a los ojos a cada una, sea cual sea su condición, su delito, su edad, siempre me van a transmitir algo valioso que a mí me va a servir para construirme, para poder perdonarme, para poder retomar mi vida, para poder seguir mi vida después de una tragedia así. (Moreno, 2017)³⁵

Esta nueva edificación, que puede darse a partir de la apertura emotiva, permite al sujeto hacerse responsable de sus actos de una forma renovada; y, también, a través del otro, puede darse cuenta de lo que hay en su interior. De esta manera, se ayuda para poder avanzar al futuro, aunque este sea incierto.

³⁴ Enlace a la entrevista completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcwuwJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

³⁵ Enlace a entrevista completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcwuwJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

Permitir descubrirse a través de sus semejantes es clave fundamental, pues, dentro de la cárcel, hay personas que han cometido actos de la misma naturaleza. Es vital ser consciente de que las semejanzas compartidas dan la oportunidad de reconfigurar el yo interno del individuo, puesto que forman parte del proceso del TA. Funciona como *el estadio del espejo* expuesto por Lacan, pero de manera inversa: el individuo es capaz de verse en el otro y reconfigurar su yo para empezar a pensar desde otro lugar (Miller, 2006, p.108). Siendo específicos, dentro de las premisas del TP:

El hombre hace descubrimientos a través de sus propias experiencias con el mundo y con otros hombres. Éstas son las que definen, en mucho, las percepciones de su realidad. En este sentido el Teatro Penitenciario no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos. (Villanueva, 2019, p. XII)

Es en estos espejos donde el individuo puede sentirse como igual y dejar de lado los cuestionamientos morales que le impone la sociedad, ya que, aunque es necesario que este haga conciencia del peso de su acto y el daño que provocó, se requiere que deje de ser una constante de la cual nunca va a poder salir. El teatro puede ayudar a pensar y visualizar otras oportunidades, empezando por la forma en la que se concibe como ser humano.

Retomaremos la idea de que el teatro, que se hace dentro de las cárceles, no tiene como objetivo hacer de los participantes artistas profesionales, pero sí el de mostrarles todo el panorama posible, pues la vida no acaba al entrar a la prisión. Resulta esencial particularizar las técnicas de enseñanza, pues deben promover la transformación para los presos:

Este teatro está constituido por técnicas que promueven, en el acto de la interpretación, procesos educativos y reflexiones. No es el tipo de teatro en el cual el artista interpreta el papel de alguien que no es, sino que se representan los propios papeles y se intentan descubrir formas de cambio y superación. (Villanueva, 2019, p. XII)

Fue así que, Moreno, pudo apoyarse del lenguaje teatral y diseccionar detalles de su vida para darles un significado más profundo, mismos que le han hecho entender su existencia y las consecuencias de sus decisiones. Detalles convertidos en elementos determinantes, como el color calabaza de su casa, de donde surge el nombre de la obra de teatro, que plasma los pormenores de su experiencia de vida. Ella habitó esa casa por 33 años, el lugar se convirtió en un elemento nuclear que le permitió ir hacia lo más recóndito de su ser:

Es el color de la casa, tan particular de esas paredes que... bueno; no sé. Tiempo después pensaba que el color era tan estridente que nos volvía locos; al mismo tiempo la hacía acogedora y nuestra [...] Es un lugar que, ahora, me da la impresión de que está maldito, por tantas emociones violentas que tuvieron lugar ahí, tanta tragedia. (Moreno, 2017)³⁶

Mediante la sensibilización del lenguaje teatral, ella dio continuidad a su proceso, se permitió ir más allá, e hizo un autoanálisis de todo lo que sentía, reinterpretando su entorno. Esta nueva concepción del todo, le concede aligerar su agonía para permitirse ser de nuevas maneras y asumir todo lo que estas conllevan.

Al escuchar a Maye Moreno, nos damos cuenta de que la familia es su punto de quiebre; circunstancias como la falta de atención de parte de su padre, pero sobre todo de su madre, fueron algo definitivo en su vida. Ella construyó su identidad con base en tal falta de atención y afecto. En cuanto a las cuestiones afectivas fue decisivo, al venir de una familia disfuncional, ella creció con la idea de que su existencia representaba un error en la vida de sus padres. Tal rechazo hizo que su vida fuera dura y cruel desde la infancia hasta la actualidad:

Creo que la familia es la base de nuestro crecimiento, la base de nuestras vidas, porque es la base de una gran pirámide que nosotros vamos a construir con el paso del tiempo y con nuestras vivencias. Es como las suelas

³⁶ Enlace a entrevista completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcwuwJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

de nuestros pies, algo de lo cual no podemos prescindir porque si no siempre vamos a ir cojeando por la vida. (Moreno, 2017)³⁷

Esta necesidad de confrontarse con una historia real parece ser el impulso principal de dar al escrito un peso que va más allá de una historia y trasciende en la existencia de la vida de un ser que se encuentra en aislamiento por sus decisiones. Este individuo tiene algo que decir y es el teatro su arma para levantar la voz, hacer resonar su existencia a pesar de sus circunstancias. La confrontación con sus problemas y sus modos cotidianos hacen que su voz salga a la luz y sea capaz de explorar múltiples posibilidades para una nueva construcción.

Es necesario tener este acercamiento a la historia de Moreno, puesto que de ahí surge todo el fenómeno alrededor de la puesta en escena y nos hace poner sobre la mesa el hecho de que el acto de montar su dramaturgia ha ayudado a hacer trascender su creación. Pero, preguntémosnos, cuál es el objetivo de dar ese paso más allá, ¿transformar al individuo y politizar el contenido de su dramaturgia o es un mero interés estético que llama más al público por las circunstancias de su creación? Para poder contestar las preguntas, indagaremos en los siguientes subcapítulos en el interés personal del director y en las encuestas realizadas al público, para averiguar más sobre su percepción.

Boal habla del arte como un acto político, al preguntarse acerca del verdadero propósito de este: “¿Debe el arte educar, informar, organizar, influir, incitar, accionar, o debe, simplemente, ser objeto de gozo?” (Boal, 2005, p.117). En general, el objetivo del arte es difuso, pero tiene un punto de partida claro, con lo que respecta al TA: intentar el cambio interno en un individuo vulnerable y, a partir de eso, buscar el cambio en su entorno, pero ¿qué pasa cuando se introduce dentro del proceso de transformación un objetivo artístico específico? ¿Pueden ir de la mano? Podría parecer complicado pensar en la búsqueda de un objetivo artístico, dentro de este tipo de procesos, pero la investigación ha revelado que la profesionalización, como consecuencia, construye una base que ayuda a

³⁷ Enlace a entrevista completa:
<https://www.youtube.com/watch?v=XcwuWJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo del 2020]

solidificarlos. Más adelante, analizaremos el encuentro con el público para examinar a fondo esta problemática en nuestro estudio de caso.

Finalmente, vemos que, en este caso, el TA ha funcionado al enfocar sus herramientas para hacer que el individuo construya una consciencia de sí mismo; pues, aunque su acto puede estar lleno de juicios morales que parecen imposibles de anular, decide verlo, explorarlo y hacer algo con él, de tal forma que estas acciones lo llevan a posibilitar su transformación.

Es así que el resultado de esta exploración (*Casa Calabaza*), permite saber cuál es el desarrollo característico de los momentos del TA, para tener más eficacia en este tipo de procesos; que, en este caso en específico, fueron los siguientes:

1. Planteamiento (convocatoria en el reclusorio).
2. Talleres y participación de las reclusas (el proceso de introspección).
3. Premiación del concurso (el resultado de la indagación interna).
4. Presentación final de la obra en un contexto profesional (confrontación de Moreno con la sociedad).

La división funciona para organizar y acercarnos al verdadero alcance que tienen este tipo de procesos. Así, también se vuelve a remarcar la necesidad de la particularización, que dará pie a formar premisas más puntuales, según el individuo y sus necesidades específicas.

3.2 CONTEXTO DE LA PUESTA EN ESCENA

La vida sigue y el sentimiento más fuerte es el decir que la vida no pase sin mí. Que estemos presentes y que podamos hacer y decir, que seamos escuchados³⁸.

Maye Moreno encontró una forma de hacerse escuchar: la dramaturgia, que le ayudó visibilizar todas las piezas de su vida para analizarlas y confrontar los factores que la llevaron a agredir a su madre. Esto dio pie a contextualizar la concepción que tenía de la familia y por qué ésta la dañó tanto; al punto que no logró aceptar el fallo de la misma y la única manera que encontró para expresarlo fue el lenguaje artístico, que conoció en la penitenciaría. Como ya dijimos, empezó por escribir un cuento titulado con el mismo nombre de la obra de teatro, que nacería tiempo después: *Casa Calabaza*. Misma que la haría ganar el concurso de Teatro Penitenciario en el año 2014.

El programa de Teatro Penitenciario, establecido en Santa Martha Acatitla, ha logrado que el proyecto se encamine hacia la profesionalización, lo que ha dado a los presos la oportunidad no solo de transformarse, sino de convertirse en artistas profesionales, que pueden ser remunerados por su trabajo. Esta labor se ha enfocado en un ámbito que está mucho más direccionado, en lo que respecta a la actuación, y, por lo tanto, el foco de atención a la dirección escénica, las áreas de diseño: vestuario, iluminación, escenografía, etc., se han quedado un paso atrás, aunque siguen en construcción.

El caso de Maye Moreno ha permitido ver el avance en la labor de construir, en las vertientes teatrales, como la dramaturgia, un campo que brinde a los presos un abanico de posibilidades más amplio para su auto exploración y, por tanto, les conceda fungir como artistas completos, a la hora de dar el paso a la profesionalización (aunque esta última premisa no sea siempre un hecho). Es Moreno la que expone su necesidad de potencializar estas iniciativas:

³⁸ Cita tomada de la entrevista a Maye Moreno en 2017, aquí el link: <https://www.youtube.com/watch?v=XcwuwJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo de 2020]

Es la primera vez que se lleva a nivel profesional una puesta de Teatro Penitenciario. Regularmente se ha llevado con internos y en un ámbito muy hacia ellos. Yo quiero que se potencialice no solo la parte social sino también la parte artística y poner en un lugar más grande y alto a los creadores de la penitenciaría. (Moreno, 2017)³⁹

Ahora bien, en el caso específico de esta dramaturgia, el paso al campo profesional lo dio el director de teatro, Isael Almanza, al montar la obra de Moreno de la mano del Colectivo Escénico Arce. Maye Moreno asistió a presenciar la representación que detonó su escrito; tal acto, le otorgó peso al fenómeno escénico, pero trajo consigo múltiples cuestionamientos: ¿qué lugar tiene Moreno en el paso a la profesionalización? ¿Esto puede hacerla acreedora al reconocimiento de su dramaturgia como un trabajo profesional? La obra se separa de su creadora y se reinterpreta por personas que se dedican al teatro, lo que le permite acceder al campo validado artísticamente, pero, ¿qué hace que ella pueda considerarse como una profesional dentro de este proceso? Es ahí donde se encuentra el primer obstáculo, pues es necesario reconocer la labor de Moreno al mismo nivel que todo el fenómeno que se produjo fuera de la cárcel, ya que no existiría sin ella.

El hecho escénico, en este caso, ha continuado con el proceso del TA para la transformación del individuo y es vital entender que el montaje no tenía por objetivo ser un proyecto de impacto social:

Me decían que el proyecto era de impacto social, que no era artístico. Y yo me preguntaba por la diferencia entre un proceso de impacto social y uno artístico, porque yo creo que lo artístico tiene que ver con lo social [...]. Estoy hablando de un proceso artístico y creativo, ocupando la base del Teatro Penitenciario. Me dijeron, bueno si quieres hazlo, pero va a estar difícil; ahí lo tomé más personal [...]. (Almanza Isael, comunicación personal, 7 de julio de 2020)

³⁹ Enlace a entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=XcwwuJ3GWNk&feature=youtu.be> [Fecha de consulta: mayo de 2020]

Aunque el objetivo del montaje no estaba determinado a convertirse en el seguimiento de un proceso del TA, lo hizo inconscientemente por las mismas exigencias, pues no buscaba hacer que la realidad de Moreno se expusiera tal cual. Transmutó en una forma de acercar a las personas a ver más allá de las circunstancias presentes y logró transmitir la condición humana de Moreno, contextualizando su existencia para hacer un reflejo, no de la persona que se encuentra en prisión, sino del ser humano que era antes de las acciones que la llevaron a tomar esa decisión.

En la elaboración del montaje, Isael Almanza creó su propia concepción de la historia de Maye Moreno y profundizó en un tema que va más allá de las circunstancias del asesinato: es decir, la familia y el deseo mismo que Moreno ejecutó, que, tal vez, también hemos llegado a pensar en algún momento. Juega con las tensiones del hartazgo familiar, el abandono y sus consecuencias, centralizando todas en una persona que estalló en un acto mortal, pero sugiere dejar de convertir al individuo en un monstruo y entender su verdadera condición humana, nos hace ver que cualquiera puede cometer un acto semejante.

En este caso, es imposible hacer una división entre el trabajo escénico y la dramaturgia, debido a que el primero no existiría sin el segundo y porque el director planteó el trabajo partiendo desde la comprensión de los actores hacia la compleja situación de Moreno:

La premisa base fue escarbar en lo personal y empatizar, desde ese posicionamiento privado del actor, con el posicionamiento privado de la dramaturga. Es decir, si Maye viene de un encierro de casa y de un encierro físico en la penitenciaría, yo les dije que apeláramos a esa emocionalidad. Todos nos hemos sentido atrapados por una decisión de la que ya no queremos ser parte, pero, hay circunstancias que no nos permiten salir. Ese fue el discurso para encaminarlos a una poética de la propia acción o actuación, del propio mecanismo del espacio. (Almanza, comunicación personal, 7 de junio de 2020)

Aquí deviene el cuestionamiento acerca de la ética que debe tener una obra de esta índole, ya que, al ser parte de un proceso, que tiene por objetivo la transformación, es necesario entender que no puede acabar si la creación del sujeto en cuestión sigue vigente, por haber sido utilizada para hacer, en este caso, un montaje profesional.

Para continuar con una iniciativa como esta es necesario entender la importancia que se le debe dar a la historia utilizada, a razón de poder trascender la idea del morbo y proponer una visión más compleja de la persona, Maye Moreno. Dicha complejidad, está sujeta directamente a la relación entre la ética y la representación⁴⁰, pues las dos determinan la continuación que el montaje pueda tener, en cuanto al proceso de transformación del sujeto vulnerable, y, del mismo modo, da pie a la implementación de nuevas formas que puedan convertirse en procesos completos y particulares del TA:

La posibilidad de una ética de la representación implica, en primer lugar, el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva, es decir, aceptar que las representaciones no son contrastables con criterios de verdad, y que el sentido de las representaciones radica en su utilidad. Pueden ser útiles en cuanto medios de conocimiento, en cuanto medios de manifestación de realidades invisibles, en cuanto juegos o divertimentos, en cuanto generadoras de placer estético o en cuanto instrumentos para la creación de comunidad. (A. Sánchez, 2016, p.27)

Una de las cosas más importantes para hacer la creación escénica fue tener bien claro el objetivo y el punto desde donde partirían las decisiones estéticas y de contenido, ya que el montaje se ve enfrentado con la necesidad de representar a la autora de la obra, porque se trata de un tema abordado de forma autobiográfica, que expone las vivencias que la llevaron al asesinato, y una dramaturgia en donde su voz está presente todo el tiempo. Por ello, Israel Almanza decide enfocarse en ella, con las múltiples problemáticas que conlleva. Por ejemplo, que el espectáculo pudiera venderse, únicamente, por el morbo y, de ser así, la continuación del

⁴⁰ Trabajaremos en términos de la representación por dos razones:

1. Porque parte de un texto autorreferencial.
2. Por cómo está pensado el montaje: representar a Maye, en múltiples sentidos.

proceso de transformación no sería el más óptimo: el que apela a la modificación de la concepción humana del individuo vulnerable, según el TA, pero tengamos en cuenta que esta búsqueda no era premisa para el director, en un inicio, aunque la naturaleza del proyecto lo llevó hacia allá.

Esta apuesta hace que se establezca, directamente, una relación de cuidado al tratar el tema del asesinato cometido por Maye Moreno. Pues, el propósito no es exhibir el acto ni mucho menos exponerla a ella como una atracción amarillista, que atraiga público, sino poder transmitir lo que ella escribió. Poner de lado cualquier juicio moral, da paso a la construcción de su humanidad a un nivel más profundo, de tal forma que el acto del espejo, que la obra puede abrir, permite al público verse reflejado en la historia que atestigua.

Para que esta apertura sea posible, habrá que entender el derecho y la necesidad de Moreno por hacerse escuchar. Para eso, debemos retomar la concepción moral que se tiene al vislumbrar, de primera instancia, la propuesta de este acto escénico. Al tener una noción más profunda y compleja, de lo que es un acto malo o un acto bueno, permitimos ampliar nuestra concepción e ir más hondo y directo con el mensaje que se quiere mandar. Por eso, como apunta Nicolás Ruiz (2017), en su artículo *Un asesinato en el tablón: el teatro penitenciario como espejo social*⁴¹: “Almanza se posiciona desde la perspectiva de Moreno, para contar su historia, y exponer su necesidad de justicia propia, paz y catarsis dramática” (Párr. 12). Es decir, a través del acto escénico, descubrimos cuestiones que atañen más al humano que al criminal:

En aquellos casos en que los actores-representantes se sitúan nítidamente en un ámbito de representación, sin posibilidad de afectar de manera efectiva a personas que no representan o que son ajenas a ese ámbito, no cabe el planteamiento de códigos morales. Esto permite la representación de comportamientos inmorales, incluso criminales, su justificación y su defensa, a condición de no cuestionar los límites que separan la representación de la realidad o de la vida afectiva. (A. Sánchez, 2016, p.31)

⁴¹ Artículo consultado en línea, aquí el enlace: <https://noticieros.televisa.com/especiales/un-asesinato-tablon-teatro-penitenciario-como-espejo-social/> [Fecha de consulta: mayo de 2020]

La representación da la posibilidad de utilizar hechos de la realidad, que pueden ser muy fuertes e inconcebibles, y ponerlos a jugar en ficción, quitándoles cualquier juicio que los hagan parecer irrepresentables, por considerarse inmorales. Al dar espacio a la posibilidad de una justificación, la historia de Moreno puede hacer que el público abra su mente para ver, en el acto que ella cometió, el reflejo de sus propias emociones; es decir, el espectador, que no está en una situación vulnerable, alguna vez, pudo haber pensado o deseado un acto nocivo por una carga que deviene del hartazgo, como asesinar.

El TA se utiliza como una herramienta para que los sujetos vulnerables emprendan la búsqueda del reencuentro con el “yo”, del que habla Miller (2006, p.108). Pero, como su estudio no está completamente implementado, en casos como el de Maye Moreno, el proceso de su transformación apela a una acción en la cual es difícil que se involucren por completo. El hecho de que el proceso siga fuera de la cárcel complica que ella continúe con su desarrollo creativo. Por eso, la solución se encuentra en la ética del creativo externo (que, en este caso, es el director de teatro Israel Almanza), pues no puede desatenderse que el acto escénico a realizar está comprometido con un proceso de transformación y él es el encargado de recordar de quién es la historia que cuenta y las razones por las que, el individuo vulnerable, tuvo la necesidad de escribirla.

Es la propuesta creativa adherida a la dramaturgia, para materializarse escénicamente, la encargada de darle peso a las palabras de Moreno y, por ende, a su historia, entendiendo que encontró su catarsis emotiva en el acto de la escritura; es decir, una manera de expulsar los sentimientos que cargaba agonizante. Pero, ¿qué es lo que hace necesario añadir ficción a una realidad tan cruda? ¿De qué sirve? José A. Sánchez indaga al respecto:

¿Por qué añadir imaginación a una realidad que habla por sí misma? O en términos más brutales: ¿de qué sirve la “mentira” que popularmente se atribuye a toda ficción en la confrontación de hechos tan graves y experiencias tan dolorosas? Recuperando la propuesta de Alba Rico, se podría responder que sólo la imaginación abre las puertas de la compasión,

de esa compasión que hace posible la empatía en la distancia y que puede transformarse en acción. (2016, p. 179)

Precisamente, en la acción de la escenificación, de la historia de Moreno, se abre la posibilidad de hacer que el proceso de transformación, que comenzó con el individuo involucrado en el teatro, a partir de la escritura, tenga la capacidad de trascender. Pues, la gente al experimentar una historia que es violenta en la realidad, se enfrenta no sólo consigo misma, sino con una dura verdad; en este caso, donde las personas expuestas a circunstancias como el abandono, la falta de amor o de atención, pueden actuar de maneras alejadas de los acuerdos que rigen la convivencia social. La empatía generada, al ver la realidad expuesta, puede producir el cambio en las personas, se darían cuenta que muchos de los actos cometidos por personas, que se encuentran en aislamiento, están precedidos de fragmentos de vida que desconocemos y que, si bien no los justifican, abren la posibilidad del reencuentro con lo perdido. Todo esto, nos remite a “la esencia del teatro aplicado que está en promover el cambio en el ámbito personal y social, desde la reflexión y la acción” (Motos, T., y Ferrandis, D., 2015, p.11) y que puede suscitarse en el desarrollo del individuo, ya sea dentro o fuera de la cárcel.

La búsqueda de tal premisa, en el montaje, conlleva una estructuración bien pensada de los elementos simbólicos de la escena. Este cuidado hará de la representación un impulsor para conocer al sujeto, sus necesidades, y tratar de develar su interior. Almanza decide tomar la voz de Moreno, como guía del montaje, y el fenómeno sucede desde que, antes de iniciar, se antepone a la ficción una entrevista donde el espectador puede conocer la cara de Moreno, su voz y escuchar su situación frente a frente. La tendencia al amarillismo es inevitable, por parte del espectador, y Almanza trata de solucionarla en la acción de la representación, aunque él mismo manifieste que “humanizar a los asesinos es muy complejo” (Almanza Isael, comunicación personal, 2019), debido a la naturaleza moral de sus actos, que no caben en la construcción armónica de la sociedad. Sin embargo:

Si dijéramos en el silogismo “soy amiga de Maye es igual a soy amiga de una asesina”: no es así, sino que nos volvemos amiga de la persona, nos volvemos íntimos de la persona. En ese aspecto, sí nos transforma porque

dejamos de ver esa primera capa de lo que nos contaba la historia, o de lo que nos contaba el propio impacto. (Almanza, Comunicación personal, 2020)

Dada la complicación natural e inevitable que se da por el tema a tratar, hay una exhaustiva búsqueda para hacer que el proceso artístico suceda; es decir, que en el contenido de la obra se encuentra el deseo de Moreno por levantar la voz para decir “existimos”, ya que el aislamiento pone a estos individuos como relegados de la sociedad. Actos artísticos, como el de la escritura, son propuestas de resiliencia al castigo imputado, pero, cuando está la obra en manos de un externo, se vuelve inevitable la labor de ayudar a potenciar esa voz para mostrarles, a los no oprimidos, que los individuos en la cárcel (en este caso) tienen derecho a una nueva oportunidad. Es tan grande este objetivo que puede convertirse en efectismo, entendiendo que este se agarra de la naturaleza de la obra escrita y las condiciones en las que se realizó para llamar a más espectadores con un fin comercial, olvidándose que el acto es la continuación de un proceso de transformación.

Como lo mencionamos antes, la escritura teatral va retrasada, en cuanto a su avance como proceso de transformación en el TP en México. Por eso, las preguntas que surgen del fenómeno, suscitado en *Casa Calabaza*, podrían ser: ¿cómo podemos encontrar la forma de que el individuo, autor de la dramaturgia, participe en un proceso creativo fuera de la cárcel, que deviene en el montaje de su obra escrita? Y, ¿por qué el individuo vulnerable no es el encargado de hacer este montaje? Almanza contestaría que “era difícil apartarse de los sucesos si lo hacía Maye” (Comunicación personal, 2019). Inferimos de entrevistas, realizadas al director⁴², que una manera en la que ella podría continuar el proceso sería encargándose de hacer presente su voz en todo momento, creando así un diálogo entre creativos, dramaturga y espectadores, sumándole las regalías que le corresponden. En la actualidad, podemos afirmar que lo antes mencionado sí sucedió⁴³. Sin embargo, para que el proceso de Moreno concluya en su totalidad, debemos esperar a que termine su condena y se reintegre a la sociedad, sin

⁴² Comunicación personal en anexos y entrevista realizada por televisa: <https://noticieros.televisa.com/especiales/un-asesinato-tablon-teatro-penitenciario-como-espejo-social/> [Fecha de consulta: 16/05/2020]

⁴³ Entrevista en anexos.

abandonarla; encontrar la forma de darle continuidad al fenómeno que inició *Casa Calabaza* para asentar estas nuevas bases del TP.

El distanciamiento de los creativos con la obra puede resultar en una implicación objetiva, que permita vislumbrar elementos con profundidad. Estos elementos, brindan la posibilidad de exponer con precisión los hechos que rodean la historia. Aunque no se trata de mostrar la realidad tal cual es, sino de impulsar el relato de la vida de un ser humano y las consecuencias de sus decisiones por medio del lenguaje artístico, logrando que tal distancia nos dé un punto de vista que no favorezca ni victimice, sino que dé equilibrio. Así, podemos hablar de una eficacia en el arte por medio del distanciamiento:

La eficacia del arte se basa en la distancia, no en la implicación directa en las luchas políticas o morales. El modo en que el arte participa del disenso que instituye la acción política es mediante la construcción de disensos frente a la organización y representación de lo sensible. Es por medio de la manifestación del disenso como el arte llega a ser político, no por su eficacia directa en lo real, puesto que no hay un espacio de lo real, algo así como el otro lado de la imagen o el otro lado de la palabra. (Rancière en A. Sánchez, 2016, p.35)

Son estos disensos los que hacen que el hecho escénico tenga la posibilidad de trascender y apelar a una reflexión profunda en el espectador, logrando que se cumpla uno de los objetivos: el de la manifestación humana de la historia del individuo oprimido. Así, se abre la posibilidad de interpretar las circunstancias del sujeto y normalizarlas en escena, como un incentivo para el acercamiento. Esto, solamente, puede darse a partir del diálogo entre los creadores (Almanza, equipo creativo y Moreno), que será la base para tratar de entender la realidad vertida en la convención del teatro.

Insistimos en que es complicado hablar de un Teatro del Oprimido, ya que reinserta al individuo vulnerable en la sociedad a partir de la escritura, lo que representa la segunda premisa en este tipo de procesos (y la más importante), puesto que da la posibilidad de transformación en él y en su entorno, que es el

punto de partida y sería un error pasarlo a un segundo plano. Ante tal complicación, se pueden desarrollar mecanismos que hagan que el sujeto vulnerable se acerque al resultado final de su obra; esto sucedió con Moreno, al tener la posibilidad de salir de la cárcel para ver su dramaturgia en un montaje.

Cuando Moreno sale de la cárcel para ver la representación de la obra que escribió, se suscita otro fenómeno alrededor de dicho evento, ella puede ver sus palabras interpretadas y actuadas en otras personas, que no han estado involucradas en su proceso introspectivo. Moreno tiene la posibilidad de ver, escuchar y sentir su historia, aunque el impacto provocado en ella se encuentra en el campo de lo intangible. Por ello, la premisa principal del TA puede parecer un fracaso, porque no hay una continuación con respecto a lo que sintió Moreno ni las acciones que llevó a cabo, o si hubo o no una modificación en su comportamiento.

Finalmente, podemos decir que la obra se independizó de su autora, pero no de su implicación en ella. Es vital entenderlo, pues, por la naturaleza de la dramaturgia, el montaje se ve inmerso en el proceso, de lo contrario podría banalizarse el resultado final, exponiendo no sólo la historia de una manera efectista, sino también a la autora.

3.3 ANÁLISIS DE DATOS A PARTIR DE LAS ENCUESTAS

“Sin condiciones adecuadas para disfrutar la libertad, ¿Cuál es su valor?” (Berlin, 2009, P.209)

Dadas las condiciones en las que se escribió la obra *Casa Calabaza* y las complicaciones que se han presentado a lo largo de la investigación, tuvimos que ayudarnos de unas encuestas al público para atender a la necesidad de nombrar la transformación del pensamiento de los involucrados. Es importante para el TA que el público entienda que el trabajo puesto en escena se trata de un proceso de transformación circular; es decir, no solo del sujeto vulnerable que expone su trabajo

artístico, también del público que lo presencia. Esto se logra según Motos y Ferrandis, mediante la implicación:

[...] dado que siempre hay implicación en el encuentro dramático –se actúe como participante o como espectador–, es seguro que aquella resultará realmente transformadora. Y eso es debido a la comprensión profunda (insight), al disfrute, a la toma de conciencia de la propia identidad, a la alternativa de perspectivas ofrecidas y al desarrollo del sentido artístico que surge durante este proceso de implicación. (2015, p.10)

Aunque esta implicación no resulte siempre en una confrontación, que podría clasificarse como positiva, y lo podemos ver en el caso de Moreno: por ejemplo, no todo el público llega a empatizar con la idea de que una mujer, que asesinó a su madre, tenga la capacidad de cambiar, pero se hacen conscientes de que esa realidad existe y que es vital atenderla.

Por eso, es necesario exponer todos los detalles del caso, con esto nos referimos a los antecedentes de la vida de Moreno. Por ejemplo, la violencia psicológica en su núcleo familiar, el abandono por parte de sus dos padres y el refugio que se vio forzada a encontrar en la soledad, hechos que le impidieron ser la persona que ella quería. Empezaremos por tratar de entender que el sujeto privado de su libertad, por haber cometido un crimen, posee una agonía que lo hace vulnerable, aunada al factor de ser parte de los apartados de la sociedad; intenta romper con los estigmas que lo rodean mediante su trabajo artístico, pero el sujeto no oprimido es el responsable de fomentar las condiciones que permitan la construcción de otras realidades a partir de una mentalidad abierta que posibilite el cambio. Las propuestas buscan llamar la atención de la sociedad para hacer conciencia de que todos somos responsables de crear el mundo que queremos, pero a esta reflexión corresponden múltiples acciones, que no todo el mundo está dispuesto a realizar, pues conllevan un esfuerzo.

Hagamos un recuento del proceso que hemos analizado: en primera instancia, está la transformación del individuo vulnerable desde la escritura; a continuación, sigue el interés de montar la obra profesionalmente por parte de Isael Almanza. En

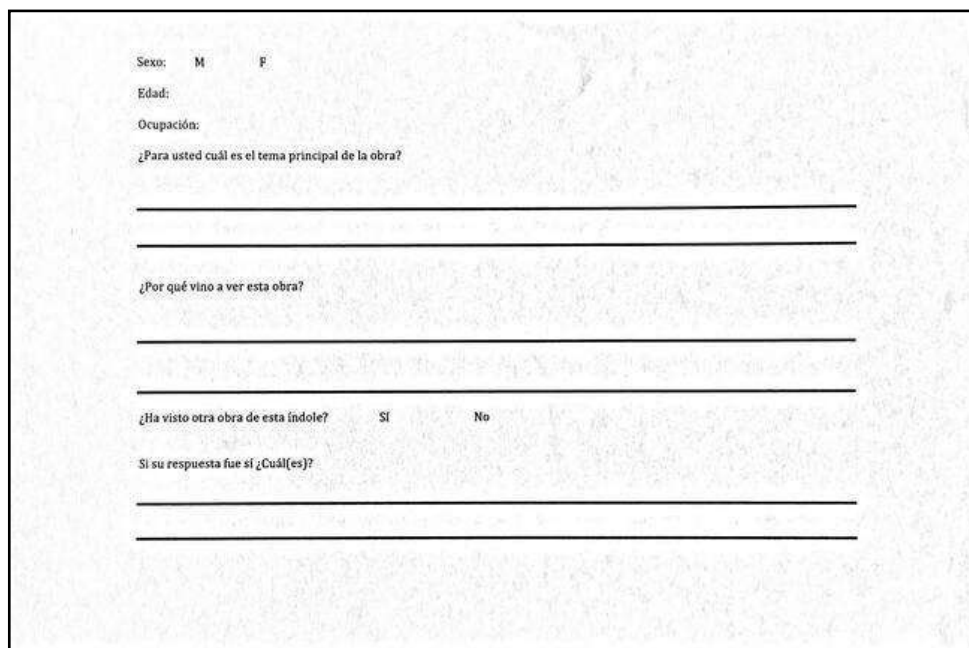
esta segunda parte llega el factor del encuentro con el público. El objetivo del montaje, según nuestra lectura, es que pueda ver a Maye más allá de su acto y trate de sobrepasar el morbo, pero, ¿el objetivo es pertinente en esta etapa del proceso del TA? Resulta incierto contestar a la pregunta, pues, en cuanto a la dramaturgia como alternativa de un proceso que transforma al individuo vulnerable, hace falta establecer lineamientos que puedan aclarar cómo se logra un procedimiento efectivo, pero las encuestas nos darán una idea de la percepción del público recibe la experiencia de presenciar el proceso de construcción alrededor del caso que tratamos.

El público está delimitado en un marco de ochenta encuestas que hicimos, en la temporada suscitada en el Centro Cultural Helénico, en el Foro La Gruta, del 25 de noviembre al 16 de diciembre del 2018 y del 17 al 27 de enero del 2019. Se ofrecían funciones de jueves a domingo y las localidades tenían un costo de \$200⁴⁴ MXN. Expondremos, a continuación, un análisis mixto de dichas encuestas. Es importante mencionar que el foco de las entrevistas reside en el receptor; es decir, en el público que es la última pieza en el proceso de análisis.

Factores, como la localización del teatro; la accesibilidad para llegar a pie o en transporte público y el costo del boleto, influyen y pueden determinar qué tipo de público asiste, o el tipo de obras que se presentan ahí: si son comerciales, experimentales, tradicionales, de activismo. De igual forma, nos hace preguntarnos ¿cómo un proyecto de esta índole, con sus respectivos creativos podría entrar a este teatro y qué implicaciones devienen de ello? En las encuestas vemos reflejado un resultado evidente a dichas preguntas, pues se encuentran expuestas las ocupaciones de los individuos, sus rangos de edad, una poco de la percepción que tuvieron y si han estado cercanos o no a este tipo de montajes, en donde la transformación es el eje principal.

⁴⁴ Con sus respectivos descuentos: 30% INAPAM, maestros y estudiantes.

A continuación, presentaremos la encuesta realizada y las categorías en las que se dividieron las respuestas, ya que, como algunas preguntas fueron abiertas, clasificamos las respuestas para poder obtener un resultado cuantitativo que nos permitiera acercarnos a un resultado más certero.



Sexo: M F

Edad:

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

¿Por qué vino a ver esta obra?

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Rangos de edad⁴⁵: Los categorizamos desde la edad mínima registrada, que fue de 15 años, hasta la edad máxima que fue de 86 años. Cabe aclarar que nos ayudamos de estadísticas generales realizadas en México que determinan las edades promedio de un estudiante o de un adulto mayor. En este trabajo, tales rangos servirán para entender la situación social de los espectadores.

⁴⁵ Los rangos de edad están basados en estudios realizados que han dictaminado cuándo empieza un joven con su educación, cuándo culmina por lo general sus estudios universitarios y empieza su vida laboral. De acuerdo al INEGI y a la revista Forbes:

https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2019/edad2019_Nal.pdf

[Fecha de consulta: 16/06/2020]

<https://www.forbes.com.mx/mas-del-50-de-los-jovenes-15-a-29-anos-en-mexico-son-economicamente-activos/> [Fecha de consulta: 16/06/2020]

1. 15 a 30 años:

En este rango de edad se encuentra la población más joven que asistió a la obra. Por lo general, es la edad en la que se encuentra la vida estudiantil y el proceso de maduración para el tránsito a la edad adulta.

2. 31 a 45 años:

Aquí, se encuentra la clasificación para la gente adulta. Algunos de ellos, son profesionistas o trabajan formalmente, suelen tener independencia económica.

3. 46 a 60 años

En esta categoría están las personas a punto de llegar a la tercera edad. Es una edad de maduración donde las personas han vivido múltiples experiencias que han determinado su manera de pensar.

4. 61 a 75 años

De la tercera edad en adelante, en esta clasificación están las personas que entran a la etapa de la vejez o ya se encuentran en ella.

5. 76 a 90 años

Esta categoría se pensó ya que solo había una persona que hacía un salto muy abrupto a los rangos determinados, pues tenía 86 años.

6. No contestaron

Ocupación: Las ocupaciones se determinaron para enfatizar más en el quehacer de los espectadores que asistieron a las funciones y representa un factor fundamental, pues de las acciones cotidianas deviene su perspectiva.

1. Estudiante

Decidimos poner esta categoría porque los estudiantes construyen un pensamiento crítico específico, o académico, al rodearse de diversas ideologías a las que tienen acceso gracias a su escolaridad.

2. Hogar

Esta categoría interesa para notar cuántas personas, que se dedican únicamente a hacer labores del hogar, pudieron ir al teatro y cómo vivieron la experiencia.

3. Artes

En esta clasificación, se agrupan las personas dedicadas al arte; es importante porque esto puede intervenir en la manera de percibir la obra, por su cercanía a este u otros tipos de expresiones artísticas.

4. Profesionista

Aquí, se encuentran las personas que estudiaron una licenciatura y la ejercen profesionalmente. Dado que en México el acceso a la educación es disfuncional, nos interesa ver si los individuos que sí accedieron a la educación de la academia reciben la obra de diferente manera.

5. Justicia

Este punto, lo hicimos para las personas dedicadas a ejercer algún puesto esté relacionado con el tema de la justicia; pues, por la temática de la obra, este acercamiento también puede involucrar otro tipo de interpretación al hecho escénico.

6. No contestaron

Tema principal de la obra: Esta fue una pregunta abierta para que la respuesta fuera a nivel personal. El objetivo consistía en revelar lo que el espectador pensaba o sentía respecto a lo que acababa de presenciar. Esta clasificación, la hicimos por la repetición de ideas dentro de parámetros interpretativos y experienciales similares o muy cercanos.

1. Violencia familiar

Se puso en esta clasificación a las personas que utilizaban la palabra de manera literal para referirse a una situación violenta, que ponía de subtexto la situación familiar de Moreno.

2. La historia de Maye

En esta categoría se encuentran las personas que vieron, en el hecho escénico, que el eje de la historia giraba en torno a las vivencias del individuo en cuestión.

3. El asesinato

Aquí, se encuentran las personas a las que les pareció que la obra se enfoca en el homicidio.

4. Falta de libertad

Este punto, se refiere a las personas que entendieron que la obra era para expresar una necesidad de libertad.

5. Trastornos mentales

Algunos espectadores determinaron que el eje de la historia se trataba de una persona con ciertos problemas mentales y psicológicos.

6. No contestaron

¿Por qué vino a ver esta obra?

Este punto interesa porque devela la motivación del público antes de asistir al montaje y permite ver cuál fue el punto de partida para la interpretación que hicieron de la obra.

1. Recomendación

Por lo general, las personas que fueron por recomendación son aquellas que se enteraron de la obra al ver la cartelera, porque alguien del elenco era conocido, o por la difusión de otros espectadores que la recomendaron.

2. La vi antes

Las personas que están en la categoría son las que siguieron la obra y la presenciaron en múltiples ocasiones. Las encuestas permitirán ver cuál ha sido su interpretación del hecho escénico y qué es lo que los motivó a continuar yendo a la obra.

3. Por el asesinato

En esta categoría se encuentran las personas que les interesaba más conocer el caso particular del asesinato cometido.

4. Trabajo escolar

Esta clasificación fue porque muchos estudiantes asistieron para fines académicos. De igual manera, los estudiantes de artes escénicas de la CDMX o de otros estados del país frecuentan las obras de teatro para su formación.

5. Otras

¿Ha visto obras de Teatro Penitenciario?

Es una pregunta cerrada para ver el interés que la gente tiene en vivir experiencias de este tipo, en donde, por lo general, hay un individuo vulnerable que busca transformarse desde del lenguaje teatral.

1. Sí
2. No

A continuación, y con base en los parámetros anteriores, analizaremos las encuestas con gráficas que ayudarán a ver los resultados de una manera más clara y permitirán comparar los resultados obtenidos; así como a visualizar porcentajes concretos y resultados tangibles para profundizar en nuestras premisas.



Las encuestas se realizaron al término de la función, con el objetivo de conocer las repercusiones que tuvo en el espectador y la forma en que cambió su percepción. Todas las gráficas se tomarán de 80 encuestados el 100%.

Figura 1. Fuente: Elaboración propia.

Esto revela que fue una población donde 44% fueron hombres y 56% mujeres.

De las encuestas realizadas, el 46% de la población que asistió a las funciones fueron personas en un rango de edad de 15 a 30 años, jóvenes en su mayoría, cuestión que podría devenir en un cambio de visión y en la construcción futura de la sociedad.

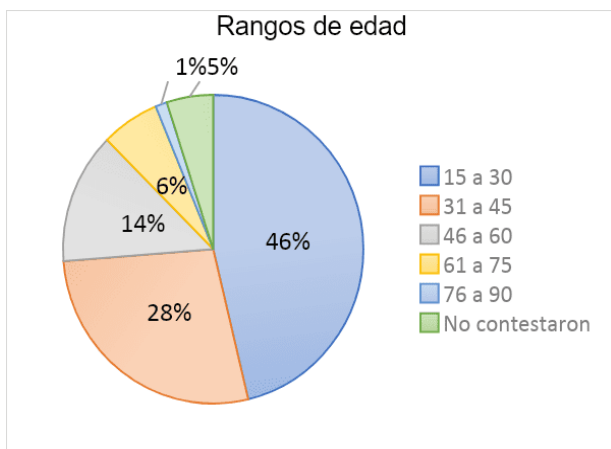


Figura 2. Fuente: Elaboración propia.

Por esta razón, el impacto que tuvo la obra en esta temporada se ve permeada directamente por este dato.

Nos ayudaremos de las siguientes gráficas para averiguar la ocupación de las personas, dentro de los rangos de edad predominantes, que asistieron a las funciones de esta temporada de Casa Calabaza.



Figura 3. Fuente: Elaboración propia.

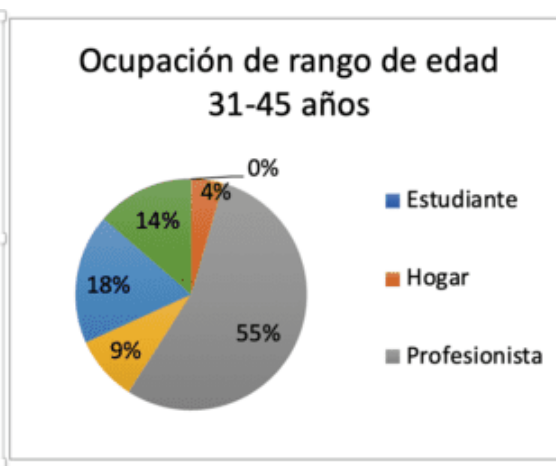


Figura 4. Fuente: Elaboración propia.

Se hará más énfasis en los rangos de edad de 15-30 años y de 31- 45 años, por ser las categorías con más asistentes, lo que permite un rango más amplio en la muestra a analizar. En estas dos gráficas podemos observar que las ocupaciones predominantes son la de estudiante y profesionista; esto es importante, pues la educación del individuo receptor es vital para entender cómo es que recibió la obra. Bourdieu lo explica, en su libro *El sentido social del gusto*, con un análisis

exhaustivo sobre las reglas que configuran la percepción del campo cultural y dice lo siguiente:

La observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales [...] y las preferencias correspondientes [...] están estrechamente ligadas al nivel de instrucción [...] y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar [...] y de la educación familiar varía según el grado en el cual las diferentes prácticas culturales son reconocidas y preparadas por el sistema escolar, mientras que [...] la influencia del origen social es muy fuerte en materia de “cultura libre” o de cultura de vanguardia. (Bourdieu, 2015, pp.231-232)

Desde esta perspectiva, pensamos que la percepción del espectador está determinada por su origen social, lo que da una posibilidad de apertura a otra realidad, que puede suceder de múltiples formas: ya sea que el receptor entienda la situación actual de Moreno y haga consciencia de las circunstancias que la llevaron a estar en la cárcel, o intente comprender su naturaleza humana.

El morbo es un tema importante a mencionar, pues, dada las circunstancias de la obra, el espectador puede acercarse bajo tal premisa al montaje, de manera que la situación lo lleve a interpretar con parámetros y prejuicios, tan simples como lo son el bien o el mal, dejando a un lado la complejidad de los conceptos y quedándose en la superficie. En la recomendación puede haber algo de esta afección, que lleva al espectador a tener un interés reducido, pero es la obra la que intenta moverlo de



Figura 5. Fuente: Elaboración propia.

lugar para que entienda la complejidad que implica el fenómeno *Casa Calabaza*. Cualquiera de estas opciones es válida e importante, ya que visibiliza la realidad de los individuos en prisión desde diferentes perspectivas y, por ende, la importancia y existencia de este tipo de procesos.

Dado que la mayoría de personas que asistieron gozan de la posibilidad de tener una educación académica o institucionalizada, o por lo menos de estar construyéndola, nos interesa ver cuál fue su percepción después de ver el montaje y cuál fue su primer impulso para asistir; las siguientes gráficas ayudarán a profundizar al respecto.

En esta gráfica apreciaremos, de manera general, que la mayoría de los asistentes lo hicieron por recomendación (54%) y por el tema del asesinato (30%).

Indaguemos en la posibilidad de que los asistentes, al estar alejadas de la realidad violenta que existe en la cárcel, tienen una necesidad de conocer y sienten la curiosidad de acercarse a la historia de una asesina que aún se encuentra en prisión. Pero, el espectador realiza la acción sin involucrarse de una manera “directa”.

La participación indirecta puede hacer que el espectador, alejado de dicha realidad violenta, se acerque a ella, mediante el teatro, y la entienda como divertimento, sin darle peso al proceso de transformación. Por ende, esto ocasiona que se haga a un lado la importancia de los elementos simbólicos, que juegan en escena, ligados a tratar de acercar al espectador a la médula del tema: es decir, ayudarlo a entender la situación de la asesina, poniendo de base su necesidad de catarsis y su calidad humana. Por esta razón, es importante que, bajo las formas ideales de trabajar un proceso de TA, se entienda que necesita existir un involucramiento honesto de parte de los creadores escénicos (director, actores, iluminador, escenógrafo), para potenciar el discurso de la escritora que, en este caso, es un factor determinante para que suceda todo el proceso reflexivo.

Cuando el objetivo de la creación es claro, se puede empezar a establecer que los elementos utilizados en ficción son del teatro, el espectador puede alejarse de la vida real para permitirse pensar, sentir y ver las cosas desde el teatro, entrar a la convención de un “nosotros”. Finter, en su artículo sobre *Los Espectáculos de lo Real*, explica cómo esta separación puede potenciar el discurso de la realidad:

La espectacularización de la vida utiliza estructuras teatrales, pero sólo es efectiva si presupone tácitamente la separación del ámbito de la vida, de la realidad de la esfera de las artes y del teatro, ya que busca una recepción de su espectáculo como naturaleza, como vida. Esta separación está basada en el pacto simbólico de las artes, que confiere a su espacio el estatuto de potencial (Winnicott), por ejemplo, por el “como si” del teatro. Este pacto está, por lo tanto, reconocido incluso por el espectáculo de la vida cotidiana y también por las artes que responden a esta teatralización. (Finter, 2003, p.36)

Cabe aclarar que el “como si” de Finter no se debe entender como una mentira, sino una apuesta a construir una verdad escénica que ayude a potenciar la historia de Maye Moreno. Esta verdad se construye en el entendimiento y la implicación de parte de los creadores artísticos (actores, escenógrafos, director, iluminador) con la obra, lo vemos reflejado en lo percibido por el espectador después de verla. Si la obra logra cimentarse en un trabajo honesto, que se responsabilice de los hechos tomados de la realidad y de cómo los ficciona, probablemente el receptor podrá sumergirse en el mundo propuesto por la ficción, dejando, poco a poco, de lado los juicios de valor.

Para indagar en la cuestión, nos apoyaremos de la siguiente gráfica, que apela a una parte de lo que el espectador percibió en las funciones. Es importante saber que existe la posibilidad de que el receptor mienta, por lo tanto, es imposible que tomemos las muestras como una verdad absoluta sobre la recepción, pero acerca a la oportunidad de visualizar un panorama más objetivo.

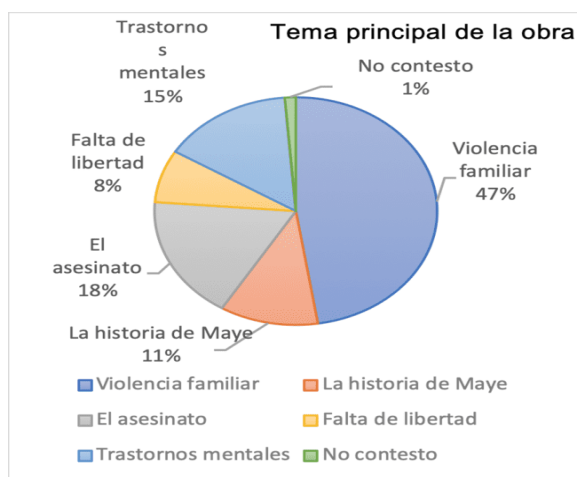


Figura 6. Fuente: Elaboración propia.

La siguiente gráfica está basada en una pregunta abierta, en donde se cuestionaba al público sobre cuál había sido el tema principal de la obra. Es importante mencionar que las encuestas se dieron al término de la obra, para tener de una manera más certera cómo recibió el espectador los estímulos del montaje.

En el general, de esta pregunta, el 47% de los espectadores respondió que el tema principal de la obra era la “Violencia familiar”. Al ser una pregunta abierta, cabe aclarar que las respuestas apelan totalmente a una visión personal. Aun así, el 18% contestó que “El asesinato” les parecía el tema eje de la obra de teatro, pues, en sus respuestas, el hecho detonó fuertemente el clímax de la historia.

El 15% hizo referencia a los “Trastornos mentales” como tema central; esto es interesante, pues hablaron de trastornos psicológicos y psiquiátricos que condujeron a Moreno a consumir el asesinato; trastornos como la depresión y la ansiedad. Solo el 11% enfatizó en “La historia de Maye” como la guía del montaje, es decir, sus antecedentes personales. El 8% hizo referencia a la “Falta de libertad”, partiendo de la condición de Moreno, y de la escritura como un medio para conseguirla.

Ninguna de las respuestas anteriores, representan la verdad absoluta del tema central de la obra. Todas son válidas, pues ayudan a entender cómo recibió el espectador del fenómeno *Casa Calabaza*. Es necesario hacer una clasificación sobre la opinión de los espectadores, con respecto al tema principal, según el rango de edad, pues arrojará un resultado más certero de la población que asistió y de la percepción que tuvieron al vivir esta experiencia. Puesto que los rangos de edad y las ocupaciones, en su mayoría, están relacionados, permiten hacer suposiciones acerca de la percepción desde la que se está leyendo la obra y, por ende, el tema principal.

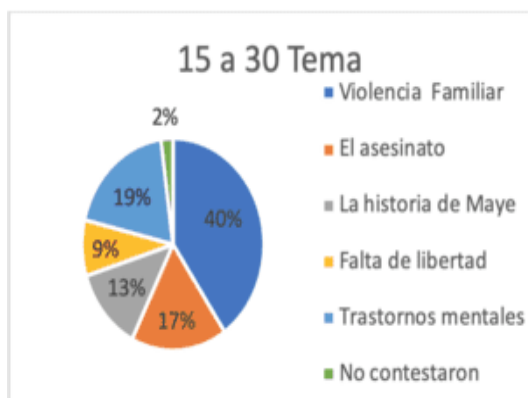


Figura 7. Fuente: Elaboración propia.

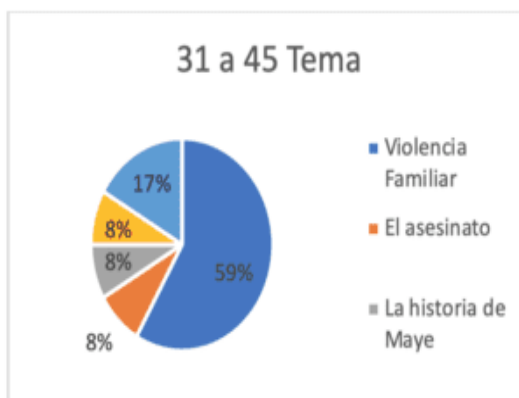


Figura 8. Fuente: Elaboración propia.

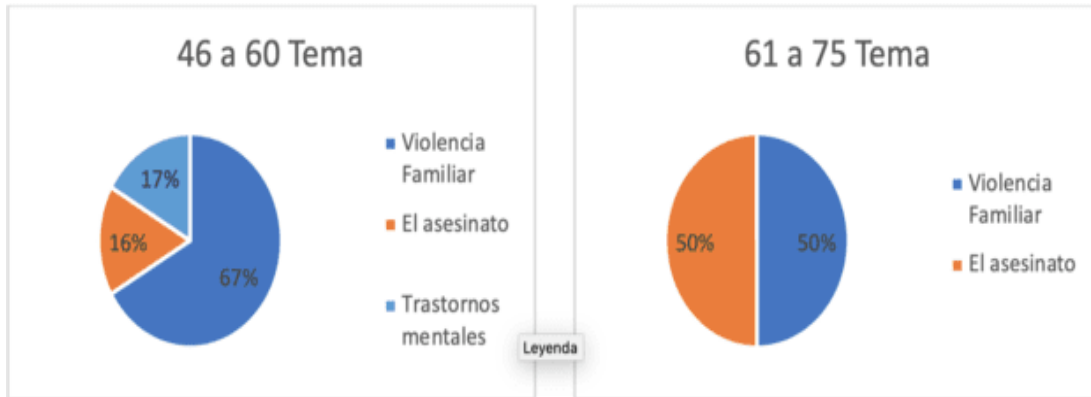


Figura 9. Fuente: Elaboración propia.

Figura 10. Fuente: Elaboración propia.

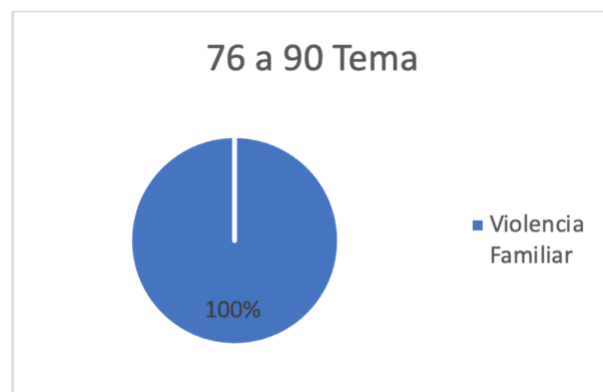


Figura 11. Fuente: Elaboración propia.

Podemos fijarnos, a partir de estas gráficas, que la “Violencia Familiar” es el tema que predominó no solo en el total de las encuestas, sino también en todos los rangos de edad. Israel Almanza expresó que “le interesaba elaborar un discurso a partir de un sentimiento universal, que para él era el deseo de arremeter contra nuestros padres” (2019, notas personales). Esto, en el caso de Moreno, se suscita tras el hartazgo y la presión continua que refleja la violencia que sufría en su hogar, cabe aclarar que hablamos de violencia física y psicológica.

La violencia familiar se encuentra entre los delitos de mayor incidencia en México y, en este año (2020), los reportes de violencia intrafamiliar alcanzaron su punto máximo⁴⁶ con 53, 877 casos reportados en el primer trimestre. Dado que Almanza

⁴⁶ Se buscaron datos con respecto a la violencia familiar en México, nos ayudamos de artículos y datos del INEGI: <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/04/22/los-reportes-de-violencia-intrafamiliar-alcanzaron-su-punto-maximo-en-mexico-durante-marzo/> [Fecha de consulta: 23/06/2020]. <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Violencia-familiar-con-gran-incidencia-en-el-pais-20190613-0132.html> [Fecha de consulta: 23/06/2020]

veía en la construcción familiar el eje del montaje, podría decirse que su premisa principal se cumplió. Habrá que estar cuestionándonos constantemente sobre el juicio que estamos poniendo a nuestra creación y más, aún, en proyectos de esta índole, pues se trata también de una persona que vive, siente y está tratando de abrirse posibilidades diferentes a partir de la escritura:

Me parece muy importante, cuando se aborda una práctica cultural cualquiera, interrogarse a sí mismo en tanto practicante de esa práctica. Creo que es importante que sepamos que somos todos lectores y que, como tales, corremos el riesgo de comprometer en la lectura infinidad de presupuestos positivos y normativos. (Bourdieu, 2015, p.255)

Como lo dice Bourdieu, no es solo responsabilidad de los creadores, sino también del que observa, tratar de entender la complejidad de lo que ve. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Qué personas se construyen en una sociedad en donde los índices de violencia familiar son muy altos? El fenómeno de *Casa Calabaza* contestaría que los individuos expuestos a una violencia constante, por parte de los padres, corren el riesgo de acumular resentimientos que pueden devenir en un acto igual de violento. La exposición de todas las circunstancias es necesaria para conocer la condición del individuo vulnerable que, en este caso, ha llevado a cabo una acción concluida en una condena que lo privará de su libertad.

Esta violencia permea directamente en el hecho escénico y funciona, como lo dice Finter, a partir del “efecto de choque”: “La violencia puesta en juego en las artes y en el teatro no es efectiva más que si es susceptible de una lectura simbólica ya que, al limitarse al efecto de choque o de trauma, resiste al análisis” (2003, p.36). Cuando el espectador se acerca al acto violento, desde el símbolo y no desde lo literal, es capaz de analizar y reflexionar a profundidad las causas y las consecuencias del acto real, ayudándose de la ficción. En este caso, fue el homicidio, representado con la destrucción de una calabaza en escena por parte de una actriz, lo que buscaba emular la violencia con la que se cometió el asesinato. Estos elementos intentaban potenciar el acto real de Moreno para hacer que el público observará sin pudor y tratará de entender.

También, explica por qué la segunda respuesta con mayor índice fue “los trastornos mentales”. El público entendió que el individuo, al verse expuesto a factores de violencia desde la infancia, construye su emotividad y su salud mental permeada directamente por el abandono de la madre.

Todos los temas que arrojaron la encuestas tienen que ver con el proceso de Moreno fuera y dentro de prisión. Es en el acto de reconocimiento que el espectador es capaz de descifrar y darle sentido al fenómeno, pero, al estar su capacidad de observación permeada por factores como su posición social, debemos concientizar que sus respuestas no son una certeza, pero dan pie a un acercamiento que sobrepasa las estructuras sociales para ir más a profundidad. Es en esta capacidad de desciframiento que debemos entender el consumo, que después producirá en el espectador una visión y un sentido:

El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. [...] La capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las palabras que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. (Bourdieu, 2015, p.232-p.233)

El espectador es poseedor de conocimiento, al ser consciente de que otra realidad existe a partir de lo que se le hace presente, pero el sentido que le da a lo que ve está determinado por su condición social. La mayoría de nuestros encuestados contestaron acorde al objetivo del director. Es necesario cuestionarnos sobre la validez de estos datos. Si la obra se mostrara a personas de bajos recursos o a personas de la cárcel, o a personas de una zona más marginal que las anteriores, ¿qué se modificaría en las respuestas? Es complicado responder a esto, pues, dado que es un proceso en construcción, a partir de esta investigación, se van revelando múltiples necesidades para obtener un resultado certero. Las encuestas ayudan a tener este acercamiento a grandes rasgos y revelarnos, como en este

caso, lo que falta para poder dar un paso adelante en la construcción de un nuevo proceso para el TA.

Nos ayudaremos de las siguientes gráficas para ver el antes y el después; es decir, cuál fue la razón por la que el público asistió a la obra, y cuál fue la impresión que se llevó cuando la obra terminó. Comparando la pregunta “¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?” y “¿Por qué vino a ver esta obra?”.

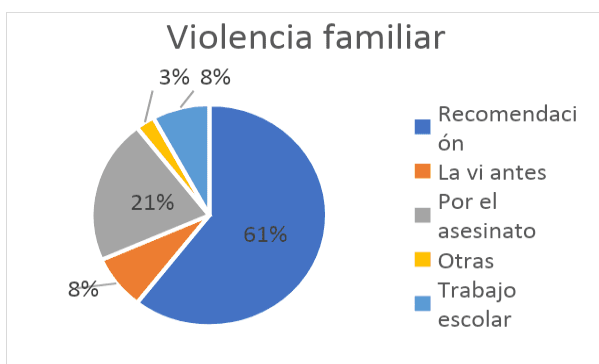


Figura 12. Fuente: Elaboración propia.

En esta gráfica se encuentran las personas que contestaron que el tema principal era la “Violencia familiar”, el 60% de ellas acudió por “Recomendación”. La segunda respuesta más popular con un 21% fue “Por el asesinato”.

Con estos datos, podemos ver que, aunque muchas de estas personas estuvieron influenciadas, en primera instancia, por una sugerencia, alcanzaron a captar que la “Violencia familiar” sufrida por Moreno fue el factor principal que determinó su acto de homicidio. Funcionó igual para las personas que asistieron interesándose, en principio, de dicho acto, pues, al poder destacar que el tema no fue el acto sino la violencia que sufrió Moreno, podemos pensar en la posibilidad de una reflexión que va más allá de la morbosidad. Hacemos a un lado el amarillismo del homicidio y empezamos a ver al ser humano detrás del asesinato.

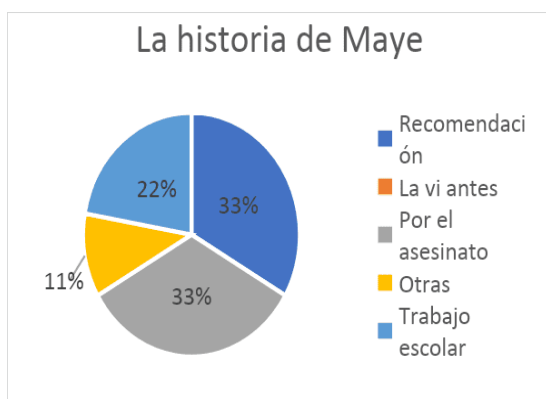


Figura 13. Fuente: Elaboración propia.

En esta gráfica se encuentran las personas que contestaron que el tema principal versaba sobre “La historia de Maye”, es importante aclarar que todas las temáticas están relacionadas; es decir, no hay respuestas correctas. En esta gráfica predominó, con un 34%, la población que asistió por “Recomendación”, con un 33% la

que asistió “Por el asesinato” y con un 22% por “Trabajo escolar”. Podemos comprobar, de nuevo, que hay en la respuesta de la temática una indagación, por parte del público, por ver más allá del homicidio. Hubo personas que dejaron de referirse a Moreno como “la asesina” y pusieron en las encuestas su verdadero nombre: Maye Moreno.

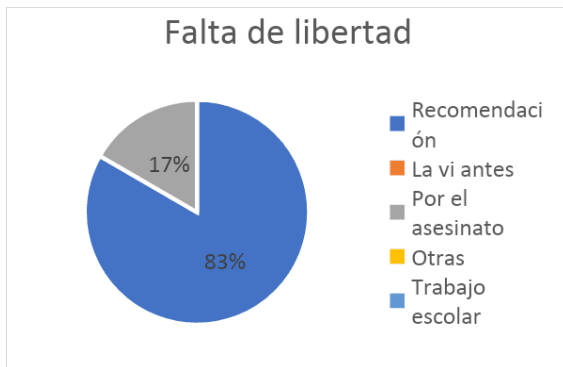


Figura 14. Fuente: Elaboración propia.

Las personas que contestaron que el tema principal era “La falta de libertad”, tuvieron solo dos respuestas expuestas en la encuesta: 83% asistieron por “Recomendación” y 17% “Por el asesinato”. En esta gráfica se vuelve a cumplir la premisa de la posible reflexión del espectador después de haber visto el

montaje. Aunque la respuesta de “Falta de libertad” está ligada directamente al ambiente opresivo de la familia de Maye y a la persona que se encuentra ya en prisión, en este caso; a la mujer que se encuentra cumpliendo su condena y que busca, a partir del teatro, una manera de encontrar la libertad.

El hecho de poder concientizar que la persona en la cárcel tiene una necesidad de sentirse libre y que esa libertad no está solamente al acabar su condena, sino que puede reflexionar a partir de sí misma para encontrarla; puede hacer que el público alcance a ver la complejidad de todo el proceso que vive una persona en la cárcel y por qué es necesario que encuentre maneras de crear nuevas formas de pensamiento que, más adelante, permeen en la construcción de la sociedad.

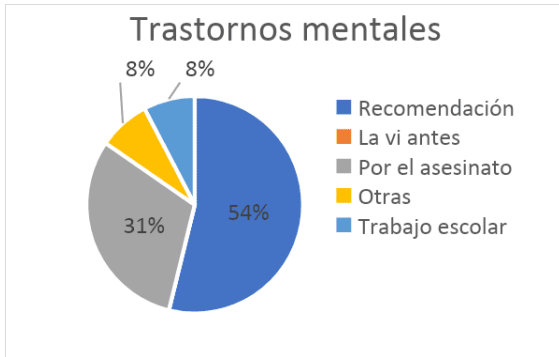
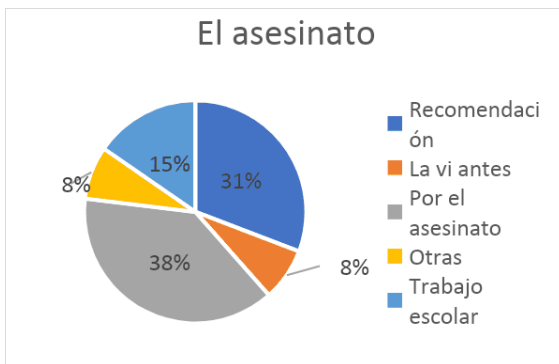


Figura 15. Fuente: Elaboración propia.

Esta gráfica arrojó resultados similares a los anteriores, las personas que dijeron que el tema principal de la obra eran los “Trastornos mentales”, asistieron el 54% por “Recomendación”, el 31% “Por el asesinato”, el 8% por “Trabajo escolar” y el 7% por “Otras razones”, esta última categoría engloba a personas que conocían a Moreno

(familiares, amigos y pareja). Es importante aclarar, que nos referimos a trastornos mentales como aquellos que necesitan atención especializada de un psicólogo o un psiquiatra.

Las personas que hicieron alusión a este tema, fueron personas que piensan que Moreno tenía (o sigue teniendo) problemas que crearon emociones convertidas en enfermedades, como la depresión o la ansiedad, las cuales la hicieron actuar de esa manera. En este caso específico, es vital darnos cuenta de que el espectador ligó directamente el acto del homicidio con un factor externo que estaba fuera del control de Maye Moreno.



Por último, tenemos la gráfica en la que los encuestados respondieron que “El asesinato” era el tema principal de la obra, asistieron, en primera instancia, el 38% “Por el asesinato” y el 31% por “Recomendación”.

Haremos hincapié en este dato, pues en esta gráfica vemos que la mayoría de personas respondieron que habían asistido por el acto de homicidio, podríamos arriesgarnos a decir que estos encuestados asistieron por morbosidad, por el hecho de encontrarse con la verdad de un acto prohibido que va en contra de la moral

establecida; fueron estas mismas personas las que respondieron que “el asesinato” seguía siendo el tema principal. Es difícil pensar que el fenómeno *Casa Calabaza*, que concluye con un montaje –hasta ahora–, pueda hacer que todo el público vea que se trata de un ser humano, semejante a nosotros, la persona que se está representando en escena, dejando de lado su condición de asesino para mostrarnos su humanidad. Es aquí donde podemos hablar de una ética del testigo, que, según José A. Sánchez, trata de las decisiones que el espectador va tomando al presenciar una expresión artística:

La ética del testigo se realiza en una constante toma de decisiones sobre la conveniencia de la inacción y la necesidad de intervención. La intervención no debe producir alteraciones o manipulaciones, sino más bien restituir la complejidad de la experiencia en el ámbito de la representación, por medio de la introducción de elementos sensibles o documentales, incluso si éstos no están relacionados directa y literalmente con lo que efectivamente sucedió. El trabajo del testigo exige la contención. (Sánchez, 2016, p. 303)

Esta contención se da en muchos sentidos y depende del testigo la manera en que decida recibir esta experiencia. Si el receptor sigue viendo “el asesinato” como el tema principal de la obra, nos habla de que algo sucedió durante la representación que no le permitió ver a Moreno como persona, aunque es solo una posibilidad que nos confronta, pues expone una disidencia en lo que esperamos que suceda. Como lo vuelve a mencionar Sánchez, “los testigos no pueden ser neutrales. Y los poetas no pueden abdicar de seguir produciendo versos. Lo que a los testigos y a los poetas no se les puede perdonar es que continúen lavándose las manos” (Sánchez, 2016, p.307). Una postura que hace replantearnos cuestiones como el objetivo y el camino recorrido para lograr el proceso de transformación que, como mencionamos antes, no es solo para Moreno, sino también para los creadores y el espectador.

La siguiente gráfica expone los resultados de la última pregunta de la encuesta: ¿ha visto otra obra de Teatro Penitenciario? Fue una pregunta cerrada.

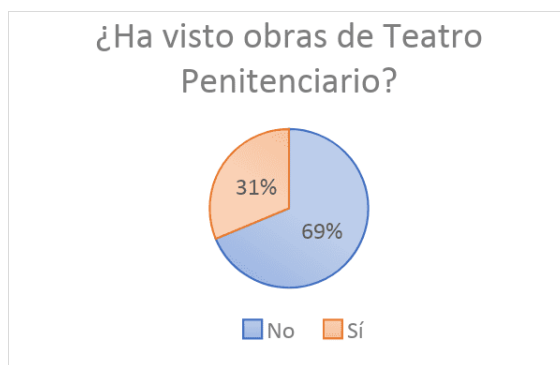


Figura 17. Fuente: Elaboración propia.

El 69% de personas contestaron que no habían visto obras de esta índole y el 31% sí. Lo que lleva a preguntarnos: ¿cuál es el interés del espectador, que ya ha tenido experiencias parecidas, de acercarse a un montaje como este? Y, de igual manera, ¿qué es lo que el espectador está entendiendo por TP?

Ayudándonos de los resultados de las gráficas pasadas, podemos pensar que el objetivo de transformación que tienen los procesos como el TP están desdibujados para un público que no ha estado presente en el desarrollo del mismo, pero, al ver que los espectadores ahondaron en una variedad de temas que corresponden al objetivo de transformación del individuo, nos atrevemos a aseverar que el proceso de transformación se da de manera inconsciente en el que observa, y, así como para el individuo vulnerable no es una regla que esta transformación suceda, pasa lo mismo con el público.

En conclusión, todos estos datos hacen pensar en el objetivo al presentar el montaje final, pues hay un cuestionamiento constante sobre el lugar que le corresponde al individuo vulnerable que, en este caso, fue el que suscitó que todo este fenómeno pudiera suceder desde la dramaturgia. Debe de haber un entendimiento que resulta vital para tales creaciones y este es el de la búsqueda de la transformación, pues si nos olvidamos de este objetivo, los propósitos ideológicos de TA se disgregan y, por lo tanto, la creación convierte al individuo, o a los individuos en cuestión, en un mero objeto revictimizado y utilizado a favor de una demanda ajena al arte, olvidando así que el TA tiene un fin social. En este aspecto, la búsqueda tiene que ser consciente, al menos de parte de los creadores, para después lograr constituir un nosotros con el espectador, que ayude a cumplir el ciclo. Sánchez lo explica como un nosotros que busca convertirse en sujeto; es

decir, que el fenómeno se vuelva un todo que incluya a Moreno, a los creadores artísticos, que se encuentran fuera de la cárcel, y al espectador:

Los invitados no son “los otros” [...] componen un “nosotros” complejo, un “nosotros” difícil, un “nosotros” que pugna con constituirse en sujeto, sin ignorar ingenuamente la alteridad, pero sin dejarse disuadir por la cautela que deriva del reconocimiento de la heterogeneidad de los cuerpos y con ella de la imposibilidad de su representación estética o dramática. (2016, p.303)

Este nosotros apuesta por convertirse en la posible construcción de la última etapa del proceso de TP. Por eso, es vital entenderlo y seguir trabajando en su construcción, pues, como lo menciona Isabel Jiménez, al explicar la concepción del mundo social que ofrece Bourdieu, hay que “comprender el mundo percibiéndolo y haciéndolo al mismo tiempo” (Isabel Jiménez en Bourdieu, 2011, p.10). Esto quiere decir que el espectador puede ser capaz de construir un mundo social diferente, asumiendo la complejidad de su realidad.

4. CONCLUSIONES

'Ficción' no tiene que ver con la verosimilitud y el artificio, pues procede del latín *ingere*, que significa 'forjar' y no 'fingir': Ficción significa usar los medios del arte para construir un sistema de acciones representadas, formas compuestas y signos internamente coherentes. (Rancière en A. Sánchez, 2016, p. 179)

La premisa de la construcción propuesta por Sánchez, a partir del análisis de Rancière a Chris Marker, clarifica una de las necesidades principales para nuestro estudio de caso y la consolidación de su proceso, ya que la instauración de la ficción es esencial para crear un puente entre el público y la historia de Moreno, en este montaje. La recepción del público representa la continuación del proceso transformativo que propone el TA, desde el TP; sin embargo, como noto mediante las encuestas, la experiencia de cada espectador es única e irrepetible. Por ello, la ficción debe intentar sobrepasar la primera capa de recepción para apelar a una reflexión más profunda, aunque no sea afín a las demás.

La concepción de una construcción nueva, desde la realidad, debe tomar en consideración necesidad de fundamentar los elementos a utilizar en escena, como la escenografía, el vestuario y la iluminación. Tales componentes buscan fortalecer el discurso porque apelan a los sentidos del espectador, lo invitan a sumergirse en sus estímulos. Por otro lado, el acercamiento a la realidad de los actores y actrices se torna esencial en el proceso, aunque deben recordar que el objetivo no consiste en plasmarla, sino en potenciar el mensaje de la persona en cuestión, mediante el lenguaje teatral.

Así como se enuncia en el Capítulo 3, la visión del director y de los creativos está estrechamente ligada a la construcción de la representación, no obstante, tampoco significa que sea una copia, solo una reinterpretación. Por eso, el juicio sobre la

creación escénica debe cuestionarse de manera constante y verificar que realmente impulse el mensaje con honestidad. La responsabilidad de dicha honestidad recae en los actores y actrices que ayudan a crear la ficción, sus decisiones y acciones deben nacer de su interior y ser sinceras; sólo de esa forma lograrán potenciar sus palabras y darle fuerza al mensaje que transportan.

Resulta preciso entender que las afirmaciones anteriores forman parte de un proceso en desarrollo y, por tanto, consolidarlas en la práctica es un trabajo de la sociedad en conjunto con las personas que erigen el montaje artístico desde el lenguaje teatral. Como lo mencionó Eduardo Domínguez, de *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, si el receptor tiene la disposición de atender a la realidad representada, incluso ajena a su contexto, podemos dar por sentado que presencié y obtuve un conocimiento nuevo sobre un entorno que, hasta entonces, le era desconocido. El receptor puede poseer una mentalidad abierta desde el comienzo de la obra o generarla al momento y, si sucede, entonces dar pie a la transformación.

La presente investigación demostró que los datos recabados solo indican el inicio de un largo camino que demanda la construcción de nuevas sendas de estudio del TA. Falta mucho por analizar, en cuanto a la dramaturgia del TP y, en específico, en nuestro estudio de caso: las circunstancias en las que se gestó este trabajo no permiten conclusiones más objetivas, porque el proceso penitenciario de Maye Moreno aún no finaliza y, por ello, el análisis queda inconcluso. Asimismo, no se logró completar el estudio de la recepción del público, una temporada no era suficiente para abarcar las variadas perspectivas. Sin embargo, esta investigación asienta las bases para que otros continúen con el proceso y logren ver las necesidades a atender desde un panorama más completo y aporten a la edificación del nuevo proceso.

Aunque gran parte del camino está develado, falta recorrerlo y entender que el proceso artístico del individuo va directamente ligado al progreso de su transformación interna y externa (olvidar esto nos haría exponerlo, como si se tratara de un espécimen de un zoológico humano). Por tal razón, es tan complejo hablar de un interés artístico por parte de alguien externo, ya que puede hacer que el objetivo de la transformación del individuo vulnerable se diluya; mas, al mismo tiempo, puede funcionar para potenciar la voz del sujeto en cuestión y, por lo tanto, dar visibilidad a su realidad y a la necesidad que tiene de pronunciarse al involucrar emotivamente al espectador. Una paradoja que estuvo constantemente en toda nuestra investigación y nos lleva a pensar que, tal vez, algo del morbo del público puede utilizarse de manera benéfica para provocar el cambio, pero, al apostar por esa opción, corremos el riesgo de banalizar el proceso.

La búsqueda de la implicación del sujeto vulnerable debe continuar, pues, en *Casa Calabaza*, se entiende que el proceso de transformación y el montaje son dos cosas diferentes y no es así: uno es consecuencia del otro. Por la naturaleza del fenómeno, se logró que Moreno se involucrara en el proceso creativo realizado fuera de la cárcel, mediante entrevistas; y el interés particular del director por incluir su voz como el eje de la obra, pero, como todo esto se realiza a un nivel indirecto, es decir, no se estaba buscando la construcción de un proceso de TP, la conclusión queda incierta, pues no hay un paso más a dar para la culminación de este proceso.

El director Isael Almanza no concibió el proceso como uno que necesitara cumplir con las premisas del TP, pues era imposible reinsertar en la sociedad a alguien que seguía cumpliendo su condena en la cárcel, aunque ese no es el único objetivo de este tipo de Teatro, ya que, por las circunstancias en las que se dio el texto, sí hubiera podido ser la continuación de un proyecto de TP. Sin embargo, en la actualidad, el director Isael Almanza y el Colectivo Teatro Arce siguen trabajando

en la creación de proyectos que impliquen la continuación del proceso de transformación de Moreno.

Como ya lo mencionamos antes, este proyecto fue pionero, pues partió de una obra que ganó el Concurso de Teatro Penitenciario y después se utilizó para la creación de un montaje profesional fuera de la cárcel. La forma en la que el director encontró su culminación, fue haciendo que la autora de la dramaturgia pudiera salir a ver el montaje final, pero al estar ella aún dentro de la cárcel, este proceso en particular no ha concluido, debido a que no ha cumplido con la premisa principal del TA, que es la reinserción. Analizarlo, nos ayudó a ver que, al tratarse de un proceso de TP, debe cimentar sus bases en esa premisa para así utilizar la información en situaciones parecidas en donde el individuo no puede involucrarse directamente, en este caso por su situación penal.

Dado que es un proyecto en desarrollo, la investigación develó la necesidad de profundizar en el análisis del espectador del TA, pues, al entrar a jugar dentro del proceso de transmutación, se vuelve una pieza clave en la consolidación de este. Es decir, si el montaje logra concientizar al público acerca de la existencia de este tipo de realidades, la transformación no solo apelará al cambio del individuo vulnerable, sino que habrá ampliado su espectro.

Las encuestas que realizamos son solo el comienzo, pues no bastan para permitirnos ver el fenómeno completo. Habría que hacer más temporadas de la obra en diferentes contextos sociales para esclarecer más el papel del público en creaciones de esta índole y su papel, como elemento activo, en este procedimiento. Adentrarnos más en la investigación con el público ampliaría el panorama de recepción para dilucidar sobre la experiencia que es recibida y la reflexión obtenida del encuentro. Resulta necesario encontrar nuevas formas para involucrar al

espectador en el proceso de transformación y las encuestas podrían ayudarnos a descubrir el análisis del interés del espectador y el posible campo de acción.

En cuanto a la conclusión de proyectos, relacionados con el TA, observamos que en la profesionalización es donde se consuman los procesos de transformación de una manera más tangible. El individuo que comienza a ver en el teatro su profesión, ve una oportunidad de llevar el proceso, ofrecido por el teatro, a un campo laboral que lo seguirá ayudando a seguir transformando su interior y a considerar otras posibilidades económicas para su sustento; este incentivo y la estabilidad que la construcción implica, produce un compromiso total. Un ejemplo de lo anterior, son los proyectos analizados: *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, *Compañía Teatro Ciego MX* y la *Compañía de Teatro Penitenciario* (interna y externa) de Santa Martha Acatitla, que, hoy en día, representan compañías económicamente estables: compiten en convocatorias, como cualquier otra compañía, lo que les ha dado visibilidad para la comprensión de las causas que los vuelven vulnerables a los individuos, que la sociedad comprenda la necesidad de combatir la visión estereotipada y empezar a verlos como iguales, para facilitar su reinserción social.

Cada proceso presenta características particulares, en las que debe de haber un énfasis especial, pues esto debe funcionar así para que la sociedad o artistas interesados entiendan de dónde viene tal proceso, sus intereses y cómo devino en la profesionalización. Sería un error decir que todos los procesos funcionan igual, pues lo que propone el TA es la necesidad de esa particularización y lo podemos comprobar, no es lo mismo trabajar con la vulnerabilidad que te da la ceguera que con la de la sordera o las condiciones de un individuo en prisión. La particularización sugiere formas de trabajar específicas que atañen a los individuos vulnerables y a todos los interesados en trabajar con ellos. Entre más se normalicen estas formas de trabajo, la reinserción se realizará de manera más efectiva.

Estas particularizaciones, ayudan a identificar la estética necesaria para la continuación del desarrollo artístico de tales tipos de iniciativas. Por ejemplo, Lomnitz hablaba de que los actores sordos no podían escuchar los pies para comenzar las escenas, por eso, la escenografía se ayudaba de tener pequeños agujeros para que pudieran tener pies visuales. Pero, esta cuestión es meramente técnica; los actores son profesionales. Las condiciones se tienen que adaptar, pero esto no significa que la calidad que puedan llegar a tener se demerite, solo hace ver la necesidad de establecer cuestiones estéticas para el desarrollo óptimo a nivel profesional.

Cuando un proceso está empezando a forjarse, es muy común que comience por hablar de la problemática que le atañe; es decir, en nuestro estudio de caso, vemos una necesidad de escribir, de manera autorreferencial, por parte de la autora. Por lo general, abordar este tipo de iniciativas, desde lo que origina su vulnerabilidad, puede ser una buena base, pero también se llega a hablar de las múltiples problemáticas que atañen a este tipo procesos de manera causal. Por ejemplo, para Teatro Ciego MX no era primordial, en un principio, hablar de la ceguera en sus montajes, pero, al asumirse como embajadores de ella, fue elemental integrarla no solo hablando de ella, sino sumándola como un elemento sensorial y fundamental de la compañía.

No podemos olvidar que estos procesos parten de individuos en condiciones diferentes. Por eso, es necesario concientizar y problematizar esta cuestión para poder formar nuevas maneras de pronunciamiento, sin hacer que los sujetos vulnerables se sientan desventajados por sus condiciones; pues, como ellos mismos lo expresan, quieren dejar de verse como discapacitados o como criminales, y reintegrarse de una manera verdadera a la sociedad.

En los tres ejemplos analizados (*Seña y Verbo: Teatro de Sordos*, *Teatro Ciego MX* y *la Compañía de Teatro Penitenciario*), como ya lo mencionamos antes, la clave para completar el proceso de reinserción ha sido la profesionalización. Aunque esto es solo un camino que da la posibilidad de observar a profundidad el proceso de transformación y hacer un seguimiento constante del estado en el que se encuentra el asunto de una manera más certera. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿qué pasa con los individuos que no quieren profesionalizarse? ¿Pueden lograr una transformación? El TA respondería que sí, aunque no debemos olvidar que la profesionalización es una consecuencia y no el fin: es a partir del compromiso y la disciplina del sujeto en cuestión lo que lo hará reflexionar sobre sí mismo y su entorno.

Ahora bien, es importante saber que estas iniciativas surgieron de individuos que no se encontraban inmersos en la situación del oprimido. Podríamos decir, a propósito de nuestra investigación, que fue el sujeto opresor el que tuvo la iniciativa de desarrollar este tipo de procesos y profesionalizarlos. La palabra “opresor” es compleja, pues problematiza la manera en que los individuos no vulnerables ayudan a los individuos vulnerables. Puede entenderse que el opresor venga a rescatar al oprimido y, es ahí, donde podría existir confusión al respecto de los objetivos. Al profundizar en las entrevistas realizadas a Alberto Lomnitz, Juan Carlos Saavedra e Itari Marta, se aprecia que la iniciativa no tenía fines de ayudar a la comunidad por ser vulnerable, sino en crear a partir de sus condiciones. Esto parecería lejano a los objetivos del TA, pero se concluiría que no se ha nombrado a estos procesos como tal, porque no se tiene conocimiento de la teoría al respecto.

Cuando estos procesos se profesionalizan, dejan de ser accesibles a todos los individuos que tengan una vulnerabilidad y que quieran explotarla de una manera artística; esto sucede por la especialización de la Compañía que requiere cierta preparación. Por eso, tanto el *Teatro Ciego MX* como *Seña y Verbo: Teatro de*

Sordos han decidido desarrollar talleres que ellos imparten. Estos talleres no van dirigidos solamente a la sociedad vulnerable, sino que incluyen a todas las personas interesadas en explorar el lenguaje teatral desde esos lugares.

Seña y Verbo: Teatro de Sordos al ser la compañía con más tiempo, dentro de los ejemplos de esta investigación, ha sido pionera en la conformación de distintas maneras de funcionamiento. Hoy en día, es Eduardo Domínguez, actor sordo, el encargado de dirigir artísticamente la compañía. La situación anterior, da un ejemplo de que para que la compañía sea fiel a sus preceptos y siga en pie, tarde o temprano, debe atenderla una persona que corresponda a sus necesidades, las entienda y viva en carne propia para defenderlas. Al hablar con Juan Carlos Saavedra, actualmente director de la Compañía Teatro Ciego MX, comentaba que ese es el siguiente paso para la Compañía: poder hacer que los actores se involucren de tal forma que se den cuenta que necesitan aprender el funcionamiento administrativo y de dirección artística, pues, en algún momento, serán ellos los encargados de mantenerla en pie.

Es importante saber que estas iniciativas empoderan a los individuos involucrados y visibilizan su voz en la sociedad; en este caso, desde lo artístico, para decir: existimos. Aunque estas Compañías existen y proponen muchos proyectos que desarrollan premisas iguales, la teoría sobre éstos resulta insuficiente. Con este trabajo contribuimos a visualizar la falta que hace teorizar sobre la metodología y los modos de trabajo, con la particularidad de cada individuo. No significa que la falta de teoría invalide los procesos y estudios, aunque resultan importante y necesario documentar para avanzar más rápido, así, habría bases sólidas y no se partiría de cero todo el tiempo. El mismo concepto de Teatro Aplicado fue desconocido para los tres proyectos que analizamos. Recalcamos la importancia de que el nombre para este tipo de procedimientos sea conocido por todos. La teoría se está realizando en países como Inglaterra o España, pero México es un país que

ha dejado a un lado este factor, aunque la presencia en el desarrollo de tales iniciativas sea destacable.

Habrá que preguntarnos las razones por las que México no ha teorizado al respecto, pues todos los proyectos hablaron de esta metodología y de la importancia que tiene con respecto al progreso de las propuestas. Pero no se ve como prioridad, cuando debería ser una necesidad, ya que ayuda a ver en qué punto nos encontramos y hacia dónde podemos avanzar, así como a esclarecer el tipo de trabajo que debe realizarse con el individuo, dependiendo de su vulnerabilidad.

En cuanto al trabajo sensible que se realiza con los sujetos vulnerables, es fundamental que se ejecute con sumo cuidado y responsabilidad, porque en el origen de su mundo sensible se encuentra la construcción de su vida, así como se vio en el caso de *Casa Calabaza*: la raíz del acto de homicidio de Moreno se encuentra en los antecedentes de su mundo interno sensible. Una de las razones por las que el teatro representa un buen camino para la autoexploración, reside en que se consigue trabajar con el material sensible y materializarlo. Lo anterior, logra que la persona en cuestión sea capaz de reconocerse y, posiblemente, hacer que otros se reconozcan para crear un nosotros, que integre los elementos complejos para intentar descifrarlos y lograr una posible transformación.

Para finalizar, podemos decir que el arte es un posible medio de transformación del individuo, porque, al trabajar con material sensible, logra que este se sienta contenido en sus dinámicas y pueda suscitar una confrontación consigo mismo. Una de las necesidades del arte y del teatro, en particular, es la creación de un nosotros y lo podemos ver todo el tiempo en nuestra investigación, pues la búsqueda de la libertad se da mediante el reflejo que hay de mí en el otro. Este nosotros es una necesidad reiterativa y el mundo del TA apela a ella todo el tiempo.

No se puede desligar el hecho de que este nosotros puede construirse, en primera instancia, desde un lugar morboso, es decir, que el interés primario para acercarse a este tipo de iniciativas venga de la atracción a lo desconocido. Pero, es un proceso construido a partir de un discurso fundamentado con investigación, el que apela a que este interés, que puede parecer primario, se complejice para permitirnos una oportunidad de cambio en ambos sentidos, tanto en el individuo vulnerable, como en el que no lo es, dentro de la sociedad.

5. REFERENCIAS

Libros:

Berlin, I. (2009) *Sobre la libertad*. Madrid: Alianza Editorial

Boal, A. (2009). *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.

Bourdieu, P. (2011). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto (elementos para una sociología de la cultura)*. México: Siglo XXI.

Castilleja, R. V. (2019). *Teatro Penitenciario*. México: Porrúa.

Corbin, A., J.-J. C., & G. V. (2005). *Historia del cuerpo*. España: Santillana.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del Oprimido*. México: Siglo XXI.

Miller, J. A. (2006). *Recorrido de Lacan. Ocho conferencias*. Manantial.

Motos, T., & D. F. (2005). *Teatro Aplicado*. Barcelona: Octaedro.

Sánchez, J. A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Siglo XXI.

Sánchez, J. A. (2016). *Ética y Representación*. México: Paso de Gato.

Artículos de Revista:

Anzures, D. (2016). La génesis del teatro penitenciario en México. *Paso de gato*, 20-21.

Finter, H. (2003). ¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania. *Teatro al sur*, 30-38.

Marta, I. (2016). Compañía de Teatro Penitenciario. *Paso de gato*, 22-23.

Möbius, J. (2016). Teatro penitenciario con jóvenes: retos y desafíos en la práctica y su análisis. *Paso de gato*, 25-28.

Rivera, N. R. (2011). La definición y medición de la vulnerabilidad social. Un enfoque normativo. *Boletín del Instituto de Geografía UNAM*, 63-74.

Ruffini, F. (2016). La libertad del actor. *Paso de gato*, 48-51.

Silva, M. M. (2018). El clown: La práctica artística de un cuerpo en resistencia. *La Barraca*, 15-23.

Artículos en Línea:

Armeta, M. H. (2019). *México, 96.3% de los jóvenes económicamente activos tienen algún empleo en México*. Obtenido de Forbes México:
<https://www.forbes.com.mx/mas-del-50-de-los-jovenes-15-a-29-anos-en-mexico-son-economicamente-activos/> (16/06/2020)

Cortés, Y. (2020). *Los reportes de violencia intrafamiliar alcanzaron su punto máximo en México durante marzo*. Obtenido de infobae:

<https://www.infobae.com/america/mexico/2020/04/22/los-reportes-de-violencia-intrafamiliar-alcanzaron-su-punto-maximo-en-mexico-durante-marzo/>

(23/06/2020)

González, A. L. (2020). *Poder Ejecutivo: Consejo de Salubridad General (Acuerdo Covid 19)*. Obtenido de Diario Oficial de la Federación:

https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/544325/CSG_300320_VES.pdf
f (26/06/2020)

S.A. (2017). *Un asesinato en el tablón: el teatro penitenciario como espejo social*.

Obtenido de Televisa. NEWS: <https://noticieros.televisa.com/especiales/un-asesinato-tablon-teatro-penitenciario-como-espejo-social/> (16/05/2020)

S.A. (2019). *Estadísticas a propósito del día internacional de las personas de edad*.

Obtenido de INEGI:

https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2019/edad2019_Nal.pdf (16/06/2020)

Verbo, S. y. (s.f.). *Seña y Verbo: Teatro de Sordos*. Obtenido de Facebook:

https://www.facebook.com/pg/teatrosordos/about/?ref=page_internal

(10/05/2020)

Velázquez, M. (2019). *Violencia familiar, con gran incidencia en el país*. Obtenido de

El economista: <https://www.eleconomista.com.mx/politica/Violencia-familiar-con-gran-incidencia-en-el-pais-20190613-0132.html> (23/06/2020)

Material audiovisual en línea:

Casa Calabaza (Trailer de la obra escrita y dirigida por María Elena Moreno

Márquez). (2011). Obtenido de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=0c7FqgnirtQ&feature=youtu.be>

(13/05/2020)

Almanza, I., & D. A. (2017). *Entrevista Maye*. Obtenido de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=XcwuwJ3GWNk&feature=youtu.be>

(14/05/2020)

García, C. G. (2018). *Teatro penitenciario, libertad desde la sombra*. (C. 22, Productor) Recuperado el Mayo de 2020, de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=rpNRlvmU0Ug> (12/03/2020)

Noticias 22 (2016). *"Casa Calabaza", historias donde dialogan la ficción y la realidad*.

Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hPxOOMfTJiE>

(13/05/2020)

11.11 Cambio Social (2012). *Viral Campaña "Racismo en México"*. Obtenido de

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5bYmtq2fGmY> (07/02/2020)

6. ANEXOSⁱ

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA A GUADALUPE VERGARA INTEGRANTE DE SEÑA Y VERBO: TEATRO DE SORDOS ¹

18 de diciembre de 2019

Sergio Bátiz²: ¿Lupe, cuántos años llevas en Señá y Verbo?

Guadalupe Vergara: Ya cerca de veintisiete años. En febrero cumpla veintisiete años.

Sergio Bátiz: ¿Estás desde que empezó la compañía?

Guadalupe Vergara: Sí, desde que empezó. Todo el tiempo completo de Señá y Verbo, que ha sido muy bueno, aunque claro, a veces ha sido difícil.

Sergio Bátiz: ¿Señá y Verbo ha ayudado a la comunidad sorda?

Guadalupe Vergara: Sí, a los sordos y a los oyentes porque, por ejemplo, hemos ayudado a los sordos, a las mamás y a los papás, a gente de diferentes trabajos allá afuera que necesitaban ver porque parecían tener los ojos tapados. Pensaban que, para los sordos, tener un futuro es muy difícil, porque lo sordos no saben, no pueden hacer nada. Pero no, Señá y Verbo ha mostrado, con el teatro, que los sordos sí pueden hacer cosas. Eso es muy importante, que los sordos vean eso con claridad, que se puede compartir y comunicarse entre sordos y oyentes como iguales.

¹ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz.

² Esta entrevista estuvo guiada por Sergio Bátiz y Pilar Ruiz. Ambos con la premisa de profundizar en sus respectivas investigaciones.

Sergio Bátiz: ¿Seña y Verbo ha aportado algo al teatro en México?

Guadalupe Vergara: El director, Alberto Lomnitz, fue el primero porque antes, bueno, la historia ya la sabes. Él sabe inglés y el grupo National Theatre of the Deaf, que son sordos, buscaban a alguien que hablara español. Contactaron y escogieron a Alberto. Le mandaron un video y una traducción al español de una obra para que él la estudiara y luego salieron de gira juntos. Después, Michael le preguntó “¿en México se hace algo de esto con sordos?” y Alberto le contestó: no, en México no hay. Jamás se ha hecho algo así. Después de viajar y dar muchas funciones Alberto decidió hacerlo él mismo. Escribió muchas cartas y pidió apoyos. En 1992 empezó a preparar todo y en 1993 hizo una convocatoria para conformar Seña y Verbo. Antes de eso yo había tenido un maestro de teatro, actor, judío, que se llamaba Efrén, hijo de padres sordos. Yo tenía 16 años y no sabía qué era el teatro, pero empecé a aprender con él y tomé unos seis meses de clases en San Hipólito; ahí era una escuela. Y después de eso fue que él vio la convocatoria de Seña y Verbo y me dijo que fuéramos.

Cuando llegamos ahí, había muchos sordos y estaban Enrique, Micho, Alberto y Boris. Aparte, también estaban, Martha Moreno –una actriz– y Julieta; hicieron un casting y eligieron a setenta sordos. Después, se redujo ese grupo y se formaron dos grupos, uno de veinte jóvenes y otro de veinte adultos. ¿Por qué nos separaron así? No sé, pero así trabajamos cada grupo para, al final, hacer una presentación como si fuera una fiesta bonita nada más. Y al final, eligieron y se redujo el grupo a once personas. Unos harían una obra para niños y otros una obra para adultos. Luego, algunos decidieron irse y quedaron tres en la obra para niños y seis en la obra para adultos, y así fue cómo empezó. En México no había nada de esto. Había sólo algunas cosas, como en la televisión. Perla en el cuadrado haciendo interpretación, algunos mimos por ahí, pero no había nada profesional. Eso es.

Sergio Bátiz: ¿Seña y Verbo cambió tu vida? ¿Cómo?

Guadalupe Vergara: Sí, yo pienso que mi vida cambió. Fue algo nuevo. Al empezar, el teatro, la corporalidad y la gestualidad fueron muy difíciles, pero yo era muy joven, tenía diecisiete años, era muy libre y tenía muchas ganas de aprender. Siento que ahora sí ya es muy diferente. Tengo experiencia y me siento muy bien. Antes era joven y alocada. Puedo verme antes y después y ver que sí he cambiado mucho. Con los años me he ido transformando y ahora sé que he aprendido muchas cosas y estoy contenta con eso.

Sergio Bátiz: ¿Qué dificultades ha logrado superar Señal y Verbo?

Guadalupe Vergara: Uy, mira, para empezar, fue muy difícil porque la gente no conocía a Señal y Verbo. Alberto como director empezó buscando vender funciones e invitando gente a que viera nuestro trabajo y las personas no creían que éramos sordos. Era hasta que nos veían hablar en señas al salir de la función que se daban cuenta de que realmente lo éramos. Que podíamos actuar usando nuestro cuerpo y nuestra gestualidad al igual que los actores oyentes. Por supuesto que no fue un proceso fácil y rápido; fue lento. A veces no había dinero, hubo altibajos, problemas, complicaciones con fechas, pero éramos jóvenes así que nos esforzamos mucho para dar talleres, funciones, salir de gira y poco a poco esos primeros diez años seguimos avanzando.

La obra *El misterio del circo donde nadie oyó nada* fue la primera en ser muy bien recibida por el público y a partir de ahí dimos muchísimas más funciones y la compañía empezó a crecer todavía más. Se dieron nuevos talleres, conferencias, clases de expresión corporal y más cosas. Los últimos nueve años, a Señal y Verbo, ya se le ha reconocido mucho más como una compañía profesional. Hemos ganado cinco premios ya por muchos años de tanto esfuerzo y, ahora, pues seguimos trabajando igual. Éxito fácil, seguro que no. Ha habido de todo, subidas y bajadas, pero pues así es la vida.

Sergio Bátiz: ¿Qué dificultades todavía no ha podido superar Señal y Verbo?

Guadalupe Vergara: Es que sí ha sido difícil. Por ejemplo, los primeros cinco años concientizar al gobierno sobre la importancia de difundir la cultura sorda a través del juego y la comunicación lo logramos con la obra *El pequeño teatro de las manos*, que era una obra para niños. Lo que pasaba es que había un problema con los adultos que no llevaban a sus familias y en Estados Unidos nos dieron consejos para interesar más al público. En ese momento estábamos Lucila, Sergio, Mario y yo, y nos pusimos de acuerdo para utilizar estos consejos y lograr que la obra fuera mejor recibida por el público y lo logramos. Recibimos apoyo del gobierno para hacer una gira de un mes por el sur del país: fuimos a Yucatán, Chiapas, Tabasco, Quintana Roo y Campeche, pero el gobierno a veces acepta apoyar estos proyectos y a veces no. Esa dificultad no ha cambiado, sigue igual.

Sergio Bátiz: ¿Qué se podrá hacer para mejorar eso?

Guadalupe Vergara: Yo querría... bueno, es que es difícil que cada seis años cambie el presidente, porque se necesita estarle explicando todo el tiempo al gobierno. Deberíamos poder tener alguna ley que ayudara a que la gente conociera a Señá y Verbo a nivel nacional. Un poco como en algunos teatros como el Centro Cultural Helénico donde nos hemos presentado muchas veces y ya no necesitamos estar explicando que los sordos no somos un grupo aparte, que necesitamos trabajar junto con los oyentes, que somos iguales, que podemos trabajar juntos con actores oyentes en obras con música y luces sin problema. Que los sordos no debemos estar solos, sino junto con los oyentes y compartir; ese es mi sueño. Necesitamos que la gente abra su mente y sepa que Señá y Verbo se preocupa por la educación para que los niños sordos y los oyentes se conozcan y sepan compartir. Porque afuera cuando los niños oyentes les preguntan a sus papás sobre una persona sorda que ven por ahí los papás les dicen –está enfermo, no digas nada– y eso está mal porque los niños se quedan con esa idea en la cabeza y crecen pensando eso; pero los papás responsables que se dan cuenta en el teatro que los sordos y los oyentes son iguales, ya saben responder cuando sus hijos

preguntan, y son capaces de explicar que los sordos hablan lengua de señas, etc. y a los niños les gusta entender que más adelante ellos pueden entrar en contacto con sordos. Por eso es muy importante la educación.

Otro tema aparte es sobre los intérpretes, que desde hace tiempo hay muy pocos. En Seña y Verbo necesitábamos tener un intérprete, pero no había muchas opciones de dónde escoger, había algunos demasiado caros y que sus señas no estaban bien, así que nosotros preferíamos llamar a intérpretes que estaban empezando y los ayudábamos en su formación. Ahora con el paso del tiempo el asunto de la interpretación está peor, porque hay muchísimos intérpretes, pero que olvidan que el objetivo de su trabajo es apoyar, proteger y ayudar a los sordos y no tener ellos el foco de atención. Eso no está bien. Debemos enfocarnos en los niños sordos, en los jóvenes y los adultos también, en alentarlos, ayudarlos. Seña y Verbo ha invitado a muchos intérpretes para ayudarlos a perfeccionar su labor para que cuando salgan a seguir trabajando allá afuera tengan presente que ellos no son lo que la gente tiene que ver, a quienes tienen que ver es a los sordos. Por eso estamos orgullosos de que dentro de la comunidad sorda Seña y Verbo sea una compañía profesional, porque hay muchos otros que se dedican a distintas cosas, pero nosotros somos profesionales porque nos ocupamos de estas cosas también.

Pilar Ruiz: ¿Tienen una metodología para trabajar en la compañía?

Guadalupe Vergara: Aquí en Seña y Verbo damos talleres y cuando vemos a los alumnos les damos distintos consejos. Por ejemplo, para trabajar el realismo observamos a los alumnos para entender qué les está faltando o qué necesitan corregir para que la emoción del personaje llegue al público y lo conmueva. También trabajamos la corporalidad. Cuando está mal les damos consejos para que la corrijan y que así poco a poco vayan profundizando en su aprendizaje. ¿Por qué hacemos esto? Porque en las universidades no hay talleres de teatro para sordos para formar actores sordos profesionales, sólo Seña y Verbo. Así que nosotros damos talleres donde vemos: realismo, animales, personajes, etc. Les enseñamos

todo eso para luego ponerlos en una obra. Por ejemplo, en *¡Silencio, Romeo!* nos esforzamos para que la poesía se expresara bien y que el público quedara atrapado con las señas, y se emocionara de verlas. En *¿Quién te entiende?* no íbamos a usar las señas sin cuidado sólo porque usa un lenguaje coloquial; había que cuidar las señas, para darle al público estas historias reales de manera que se conmoviera, que la gente llorara de la emoción, que pensara “qué bonito es esto que acabo de ver”. Eso es lo que queremos y lo que buscamos aquí.

Tenemos muchas obras. Las obras para públicos jóvenes son alegres. Hay que buscar cómo controlar el contacto con los niños. Hay que observar al público para ajustar la forma de actuar, tiene que ser con un tipo de juego que corresponda a las edades de los niños, cuando son más jóvenes. Así los niños se enganchan con el juego y logramos captar su atención; por eso nuestras obras para niños son alegres. Tenemos obras de muchos tipos.

Tenemos también talleres para todos, desde bebés hasta adultos mayores. Con los talleres es muy interesante porque el carácter de las distintas edades de las personas que los toman es muy diferente. Hay que estar atentos para poder conectarse. Con los bebés hay que tener una gestualidad mayor, usar la voz, hacer sonidos con el cuerpo, usar el aire, las señas para llamar su atención y que sonrían y se diviertan. Con niños de tres años hay que hacer gestos y juegos que ellos puedan copiar. De los seis años a los ocho los juegos tienen que tener mucho movimiento y de todas maneras hay que saber cómo controlar estos juegos, aunque los niños estén de aquí para allá con mucha energía. De los nueve a los doce años no se involucran tan fácilmente, algunos son distantes, otros tienen pena, entonces hay que tener mucha calma para poderles explicar los juegos. Los peores son de los trece a los quince años que son muy rebeldes y pesados. Les gusta confrontar, aunque de todas maneras los juegos les siguen llamando la atención, aunque sean rebeldes. De los quince años en adelante ya se pueden expresar más libremente. Los más distintos son los adultos mayores, a algunos tienen maneras de pensar muy rígidas y les toma más tiempo darse cuenta de que las señas o el lenguaje no verbal no es tan lejano a ellos, pero cuando se divierten con los juegos se logra que

se den cuenta de que sí pueden hacer cosas, aunque sean mayores y tal vez no puedan caminar o moverse mucho. Seña y Verbo tiene mucha experiencia dando talleres.

También experiencias, muy distintas a los talleres, son las conferencias que hemos dado sobre la historia de la compañía. Por ejemplo, nos ha pasado ver a alumnos y maestros en las universidades que tienen ideas sobre la educación y la discapacidad que los tienen muy incrédulos sobre lo que una persona sorda puede hacer, pero después de nuestra conferencia quedan muy asombrados y se acercan a nosotros para hacernos muchas preguntas y decirnos que es muy interesante lo que hacemos. Incluso algunos intérpretes en las universidades nos han dicho que no se imaginaban que los sordos pudieran hacer tantas cosas. Y todo esto Seña y Verbo lo ha logrado a través del juego, de explicar las cosas con suavidad y dulzura, de manera que se abran las mentes de la gente con tranquilidad y con belleza; a diferencia de otros profesores que piensan que la educación sólo es de una manera.

Aquí en la oficina donde las personas que nos apoyan en la gestión, la dirección, asistentes, etc. han ido cambiando mucho durante todos estos años todos ellos, hombres y mujeres, pues le hemos enseñado señas y gestualidad. Algunos son personas muy queridas con las que nos seguimos comunicando con mucha alegría. Y lo mismo con todos los distintos directores y actores oyentes que han venido invitados a trabajar; son muchísimos.

Pilar Ruiz: ¿Las herramientas que has aprendido en el teatro han sido fundamentales para tu vida?

Guadalupe Vergara: Siempre que viene un actor sordo nuevo le tenemos que enseñar. Actores oyentes, directores oyentes hay muchos, pero para los actores sordos es muy distinto porque no hay universidades donde estudiar. A hombres o mujeres sordos que vienen, les enseñamos sobre vestuario, teatro, etc., para que con años de experiencia se vuelvan profesionales.

Pilar Ruiz: ¿Qué podrías decir que es lo que más te gusta de exponerte en un escenario?

Guadalupe Vergara: 1. Actuar me encanta, 2. Me gusta mucho ser profesora en los talleres que hacemos, para todas las edades, sordos y oyentes y 3. Me fascina el vestuario, hacerlo, y arreglarlo. Es muy bonito cuidar las cosas de las obras.

Pilar Ruiz: ¿Para qué crees que sirva el teatro?

Guadalupe Vergara: Para concientizar a los sordos. Para que los papás sepan que los sordos pueden hacer cosas: trabajar, hacer ropa, fotografía, pintar; pueden hacer de todo. Afuera, en la política, es peor lo cerradas que están las mentes acerca de la sordera; dicen “sordomudos” como diciendo que no nos podemos comunicar, además de que sí tenemos voz, si nos pellizcan, gritamos, igual que a los hipoacúsicos. Los peores son los doctores, porque pasan los años y siguen pensando así. Pero no, sordos y oyentes somos iguales. Cuando nace un niño sordo sus papás se pueden comunicar con él en señas igual que a un bebé oyente le hablan sus papás usando la voz, y ambos pueden crecer bien. Es importante mostrar que los sordos y los oyentes estamos unidos en eso y somos iguales.

Pilar Ruiz: ¿Cuál es la barrera más grande con la que te has topado, primero entre tus compañeros sordos en la compañía, y, en segundo lugar, con tus compañeros oyentes?

Guadalupe Vergara: Con los sordos lo principal ha sido llamarlos para que se acerquen a ver las obras. Ha habido que llamarlos mucho, y poco a poco en veintisiete años ya se ha logrado que los sordos nos conozcan. En cuanto a los oyentes, ya bastantes nos conocen, pero todavía faltan muchos más, en pueblos y barrios que no tienen idea de lo que es un sordo. En las ciudades ya nos conocen, pero debemos seguir esforzándonos para poder darnos a conocer afuera de las

ciudades. Que las personas conozcan el trabajo de Seña y Verbo, las funciones y los talleres para mejorar la educación.

Pilar Ruiz: Pero, entre ustedes... ¿Qué complicaciones ha habido entre ustedes actores sordos? ¿Qué ha sido lo más difícil de trabajar juntos y formar esta compañía? ¿Qué tipo de dificultades se han presentado?

Guadalupe Vergara: Cuando empezó era muy difícil porque no había unión. Era muy difícil, muy fuerte. Mucho trabajo, mucho esfuerzo, muchos que se fueron, otros que después regresaron, personas nuevas, la unión no era constante. Los primeros diez años fueron muy difíciles: había muchas discusiones y no siempre se llegaba a acuerdos, pero después ya nos unimos. Desde hace cuatro años es que ya podemos llegar a acuerdos con más facilidad. Antes de eso era difícil. Nuestras opiniones eran distintas, faltaba aprender, había un amor que no estaba presente del todo. Cuando estábamos en contra teníamos que aguantar muchas cosas, pero desde los últimos cuatro años se siente mucho mejor: la compañía trabaja muy unida, todos aportamos cosas y se siente muy bien.

Pilar Ruiz: ¿Crees que el teatro te ha liberado de alguna manera, como persona o como actriz?

Guadalupe Vergara: Yo ahora me siento muy libre y capaz de hacer de todo: talleres, obras. Normalmente cuando me encuentro a un oyente, es necesario tener la ayuda de un intérprete para comunicarnos bien, pero cuando trabajo en Seña y Verbo yo me siento libre, con mucha confianza, con niños, adultos, viejos. De verdad me siento libre. Siento que puedo hacer muchas cosas.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA A EDUARDO DOMÍNGUEZ INTEGRANTE DE
SEÑA Y VERBO: TEATRO DE SORDOS³.

18 de diciembre de 2019

Sergio Bátiz⁴: ¿Cuántos años llevas tú aquí en Seña y Verbo?

Eduardo Domínguez: En 2020 serán veinte años.

Sergio Bátiz: ¿Te acuerdas de cuántos años llevas como director artístico?

Eduardo Domínguez: Tres años.

Sergio Bátiz: ¿Cuál es tu trabajo como director artístico?

Eduardo Domínguez: Yo soy responsable de las diferentes obras de teatro. Por ejemplo, la productora, Brenda, y yo, nos ponemos de acuerdo sobre las cosas que se necesitan comprar, las cosas que faltan; sobre el vestuario, la escenografía, las cosas que se necesitan arreglar. También nos ponemos de acuerdo sobre cómo hacer las alternancias entre los actores, sordos y oyentes, y cómo organizar los ensayos. Como director artístico me toca cuidar todas esas cosas.

Sergio Bátiz: ¿Decides tú también a qué creativos, directores o dramaturgos invita la compañía?

³ Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en Lengua de Señas Mexicana, interpretada por Antonio Zacruz.

⁴ Esta entrevista estuvo guiada por Sergio Bátiz y Pilar Ruiz. Ambos con la premisa de profundizar en sus respectivas investigaciones.

Eduardo Domínguez: Sí, Jesús, Brenda y yo nos ponemos de acuerdo para decidir a quién invitar, a un dramaturgo, un actor oyente, un músico, etc. Por ejemplo, para una obra que se llama *Ely y Lava* invitamos a Micaela Gramajo y a Daniela Arroio. Ellas dos hicieron una obra de teatro para niños que se llama *Ely y Lava* ésta es su seña (hace seña de la obra). Decidimos invitarlas, nos pusimos de acuerdo, hablamos sobre el dinero, y ya que todo estaba claro ellas montaron la obra.

Sergio Bátiz: ¿Cómo piensas tú que Seña y Verbo ha ayudado a la comunidad sorda?

Eduardo Domínguez: Uy, ups...

Sergio Bátiz: O no, ¿tú crees que Seña y Verbo no ha ayudado a la comunidad sorda? ¿O sí?

Eduardo Domínguez: No, sí, por supuesto. Es claro que Seña y Verbo ha ayudado a la comunidad sorda porque... yo recuerdo que hace ya tiempo cuando era niño, adolescente, doce o catorce años más o menos, yo veía las obras de Seña y Verbo. Cuatro actores, todos sordos. Yo los veía y mi mamá me dijo: "mira, son sordos" y yo me sorprendí. Al ver a esos actores sordos yo sentía... como... como que los sordos que yo conocía normalmente no tenían la misma profundidad, la misma seriedad y fuerza en lo que hacían, que los que yo estaba viendo en escena, era una imagen fuerte. "¡Qué padre!", pensaba yo cuando los veía.

Después, vino un grupo de teatro de la universidad de Gallaudet e hicieron un proyecto junto con Seña y Verbo. Estuvo muy bueno. Muchas personas fueron a verlo. Cuando yo fui, vi primero la parte de Seña y Verbo, y después cuando se presentó la parte del grupo de Gallaudet, me gustó muchísimo. Todos los actores eran sordos y tenían mucha fuerza, muy diferentes a lo que yo había visto, fue muy impresionante, sentí todavía más que se me abría la mente. Eran sordos perfectamente capaces. Y aprendí que yo también podría. Por eso se conserva eso

todavía en Seña y Verbo, para que los niños y los jóvenes, vean en escena a actores sordos profesionales, talentosos, y vean cómo estos actores sordos no hacen las cosas con pena. Y que estos niños y jóvenes al salir del teatro puedan pensar que ellos también podrían ser actores, y que vengan al taller del Semillero a aprender un poco. Porque hay muchas personas sordas que les da pena y que, en el taller del Semillero, donde tenemos oportunidad de explicarles y enseñarles, se les alienta a hacer las cosas con seguridad y firmeza. Que poco a poco puedan alzar la frente y aunque los oyentes los estén viendo, hablen señas con seguridad.

En los diferentes estados a los que hemos ido, en un taller que hacíamos antes de que pudiéramos iniciar el programa “Manos a los estados”, un taller que no recuerdo el nombre, “Manos de las artes” o “Artes de las manos”, algo así. El objetivo en ese taller era ir a los estados y trabajar cosas muy básicas, juegos muy fáciles y los sordos que al principio parecían esconder la cara, poco a poco tomaban confianza. Para nosotros era muy sorprendente. En tres días que duraba el taller, poco a poco con la confianza que se lograba de sordo a sordo, la gente se abría. Tomar el taller impartido por un maestro sordo, que acababan de ver como actor en el escenario, les abría la mente hacia el teatro y hacia el arte. En México hay muy pocas cosas de arte para los sordos. Por ejemplo, los sordos no saben de pintores famosos o fotógrafos, de teatro, de danza. Antes conocían mucho más pero ahora no, por las nuevas tecnologías que han desviado mucho. Las usan mucho para estar en contacto, para ver el fútbol, al arte casi no le dedican tiempo, no como antes.

Sergio Bátiz: ¿Qué sientes que le ha dado Seña y Verbo al teatro en México?

Eduardo Domínguez: ¿A qué te refieres?

Sergio Bátiz: Esto que nos contabas ahorita es el apoyo de Seña y Verbo a la comunidad sorda, pero pensando en todas las personas que hacen teatro, que antes de Seña y Verbo, eran puros oyentes todos, ¿Qué sientes tú que el hecho de que exista una compañía como Seña y Verbo le ayuda, o les da a los actores

oyentes? Por ejemplo, los que han venido a trabajar como invitados de Seña y Verbo, la gente de teatro que ve una obra, gente que se dedica a hacer teatro, pero ve una obra de Seña y Verbo y ¿qué sientes tú que sea lo que a ellos les da?

Eduardo Domínguez: A ver si más o menos entendí. ¿Cómo empezó Seña y Verbo?

Sergio Bátiz: No, más bien, por ejemplo, de todos los invitados oyentes, que han venido a trabajar a Seña y Verbo, ¿tú ves algo que haya sido común para todos, que hayan sentido, que les haya pasado?; una experiencia que haya sido igual para todos los que han venido a trabajar en Seña y Verbo. En todos esos oyentes, que hemos pasado por aquí, ¿ves algo en común?, ¿un cambio, o no? ¿Qué ves que nos pasa a los que venimos a trabajar con ustedes?

Eduardo Domínguez: Ya entendí. Cuando yo entré a trabajar en Seña y Verbo no sabía nada de teatro, porque no hay escuelas donde estudiar. Antes, había tomado un taller que no era tanto de teatro, sino de cultura sorda: la técnica de teatro de sordos, el uso de clasificadores. Eso fue lo que empecé a aprender, todavía no sabía nada de teatro. Ya después de tiempo y esfuerzo, cuando entré a Seña y Verbo, conocí lo que era ensayar y actuar. Veía muchos ensayos e iba entendiendo. Después la primera obra que hice, que se llamaba *El viaje interplanetario*, al actuar con otros actores sordos, mi autoestima crecía, trabajar con ellos me hacía crecer; y luego, entró a trabajar con nosotros una actriz oyente, Monse, ya ahí la cosa era distinta, ella, como actriz profesional, me compartía su experiencia y yo aprendía de ella y de los otros actores sordos: aprendía sus habilidades para hacer gestos y expresar con el cuerpo.

También, gracias a Seña y Verbo, aprendí LSM. Yo, antes, hablaba español señado, como crecí oralizado, mis señas estaban muy unidas al español; el orden de las señas en LSM es distinto. Al principio, yo me confundía mucho, pero conforme fue pasando el tiempo y al estarme comunicando con otros sordos aprendí

el orden de la LSM. Y este cambio sucedió sin que yo me diera cuenta, algunos conocidos me decían “¿Eres Lalo?, ¿Qué te pasó?, cambiaste mucho”, todo gracias a la convivencia en Seña y Verbo. Y, de igual manera, he seguido aprendiendo de todas las obras que hemos hecho: *El Misterio del Circo donde nadie oyó nada*, *Música para los ojos*, *El Rey que no oía, pero escuchaba*, etc., muchas obras y, en cada una, ha habido actores oyentes de los que he ido aprendiendo, al igual que de los demás actores sordos.

Por ejemplo, hace poco cuando hicimos la obra de Shakespeare, con los actores oyentes, los diálogos eran muy diferentes. Antes, habíamos hecho la traducción y, a la hora de hacer el trabajo de unión de las señas con el español, nos costó trabajo. Los actores oyentes no sólo estaban aprendiendo señas, sino que era el texto de Shakespeare, así que, hasta después de mucho esfuerzo, nos logramos sincronizar.

Hemos ido aprendiendo muchas cosas nuevas en cada obra que se ha ido haciendo. Siempre seguimos aprendiendo.

Sergio Bátiz: De todos los actores oyentes, ¿tú sientes que haya habido un cambio en ellos, antes y después de haber trabajado con Seña y Verbo, o nos ves iguales?

Eduardo Domínguez: Mmmm... quién... estoy pensando quién... Creo que sí, algunos actores oyentes han aprendido más en su corporalidad y gesticulación para hacer diferentes personajes. Ha habido actrices oyentes que, con el puro hecho de convivir en los ensayos, les parece muy interesante la gesticulación y expresión corporal de los sordos. Algunos actores, empiezan a copiar inconscientemente la expresividad de los sordos y otros actores lo hacen de manera completamente intencional.

Sergio Bátiz: ¿Cómo ha cambiado tu vida Seña y Verbo?

Eduardo Domínguez: Pues, como decía hace rato, primero: aprendí a actuar; segundo, aprendí Lengua de Señas Mexicana, justo por eso ha cambiado mi vida Seña y Verbo. También, en vez de quedarme aquí en la Ciudad de México, estar en esta compañía me ha llevado a conocer distintos estados del país y convivir con diferentes sordos, platicar con ellos y ver que las señas cambian en los distintos lugares; también hemos ido a otros países, a Estado Unidos, donde la ASL es muy distinta; en Canadá también es muy distinta la lengua de señas a Suecia, Francia, España y Colombia. Hemos salido de gira muchísimas veces y eso nos ha abierto la mente, nos ha cambiado mucho. Donde más me ha gustado ha sido Francia, porque fuimos a un festival internacional, “Clin d’Oeil”, lleno de sordos de todo el mundo, todos dedicados al arte. ¿Cómo nos comunicábamos? con lengua de señas internacional, tranquilamente, y si había alguna seña que no entendiéramos nos la explicábamos con pantomima y ya, facilísimo. Ese festival internacional me cambió mucho, conocer a gente de tantas partes distintas del mundo te abre la mente.

Sergio Bátiz: ¿Cómo se llama este festival en Francia?

Eduardo Domínguez: Clin d’Oeil, en Reims.

Sergio Bátiz: Se me había pasado, hace rato contaste las dos primeras obras que viste, de Seña y Verbo, una de ellas con gente de Gallaudet, ¿te acuerdas de cómo se llamaban?

Eduardo Domínguez: La primera... creo que era *Hecho a mano* y la segunda tenemos el cartel allá afuera: es el de la mano azul.

Sergio Bátiz: ¿Qué dificultades ha logrado superar Seña y Verbo?

Eduardo Domínguez: ¿En general?

Sergio Bátiz: Sí.

Eduardo Domínguez: ¿Pero en general sólo de la compañía o yo?

Sergio Bátiz: Eventualmente, llegaremos a preguntarte específicamente sobre ti, pero, en general de la compañía, ¿qué dificultades tú ves que ha tenido y cómo se han podido superar?

Eduardo Domínguez: ¿Dentro de Seña y Verbo o afuera?

Sergio Bátiz: Las dos.

Eduardo Domínguez: Bueno, aquí adentro todo se ha trabajado muy bien como equipo, pero sí cuando han entrado nuevas personas oyentes la comunicación se avería un poco. Los sordos nos tenemos que dar el tiempo de enseñarles bien lengua de señas, para que la comunicación esté bien, porque es muy importante para el trabajo podernos comunicar y, poco a poco, se ha logrado. Necesitamos que la información fluya, porque si no, los sordos nos quedamos sin saber qué hacer, cuando la información fluye: entonces, las cosas en la compañía son equitativas entre sordos y oyentes. Para vender funciones necesitamos la ayuda de los oyentes para hacer llamadas telefónicas y manejar los negocios.

La traba más importante ha sido el gobierno, necesitamos más apoyo al teatro. No al teatro de discapacitados, el teatro de sordos. Ya casi veintisiete años de trabajo profesional y, hasta la fecha, el gobierno nos llama discapacitados. Nosotros nos sentimos perfectos, nuestro cuerpo está bien, tenemos salud, somos normales, somos sordos, tenemos un idioma distinto que es la lengua de señas, nuestro único problema es que no podemos escuchar, pero nada más. ¿Discapacidad del oído?, no, simplemente no oímos, nada más. La gente ve las señas y piensa “eso es muy difícil, no nos vamos a poder comunicar”, pero no, claro que se puede, se puede pedir la ayuda de un intérprete para las juntas. Romper con esa manera de pensar es difícil.

Sergio Bátiz: Bueno, es que lo decías ahorita un poquito, de las dificultades, ¿cuáles son las que todavía no se han podido superar?

Eduardo Domínguez: Justo esa que decía, el gobierno y la noción de discapacidad. En la ONU, desde hace tiempo, hay acuerdos y todo tipo de lineamientos sobre la discapacidad, que cada país decide aceptar o no y los gobiernos de México no los han querido aceptar. Entonces, los apoyos a las personas con discapacidad se dan de manera muy descuidada, a los ciegos, a las personas con síndrome de Down: cada grupo necesita cosas distintas. ¿Los sordos qué necesitamos?, necesitamos apoyo en la educación para impulsar nuestro idioma y oportunidades de trabajo. Muchas cosas nos hacen falta, educación en cuanto al arte, la comunidad sorda no sabe todo lo que podría hacer en el campo del arte.

Pilar Ruiz: ¿Crees necesario el desarrollo de una metodología para el trabajo que se realiza en la compañía? Y, si es que existe esta metodología, ¿a partir de qué referentes se ha desarrollado? Me gustaría saber también si hay un registro.

Eduardo Domínguez: ¿A qué te refieres con metodología?

Sergio Bátiz: Sí, es un terminajo difícil de traducir. La metodología es la manera en que se trabaja para hacer teatro. Entonces, ¿tú crees que Señal y Verbo ha inventado maneras de hacer teatro, o que siempre trabaje de la misma manera, o que en tantos años de estar trabajando se han encontrado algunas cosas que siempre hace la compañía o con cada director o dramaturgo distinto o que con cada persona que viene es diferente? ¿Dónde ves que sean cosas diferentes en la manera de trabajar y dónde ves tú que hay cosas iguales?

Eduardo Domínguez: ¿Se refieren, por ejemplo, a si hay un orden?

Pilar Ruiz y Sergio Bátiz: Sí.

Eduardo Domínguez: Ah, ya entendí. Pues, cada obra es distinta. Por ejemplo, en *¡Silencio Romeo!*, el director, Carlos Corona, escogió *Romeo y Julieta* que originalmente está en inglés. Primero, Alberto Lomnitz hizo la traducción al español, pero, luego, antes de empezar los ensayos, había que hacer la traducción a LSM. Lo que hacemos normalmente, para traducir una obra, es escribir en una columna los diálogos en español y, luego, los actores sordos de la obra, que en este caso fuimos Roberto y yo, traducimos a LSM y escribimos en otra columna en glosas. Sólo que, en este caso, el texto era bastante complejo, así que trajimos a un intérprete para que nos ayudara. Es importante aclarar que el intérprete no hacía la traducción a señas, él nos explicaba qué decían los diálogos y Roberto y yo buscábamos la manera de decirlo en señas, para que la última decisión sobre qué señas se usarían la tomaran personas sordas.

Cuando se terminó ese proceso se sacaron copias y se repartieron entre todos los actores, oyentes y sordos, los músicos y el director. Ah, perdón, pero, antes, al mismo tiempo que hacíamos la traducción de la obra, les enseñamos señas a los actores oyentes que trabajarían en la obra. Estos dos actores tendrían que hablar señas y español al mismo tiempo.

Los intérpretes profesionales, normalmente, al traducir escuchan primero y luego traducen, o ven las señas y luego dan su interpretación al español, esto a un nivel tan ágil que da la impresión de estar sucediendo a mismo tiempo. Pero la verdad es que nunca hablan señas y español al mismo tiempo, porque las reglas sintácticas de ambos lenguajes no son iguales. Entonces, los actores que harían esto en la obra necesitaron estudiar mucho, para que poco a poco su cerebro se acostumbrara. Y ya después llegaron la escenografía y el vestuario, pero en este montaje lo más importante fue la traducción.

Otra obra, *El gato vagabundo*, la escribimos Alberto, Roberto y yo. Dimos todas las ideas para la historia y luego Alberto la escribió en español, siempre poniéndonos de acuerdo entre los tres. En ese momento, escribimos la idea de la

historia sin diálogos. Después, a los actores de la obra, tres sordos (en esa obra no hubo actores oyentes), nos decía, Alberto en los ensayos: “esta escena trata de esto y esto, prueben algunas ideas de diálogos”; y, al ver las improvisaciones que hacíamos, Alberto iba escogiendo los diálogos usando las señas que los sordos habíamos propuesto, los escribía en español y en glosas. Después, como se había decidido que no hubiera actores oyentes en esta obra, pensamos en cómo hacer para que el público oyente sí pudiera comprenderla y decidimos usar supertitulado en español.

Y otra obra, *UGA*, la directora, Haydeé Boetto, no inició con un texto ya escrito, más bien a través de compartir ideas de historias y probar escenas. Primero, sólo con los actores sordos y, luego, con la actriz oyente y el músico en escena. Compartimos ideas entre todos, experimentamos, y luego Haydeé fue corrigiendo y ordenó todo para que quedara el resultado final.

Por ejemplo, la obra *Música para los ojos* fue completamente diferente. *Música para los ojos* ha sido de las más difíciles, porque no empezamos a trabajar directamente con la música. Sergio inició pidiéndonos ideas de historias, trabajando en pequeños equipos mostramos muchas escenas que él veía e iba escogiendo y, después de haber escogido las escenas, buscó las músicas que se sincronizarían con ellas. Nosotros nos preguntábamos cómo le íbamos a hacer con la música. Entonces, Sergio nos explicó y nos explicó, estaba difícil. Estaba difícil porque, como era música clásica, sincronizarnos al 100% no era sencillo y nos requirió bastante estudio. Primero, por separado: el ritmo por un lado y, luego, las acciones de las escenas, por otro, y luego ya todo junto. Fue mucho trabajo el que hicimos como grupo para poder ir unidos con la música, pero lo logramos.

Otra, *Murmullos* que tuvo como tema: el *clown*. Nosotros no sabíamos cómo era eso. Entonces, primero la maestra Nohemí Espinosa nos dio un taller y poco a poco fuimos aprendiendo. Yo pensaba que iba a ser fácil el *clown*. Sí, los actores sordos conocemos a los payasos, pero no, era muy difícil: hay muchas reglas que nos eran

muy confusas. Pensábamos que el *Clown* se parecía al carácter de los sordos, pero no. El *Clown* es difícil, así que poco a poco fuimos aprendiendo en el taller. Luego ensayamos y ensayamos, no era sencillo. Primero, los sordos hicimos las ideas de las historias y, luego, Nohemí las tomó y unió en una sola historia. Después, Chucho Díaz, otro profesor de *Clown* nos fue aconsejando y corrigiendo cosas. Fue muy distinto a lo que nos habíamos imaginado.

Perdón, antes que te hablaba de *UGA*, olvidé decirte una cosa: nosotros nunca habíamos trabajado con títeres, igual en *Música para los ojos* por eso, de igual manera que con *Murmullos*, Haydeé nos dio un taller de unas dos semanas para aprender a manipular títeres. Ya después de eso, en los ensayos, pudimos avanzar muy rápido, igual ya para cuando usamos títeres en *Música para los ojos*, ya sabíamos cómo. Todas son diferentes, cada obra tiene características diferentes.

Pilar Ruiz: Las herramientas que has aprendido en el teatro, ¿han sido fundamentales para tu vida cotidiana?

Eduardo Domínguez: A veces sí. Por ejemplo, antes en *Seña y Verbo* había un proyecto apoyado por México en Escena, en el que invitábamos distintos profesores oyentes para, como compañía, ir aprendiendo distintas cosas: Realismo, *Clown*... Sergio, ¿cómo se llamaba lo que tú nos enseñaste?

Sergio Bátiz: Mimo Corporal Dramático de Decroux.

Eduardo Domínguez: Mimo, y así, distintos tipos de actuación, y todavía nos falta aprender muchos diferentes maestros, de diferentes opiniones. Y en el futuro, ojalá podamos seguir aprendiendo y descubriendo conocimiento de diferentes personas.

Pilar Ruiz: ¿Qué podrías decir que es lo que te gusta más de estar en un escenario?

Eduardo Domínguez: Mmm... En primer lugar, *¡Silencio, Romeo!*, porque es la primera obra de Shakespeare, todo el trabajo, desde ponernos de acuerdo para hacer la traducción, aprendernos las señas y, finalmente, actuar, es lo que más me ha gustado. De las obras para niños, todas me han gustado, las obras para adultos también... pero sí, la que más me ha gustado es *¡Silencio, Romeo!*

Pilar Ruiz: Tú, ¿para qué crees que sirve el teatro?

Eduardo Domínguez: Oh, buena pregunta... para mí, para qué sirve... Yo, antes cuando era joven, no quería ser actor, cero interés en el teatro tenía yo. Ya después, vi obras de Seña y Verbo y me invitaron a tomar algunos de los talleres quedaban, cuyo objetivo era algo muy característico de la cultura sorda, que son los clasificadores o técnicas de teatro de sordos. Todavía, después de eso, cuando me escogieron y me invitaron a trabajar en Seña y Verbo, yo seguía sin tener un gran deseo de actuar; dije "ok", así nada más, pensé "es una oportunidad, vamos a probar, ya si en tres meses no me gusta, pues renuncio", y fui. Entonces, empecé a aprender y aprender, cada vez más, y poco a poco la actuación me encantó. Yo seguía aprendiendo, no porque quisiera mejorar, sino porque poco a poco me fui enamorando de actuar. La primera vez que entré a actuar, muy nervioso, yo no entendía lo que significaba ser actor. Tuvieron que pasar años de actuar, yo entré en el 2000 y fue en el 2005, o 2006, que me di cuenta y entendí lo importante que era, que yo fuera un actor sordo profesional actuando orgulloso y capaz frente a un público sordo y oyente: esa es una imagen fuerte.

Pilar Ruiz: ¿Cuál es la barrera más grande con la que te has topado en estos años, dentro de la compañía, con el grupo de actores sordos y con el grupo de actores oyentes?

Eduardo Domínguez: Siento que no ha habido cosas graves, no. Solo una cosita pequeña, que es la comunicación, pero sólo es cuestión de que nosotros les enseñemos a comunicarnos y ya, se resuelve el problema. Algo grande entre los

actores, no, no ha habido problemas. Por ejemplo, una idea: Si viene un actor oyente, que discrimina a los sordos, nosotros no nos enojamos. Hablamos con la persona: “¿Qué pasa?, ¿cuál es el problema?”, y ya. Si la persona no está dispuesta a que nos pongamos de acuerdo y no quiere aceptar que le expliquemos las cosas, pues ahí vemos si es capaz de abrir su mente o no. Y si no le interesa poner atención a nuestro punto de vista, pues le decimos adiós. Depende mucho de la persona, pero siempre se pueden resolver las dificultades. También se dan los casos en que son los sordos quienes discriminan a los oyentes y se resuelve igual, hay que preguntarle a la persona: “¿por qué discriminas a los oyentes?”, hay que ver su respuesta y luego explicarle, así se resuelve el problema, para que la persona entienda. Es muy diferente a lo que se suele pensar: los oyentes no son el problema de los sordos, el problema es no ver que, el verdadero problema, es la mente cerrada. De los dos lados pasa lo mismo, algunos sordos se sienten discriminados por los oyentes y algunos oyentes se sienten discriminados por los sordos, y lo que pasa es que en ambos lados tienen la mente cerrada, sólo es cuestión de explicar las cosas para que abran su mente.

Pilar Ruiz: Y la última pregunta: ¿Tú crees que el teatro te ha servido para ser libre en algún sentido? Si sí, ¿en cuál?

Eduardo Domínguez: Sí, porque yo siempre, en mi casa, a veces con mi mamá, me la pasaba actuando y jugando inquieto; y yo necesitaba sacar eso y actuar me hace sentir muy a gusto y relajado, siento que puedo compartir con el público esa sensación de gozo y tranquilidad. Eso es lo que me hace sentir. Eso, conectar con el público para poder compartirle ese sentir.

Pilar Ruiz: Gracias.

Eduardo Domínguez: Gracias a ustedes.

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A ALBERTO LOMNITZ⁵

18 de diciembre 2019

Sergio Bátiz⁶: ¿Seña y Verbo ha ayudado a la comunidad sorda?

Alberto Lomnitz: Yo creo que ha ayudado mucho. Primero, visibilizando a la comunidad sorda, hay que considerar que Seña y Verbo comenzó hace veinticinco años. Cuando empezamos, era un proyecto muy novedoso en todo el campo, creo que somos la compañía pionera en arte y discapacidad, que es un tema enorme a nivel mundial, ahí va poco a poco en México.

La ley general para personas con discapacidad pasó en el 2005, es ese el momento en el que se reconoce la Lengua de Señas Mexicana como una lengua natural de México, 2005; Seña y Verbo comenzó en 1992, estamos hablando de trece años antes de que se reconociera la Lengua de Señas como un idioma en México. Entonces, cuando empezamos a trabajar realmente no había ningún reconocimiento a la Lengua de Señas, por supuesto, ni en educación, todavía no arrancaba el IPPLIAP, no había ninguna escuela bilingüe realmente en ese momento en México. Ninguna que yo sepa. Todos los Institutos que tenían que ver con sordera eran médicos, dominados por audiólogos. Las carreras de educación especial eran carreras, en cuanto a sordera, eran especialidades en problemas de lenguaje.

El IPPLIAP era una escuela bilingüe, para mí han hecho el mejor trabajo bilingüe en México. Las siglas no las usan porque son muy vergonzosas, lo que pasa es que cambiarlas es un relajo, las siglas son Instituto de Problemas de Lenguaje. Cuando se funda el IPPLIAP, se funda como una escuela con un enfoque audiológico

⁵ Esta entrevista se ha editado para efectos de la investigación.

⁶ Esta entrevista estuvo guiada por Sergio Bátiz y Pilar Ruiz. Ambos con la premisa de profundizar en sus respectivas investigaciones.

oralista, todas las escuelas eran oralistas. Las opciones de educación privada para sordos eran el IMAL, que era la escuela grande y la llevaba el Doctor Berruecos, su fundador: un oralizador famosísimo que escribió libros sobre el tema. Cuando empezamos Señá y Verbo, fue de las primeras personas que me asesoraron.

Con el que hice una alianza por compartir el mismo enfoque, fue Boris Fridman, el lingüista, que fungió como asesor de la Compañía por muchos años. Boris había entrado en el asunto desde la lingüística y estaba llevando a cabo una cruzada, podría decirse, para exigir el reconocimiento de la Lengua de Señas Mexicana como una lengua. Yo llevaba trabajando como un año en Señá y Verbo, habíamos estrenado las primeras obras, y Boris había logrado realizar una conferencia en un par de días, para hablar de la Lengua de Señas en un Instituto Público. Es interesante porque ese hospital es lo que quedó, administrativamente, como la escuela que fundó Benito Juárez con el maestro francés que vino a México. Fue el inicio para la educación de los Sordos en México. Por eso, todos los años, los sordos van a dejarle ofrendas a Benito Juárez al hemiciclo. Benito Juárez se trajo a un maestro francés de la escuela de l'Epee⁷ a que fundara una escuela de sordos y ciegos que, al principio, estaba mezclado, pero acabó convirtiéndose en la Escuela Nacional de Sordos.

Boris logra organizar, por el 93 o 94, unas pláticas con todos los médicos audiólogos del Hospital Público, aquí en México. Boris les estaba hablando de la Lengua de Señas, comprobando como lingüista que la Lengua de Señas es una lengua y no es una pantomima. Decían que era un dialecto (de manera peyorativa), que no era una lengua o una pantomima. A mí me tocó, cuando fundé Señá y Verbo, hablar con algunos maestros de la Universidad de las Américas, la UDLAP en Puebla, que era la única Universidad que tenía una carrera de educación especial enfocada a sordos. Hablaba con los maestros y ellos me decían, con mucha autoridad, que la Lengua de Señas era una pantomima incapaz de expresar

⁷ Abbe Charles Michel de l'Epee fundador de la primera escuela de lengua de señas apoyada por la corona, en Francia 1755.

pensamiento abstracto, era un dogma de fe, y yo siempre les decía: “¿Tú hablas Lengua de Señas?”. Les decía que yo sí hablaba Lengua de Señas y que sí podía expresar pensamientos abstractos, si no, no podría dirigir una obra de teatro. Les decía: “dame un ejemplo de un pensamiento abstracto que no se pueda expresar en Lengua de Señas”. Estaban muy oprimidos, siguen estando muy oprimidos, pero era mucho más.

Boris me invitó a darles una charla, al final quería cerrar conmigo, y yo le dije: “¿De qué voy hablar?” y me dijo que solo platicara lo que hacía. Entonces, yo llegué y presenté unas transparencias, fotos de la obra y les platiqué de *La Representación o los Peligros del Juego*⁸, de *La Fiesta del Silencio*⁹ y de las obras que teníamos en el repertorio; de cómo funcionaba la compañía, que estábamos arrancando y teníamos un par de producciones. Cuando terminó mi charla, al final, me acuerdo que uno de los médicos se paró y dijo: “Nosotros llevamos aquí dos días, discutiendo si se puede o no se puede y ustedes simplemente lo hicieron”.

Estaban muy impresionados, en general, es un poco lo que pasó en Seña y Verbo. En vez de estar discutiendo si las señas son o no son, si se puede hacer educación en Lengua de Señas o no se puede, de repente, aparece esta compañía de teatro profesional de sordos haciendo teatro bilingüe; traduciendo a Cervantes y haciendo obras originales y teniendo éxito profesional. Eso fue un modelo y no solo visibilizó, sino que fue una prueba contundente de que la Lengua de Señas Mexicana es una lengua y que tenía un potencial absoluto. Uno pensaría que los sordos siempre lo supieron, y de alguna manera sí, pero la opresión también incluye una dominación ideológica.

Una de las cosas importantes en Seña y Verbo es que los actores se volvieron embajadores de la sordera, empezamos a viajar mucho. Tanto en la Ciudad de México, como a todos los lugares donde viajamos los actores sordos, se volvieron

⁸ Obra de teatro de Hugo Hiriart, dirigida por Alberto Lomnitz, estrenada en el teatro Reforma el 21 de octubre de 1993, junto con *La Fiesta del Silencio* fueron las dos primeras obras de Seña y Verbo.

⁹ Puesta en escena de Enrique Singer, estrenada en el Teatro Reforma el 16 de octubre de 1993.

portavoces de la cultura de los sordos, que defendían una labor muy importante de toma de conciencia, de los actores sordos, de los primeros, sobre todo. Me tocó ser testigo y formar parte de esa transformación. Así que me consta, realmente, que fue una transformación notable de toma de conciencia y de empoderamiento de los sordos. Uno de los principios de la Compañía de Seña y Verbo es que, tan pronto fuera posible, los cursos los darían los sordos; las conferencias de prensa, las empezaron a dar los sordos. Es decir, yo daba las que me correspondían, como la parte de dirección, que sé yo, hablaba mucho porque me gusta hablar y, finalmente, era el fundador y director de la compañía. Pero siempre buscábamos que los sordos tuvieran un papel predominante, sobre todo hacia el público y en las labores de la educación, que fue una parte fundamental para la compañía: desde muy temprano Seña y Verbo dio talleres.

Me mencionabas un taller que dieron ahora en el CUT y que fue muy bueno, es que los actores de Seña y Verbo llevan toda la vida dando talleres, esa es una de sus actividades principales y lo ha sido siempre. Tienen muy bien trabajada la docencia y muy claro lo que es enfrentarse a un público, alumnos digamos que no tienen ni idea.

Cuando empezamos Seña y Verbo, y te estoy hablando del curso propedéutico para elegir la primera compañía, conseguí una beca que era en colaboración, México-Estados Unidos: Fundación Rockefeller, Fundación Bancomer y FONCA. Una beca que existió muchos años y era para proyectos binacionales. Yo conseguí esa beca para fundar Seña y Verbo con una colaboración con el National Theatre of the Deaf, que era donde yo había estudiado. Entonces, así conseguí la beca y el dinero se fue para arrancar el proyecto y, en gran medida, para traer a gente del National Theater of the Deaf para que trabajara conmigo, en el curso propedéutico y un poco arrancar la compañía. Me traje a Michael Lamitola, un gran maestro, ya murió, muy amigo mío. Michael vino a México y justo estaba arrancando un proyecto una mujer fantástica, que se llama Citarzani, que fue la que realmente armó el

cambio en el IPPLIAP. Una mujer que estudió educación especial en México y estaba en todo el rollo de la educación especial.

Me acuerdo de este curso, en donde Michael estaba trabajando con todos estos maestros de niños sordos, todos oyentes, no había ni un solo maestro sordo, habría uno quizá. Michael era sordo, actor y un muy buen maestro, con una personalidad encantadora, un poco como Joe Fran: ese tipo de maestro que todo el mundo quiere. Entonces, llegó Michael y empezó el taller, ya de por sí los maestros de IPPLIAP estaban impactados, porque nunca en su vida un sordo les había enseñado nada a ellos. Los maestros eran ellos, los sordos son los alumnos y, de repente, para todos estos señores estar tomando clases con un sordo, que Michael era muy sordo, sin pelos en las manos.

Llegó Michael y dijo “Ustedes son todos maestros de niños sordos, ¿no?, ¿tú qué materia das?, lenguaje. ¿Y tú?, pues lenguaje. ¿Y tú?, pues lenguaje.” Lo miraban y parecía que pensaban “¿cómo que qué materia doy? Soy maestro de alumnos sordos, pues doy lenguaje”. Michel iba de uno por uno y lo miraban como si pensarán “¿nos vas a preguntar a todos lo mismo?”. Al final, les dice Michael “¿y nadie da Literatura?, ¿nadie da Matemáticas?, ¿están educando a estos niños?, ¿les están brindando una educación o están empecinados en que aprendan cincuenta palabras?”. Todos los maestros se quedaron mal.

Al día de hoy, es raro encontrarse a un maestro de niños sordos que no sepa, aunque sea rudimentariamente, la Lengua de Señas Mexicana o que, al menos, no se sienta culpable de no saberla, pero en esa época no sólo no sabían Lengua de Señas Mexicana, estaba prohibido.

La historia que se cuenta de Federico, en *¿Quién te entiende?*, es el estándar. La Lengua de Señas estaba prohibida en la casa y en las escuelas y sí creo que Señá y Verbo jugó un papel importante en hacer atractiva la Lengua de Señas, en presentar maestros sordos. Podríamos decir que los primeros maestros sordos

mexicanos son los actores de Seña y Verbo. Poco después, ya hubo maestros en el IPPLIAP y, hoy en día, ya en varias escuelas, pero los actores de Seña y Verbo empezaron a trabajar mucho también como maestros de niños sordos. Muchos niños sordos empezaron a ir para ver, es bonito si hablas con Roberto: él se crío viendo Seña y Verbo, creció con eso, se acuerda. Yo creo que en la historia de la sordera en México Seña y Verbo es un hito.

Sergio Bátiz: ¿Qué sientes que ha aportado Seña y Verbo al teatro en México?

Alberto Lomnitz: Pues creo que serían dos cosas: por una parte, Seña y Verbo abrió con esfuerzo una visión inclusiva en el teatro y las artes en México, siento que, hoy en día, por suerte, la inclusión está de moda, pero hace veinticinco años para nada. Primero que nada, no se hablaba de inclusión, se hablaba de tolerancia, luego ya empezó a caer el veinte de que tolerancia es una palabra un poco fea y se cambió a integración, y ahora ya se habla de inclusión, va evolucionando la manera de entenderse y le falta, pero ahí vamos.

Creo que el hecho de que existiera una compañía así fue bastante inusual, no solo en México sino en Latinoamérica, realmente fue una compañía bastante avanzada, le ganó un cierto reconocimiento a México, como país. Como tú sabes, en el teatro de sordos, Seña y Verbo es una especie de leyenda a nivel mundial, mucha gente de otras organizaciones, TCG en EU, voltearon a decir qué está pasando en México, existe esta compañía que está explorando una vanguardia. Digamos, un frente nuevo en el arte que, en otras partes del mundo, estaba volviéndose muy interesante desde hace mucho tiempo. En la gran Bretaña, por ejemplo, como con el programa “Unlimited”, que cumplió ya veinte años y es un programa de impulso al arte y la discapacidad. Nosotros empezamos hace veinticinco, para que te hagas una idea, nosotros estábamos empujando en algo que era, realmente, bastante novedoso. Por supuesto, National Theater of the Deaf, cuando yo trabajé con ellos en el 86, ellos cumplían treinta años.

Creo que es una cosa importante empezar a abrir los ojos a que la diversidad es algo positivo para la cultura, en general, y para el arte, en particular. Algo deseable. Luego lo estético, creo que toda la parte, por ejemplo, del tipo de pantomima que usa mucho Seña y Verbo para sus obras, que *Música para los ojos* es un ejemplo muy pulido, y es básicamente toda esta estilización que proviene del uso de clasificadores. Es decir, de los elementos mímicos propios de la Lengua de Señas, estilizados y llevados al teatro, es algo que desarrollaron mucho el National Theater of the Deaf, donde yo estudié. Michael Lamitola era un gran maestro vernacular visual (sign mime), que es pantomima de señas, que ahora llamamos clasificadores, ya que este es un término lingüístico un poco más particular, según lo que yo he hablado con lingüistas, digo no es mi tema la lingüística.

La mímica en la lengua de señas es la mitad del idioma, la presencia es gigantesca, tanto así, que se pueden hacer obras de teatro solo con estos elementos. Creo que, en otras partes, lo siguen llamando pantomima de señas, pero originalmente lo llamaban “Visual vernacular”. El vernacular visual de los sordos que era nuestra manera de contar una historia. Ese elemento atrajo mucho a actores y Seña y Verbo empezó a dar talleres a muchos actores y mucha gente empezó a tomarlos también. De repente, empezaron a verse muchas cositas derivadas de “Seña y Verbo”, en montajes que no eran de la Compañía. Por supuesto, Carlos Corona, fue el primero que empezó a llenar sus obras con esos detalles.

Seña y Verbo trabajó mucho en una estética muy propia de la Compañía, que consistía en trabajar básicamente en un espacio vacío con los actores, unos cuantos objetos y generar todo ellos. Hoy en día es muy estándar. Yo sí creo que... no quiero decir que fuimos los primeros porque, bueno, Peter Brook lo venía haciendo desde hace mucho y, en México, mucha gente también lo venía haciendo, pero Seña y Verbo lo hizo mucho y de una manera muy particular y muy notable y obtuvo bastante reconocimiento.

Sergio Bátiz: En algún momento, me acuerdo de cuando el sordo te platica de alguien más, a la hora de decir “mi mamá dijo tal cosa y mi tío le contestó tal”; a la hora de hacer a la mamá te pueden hacer un retrato de la mamá, te dan dos, tres, gestos de cómo es la mamá, pero si quieren pueden hacerte una copia fiel de la mamá y del tío. Y pueden burlarse, todos lo distintos niveles que pueden hacer es impresionante.

¿Cómo ha cambiado tu vida Señá y Verbo?

Alberto Lomnitz: Señá y Verbo fue mi proyecto vital durante 23 años, es algo a lo que me dediqué mucho tiempo. Le debo muchísimo a la Compañía, es mi lugar en el teatro mexicano, fue un proyecto que me dio reconocimiento a mí como artista, he hecho otras cosas que también me han dado mi lugar, pero creo que nada como Señá y Verbo. Si tú le dices a alguien: “¿Quién es Alberto Lomnitz?”, pues es un director mexicano; “¿Qué ha hecho?”, lo primero que van a decir es Señá y Verbo.

Sergio Bátiz: ¿Qué dificultades no ha podido superar Señá y Verbo? ¿Qué se podría hacer? Hacia el futuro, hacia dónde sientes que va. Pienso que el hecho de que Eduardo haya sido nombrado director artístico, es una cosa que, frente a la comunidad sorda, es súper importante.

Alberto Lomnitz: Eso es algo que sabíamos todos desde el primer día, que algún día Señá y Verbo iba a ser una Compañía dirigida por sordos. Digamos, el camino de la inclusión, en general en las artes, va en ese camino. Empiezas porque en la Compañía haya un actor negro y, bueno, puede haber un actor negro y, al rato, podemos tener una Compañía de negros, obras sobre negritud y esa compañía tiene que estar dirigida por gente negra. El camino tiene que ir hacia allá, era algo que yo tuve muy claro desde siempre, algún día, si la Compañía lograba sobrevivir y llegar a donde tenía que llegar, tendría que estar dirigida por sordos. En ese sentido, nombrar a Eduardo mi heredero y entrenarlo y lanzarlo, digo la verdad, así fue. Él no fue elegido democráticamente, digo, en general en las artes, no se da

mucho la democracia, típicamente las personas son asignadas por un consejo directivo, por alguien. En este caso, pues yo lo nombré Director Artístico, pero creo que le falta, siento que ahí van, estoy alejado de la Compañía, lo que veo es una visión de lejos. Quizá lo que digo no es verdad, pero siento que yo lo hablé mucho con Jesús y con Eduardo, cuando me salí y les dejé la compañía, de esta división entre Director Artístico y Director Ejecutivo, que es como se planteó la compañía ahora.

Cuando yo estaba, solo era el director y una gestora o gestor, y antes de Jesús estuvo Antonio Zacruz, y antes estuvo Lorena Martínez Mier, que era un puesto de Dirección ejecutiva o gestor, una persona que gestiona la Compañía. Cuando yo me fui, aplicamos el modelo del National Theater of the Delf y de muchas compañías americanas. Lo que yo siempre les insistí, tanto a Eduardo como a Jesús y creo que los dos lo tienen claro, es que son dos cabezas, pero, de las dos, una está por encima de la otra y es la de la Dirección Artística; es la que tiene la última palabra, la que tiene que decir para dónde va la Compañía. La Dirección Ejecutiva ejecuta y hace que esa visión artística se lleve a cabo, pero la visión artística le corresponde la Dirección Artística. Me da la sensación, a veces, que el rumbo lo está llevando más Jesús que Eduardo, de repente, sin que eso signifique que Eduardo no está participando, creo que los dos están claros y Jesús insiste en eso, en decirle: tú tienes que tomar esta decisión y Jesús se la plantea y pues ahí la van llevando. Al principio, Eduardo estaba muy inseguro y no agarraba bien las riendas, pero ahí van mejorando.

Pilar Ruiz: ¿Tú crees que es necesario el desarrollo de una metodología para el trabajo que se realiza en la Compañía (por qué) y, si es que existe esta metodología, a partir de qué referente se ha desarrollado y quién está haciendo ese registro?

Alberto Lomnitz: Qué estás entendiendo como metodología, porque, como me lo preguntaste, pienso en que una metodología tiene que estar escrita, es decir ¿si no está escrita no es metodología o si no está registrada no es metodología?

Digo, es una compañía que tiene veinticinco años. Obviamente, tiene una metodología y a muchos niveles. Se distingue claramente, por ejemplo, al decir este es un segmento de pantomima de señas, aquí vamos a hacer una traducción poética, aquí vamos a trabajar un diálogo realista, pues, obviamente, la metodología no es igual que en cualquier obra de teatro. No es lo mismo si estás trabajando una escena en realismo estricto, que si estás trabajando un poema. La traducción es todo un tema, por ejemplo, en *¡Silencio, Romeo!* hay toda una traducción de Shakespeare y desde ahí empieza la metodología.

La traducción la hace la propia compañía, es una parte importantísima del trabajo, se lleva el mismo tiempo en la traducción que en la puesta en escena. Creo que eso fue una de las cosas que, con el tiempo, me di cuenta que más me gustaba hacer, la traducción y la poesía. Al final, sobre todo, es lo que más estaba trabajando, creación poética. Fue de lo más interesante y el resultado de eso se ve en *¡Silencio, Romeo!*, la calidad de traducción a la que llegaron tiene que ver con una concepción y una metodología del uso de las señas en poesía, de cómo se hace poesía con las señas. La pantomima de señas tiene una metodología ya muy estandarizada de los elementos narrativos con los que se juega, como el zoom, el switch y eso son cosas que fuimos sacando con la compañía, algunas las aprendí cuando estaba estudiando vernacular visual en National Theater of the Delf.

Es ir juntando estos elementos hasta poder contar una historia. Y muchas son, como en el teatro, la manera de ensayar: por ejemplo, montar una obra, tener un ensayo técnico, ensayo general, el papel del director, etc., que, en eso, no se distingue de otras compañías de teatro. Todos los que creamos la compañía, éramos gente de teatro que trajimos la forma de trabajar de afuera, pero sí hay cositas particulares de la sordera. Por ejemplo, cuando ensayamos, hablamos o estamos en una junta, se interrumpe la junta si alguien quiere tomar notas. Es un detalle, si tú quieres, pero es un asunto de ética de trabajo, que es bien importante y a lo que se llegó de manera muy natural, que de repente es raro para el que viene

de fuera. Por ejemplo, estamos ensayando, platicando, y si tú dices “voy a anotar”, todos paramos y cuando acabes seguimos, porque si no, esa persona se va a perder algo mientras apunta, pues no está viendo y es una cosa personal, o sea no todos apuntan al mismo tiempo. Las discusiones son muy ordenadas, todo el mundo tiene que estar viendo. En general, es un trabajo muy ordenado, disciplinado, el silencio es maravilloso y luego echan desmadre y el grupo se queja.

Sergio Bátiz: Ustedes lo vivieron en el taller, el hecho de tener que confirmar con todos para ver si habían entendido y una vez que eso estaba hecho continuaban. Se detienen para ver que todos estemos en lo mismo y siguen.

Alberto Lomnitz: El trabajo sobre el libreto es algo inusual y eso es algo que fuimos desarrollando nosotros: el libreto en dos columnas, donde están las señas de un lado y el español por otro. Las señas están en glosa, se videan todo, haces un ensayo, terminas una escena y listo se videan. Siempre se apunta en el libreto y se videan, porque no siempre el libreto sirve, el registro realmente se hace por video. Así también se hace la traducción.

Cuando son textos muy complejos, se trabaja con atril y muchas cosas de montaje. Por ejemplo, cómo se dan los pies, no puede haber pies sonoros, todos los pies tienen que ser visuales y hay soluciones muy ingeniosas para ello. Si tú tienes una escena en donde un actor está volteando por allá y viene un actor detrás de ti, con un cuchillo, yo tengo que voltear a verlo justo en el momento en el que va a bajar el cuchillo, eso también lleva un tiempo de montaje. Tienes que darle una señal entonces, o tienes un espejo por allá, o tienes una persona que le da una señal. De alguna manera, este actor tiene que poder ver que esta persona está atrás y hay todo tipo de trucos. También es soplale o dale un golpecito o golpea el piso, luces, linternas. Las escenografías tienen espíaderos, sobre todo cuando eran escenografías corpóreas, la escenografía está llena de agujeros por todos lados, porque tienen que estar checando su pie. Hay muchos trucos.

Sergio Bátiz: No lo había pensado hasta ahora. Manual para trabajar en “Seña y Verbo”, no te dan tu manual.

Alberto Lomnitz: Pero sí hay una tradición, lo que no hemos hecho es registrarla, es decir, no está escrita. No hay un libro de cómo hacer teatro con sordos, debería haber desde luego.

La parte de registro, hay varias personas que me han regañado reiteradamente por ello y con razón, yo he sido muy malo en registrar. Desde la historia de la Compañía, es muy interesante, los 25 años, es una buena historia, y todos los hallazgos.

Pilar Ruiz: ¿Cuál crees que ha sido la barrera más grande entre los actores sordos y cuál entre los actores sordos y los oyentes?

Alberto Lomnitz: Están en situaciones diferentes, los actores sordos son miembros de la compañía, actores permanentes, pagados por nómina, y los actores oyentes son actores eventuales que, generalmente, reciben un pago por función, pago por ensayo y por función. Están en posiciones diferentes.

En algún momento Lucila (una actriz que ya no está en la compañía, pero era muy aguerrida) y algunos otros, me dijeron “a ver yo estoy ganando 7000 mil pesos al mes, como actor de Seña y Verbo, y aquí está Monserrat, que da funciones conmigo, y a ella le están pagando 1500 pesos por función. En este mes que estamos dando una temporada de jueves a domingo, ella está ganando 15 000 mil pesos a la semana”. No recuerdo bien las cifras, pero llegaron conmigo a decirme “oye creo que aquí hay una discriminación hacia los sordos, le están pagando más a los oyentes que a los sordos”, a lo que yo le contesté a Lucila, “te pago 1500 por función y no estás en nómina”. Se fue y lo pensó y se quedó mejor en la nómina. Monse estaba ganando más porque era una temporada de mes y medio, pero el resto del año no ganaba nada. Eso generó problemas laborales.

Hubo un momento de la compañía en donde hubo mucho conflicto sordo-oyente, durante un año o dos, fue un momento y tuvo que ver con el proceso de empoderamiento y de emancipación en los sordos. Siempre hago el paralelo con el movimiento feminista porque es muy claro, cuando empezamos Señá y Verbo, Boris Fridman les dio un taller para generar conciencia entre la diferencia de la lengua de señas y la lengua oral. Digo, ahorita, se nos hace obvio, es obvio que lo primero que ves es que no es español, pero cuando empezamos, en el 92, la lengua de señas era solo una pantomima y siempre ha habido esta lucha de querer torcer la lengua de señas hacía lo oral, a lo que llaman español signado. Me acuerdo que hablé con una sorda de ideología oralista y ella misma me decía que la lengua de señas no era un idioma, que el español era muy superior, me decía “o sea, cómo dices ‘yo como’ (señas), ‘él come’ (señas), ‘tú comes’ (señas)”. Y me dice “son tres palabras distintas y estás usando la misma seña”, y yo le digo “pues en inglés es ‘I eat, You eat, She eat’ y nadie dice que el inglés es un idioma primitivo, lo que pasa es que tú piensas que lo único que sirve es el español”. Y esto me lo estaba diciendo una sorda que era maestra de español.

Cuando fundamos Señá y Verbo, Boris tomó un grupo que estaba en el propedéutico y les preguntó: “¿Qué es mejor el español o la lengua de señas?” Unánime todos dijeron “el español”, todos los sordos y Boris les dijo: “ningún idioma es mejor que otro, son diferentes”. Un lingüista oyente diciéndole a un grupo de sordos. A los sordos les han enseñado toda la vida que el español es un idioma superior.

Mucho del principio de Señá y Verbo fue reconocer que la Lengua de Señas era su idioma y empezar a ser embajadores de eso, embajadores de la sordera, y fue creciendo y creciendo hasta que, en un momento, se empezó a volver sordos contra oyentes. Que es parte de ese proceso y es comprensible, digo, los negros también tuvieron que pasar por un movimiento como el “Black Panther”, de matemos al opresor. Finalmente, los oyentes somos los opresores de los sordos, es un hecho

innegable y, en algún momento, sale coraje de ahí. Durante algún tiempo sí hubo conflicto al interior de la compañía, porque los sordos estaban realmente molestos con los oyentes, en general, de entrada. Taniel Morales que estuvo en esa época les decía “¿yo qué te hice?”.

Eso se dio en la compañía un par de años, quienes estuvieron muy presentes en esa época, como sordos, fueron Lucila y Sergio, que sí agarraron una cosa muy fuerte anti oyente, que tocó en una gira desastrosa. En donde casi se destruye la compañía, al grado que me llamarón de Torreón diciéndome que tomará un avión porque, si no iba, la compañía no iba a sobrevivir. Agarré un avión y me fui para Torreón. La compañía llevaba un mes en gira, llegué y el pleito estaba tremendo. No se podían ni hablar y, en general, eran Lucila y Sergio contra todos, pero, sobre todo, contra los oyentes que estaban muy enojados también. Pero la compañía ya ha encontrado su forma con los años y, después de esa gira, hablé con cada uno para ver qué pasaba y, al final, los reuní a todos y les dije que no comieran en las mismas mesas, que no pasaran tiempo juntos fuera de los ensayos o funciones. Véanse en el teatro y, cuando termine la función, váyanse cada quien por su lado.

Pilar Ruiz: ¿Tú para qué crees que sirva el teatro?

Alberto Lomnitz: El teatro no es una cosa, es una gama enorme de actividades que englobamos bajo una palabra, tan es así, que hay muchas discusiones sobre qué es y qué no es teatro. Es una discusión que todo el tiempo se ha tenido, cuando empezamos a hacer impro en La Teatrería, la gente decía que estaba padre, pero que no era teatro y, pues, ¿El circo es teatro?, ¿La danza es teatro? Si tú quieres que sea teatro es teatro. Si tú dices que es teatro es teatro y es una postura que te la digo habiendo sido Coordinador Nacional de Teatro, porque, cuando estás en ese tipo de posiciones, tú tienes que decidir quién merece la beca y tienes que decir qué es teatro. De verdad lo creo con el alma, si tú me dices “yo pinté ese cuadro y es teatro”, lo creo. Porque si no, quién es quién para decir, le pasa mucho a la gente que está en el performance o nuevas teatralidades. A lo que voy con esto es que,

si tú empiezas a ver toda la gama de cosas a la que llamamos teatro, es difícil definirla y el punto está en ir viendo para qué sirve una por una. Cada obra sirve para algo. Puede servirte para pagar la renta, para cantar, para divertirte, etc.

Pilar Ruiz: ¿Para qué sirve el teatro que has hecho con Señal Y Verbo?

Alberto Lomnitz: A mí me ha servido para pagar la renta, de repente, aunque bastante poco. Creo que es un teatro político, no porque las obras sean necesariamente políticas, aunque algunas sí lo han sido, pero es un teatro político por el hecho de ser un teatro de sordos. Me parece importante remarcar eso, ubicarlo como un gesto político de un grupo, una comunidad bastante pequeña que ha sido terriblemente oprimida, marginalizada como pocos grupos. Es tanto así que no se percibe como opresión.

Los grupos como los médicos y los profesores, que pensarías que cuidan a los sordos, han sido los opresores principales. Dile a un sordo que te hable de los médicos o de los profesores, son los grupos más odiados por los sordos, porque son lo que ejecutan la opresión. Yo creo que hacer un teatro con actores sordos y que los sordos lleguen a dirigir la compañía, que digan aquí estamos, podemos ser artistas profesionales y estamos en igualdad de circunstancias, es un acto político. Para mí, es una compañía política que pelea por sus derechos y reconocimiento.

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A ITARI MARTA¹⁰

24 de octubre de 2019

Pilar Ruiz: ¿Cómo llegaste al Teatro Penitenciario?

Itari Marta: Por el destino, por casualidad. Bruno y yo teníamos un programa, que se llamaba *Par 64*, y Sara Aldrete –que es una tipa muy compleja para bien y para mal, un ícono de crueldad en los ochentas: le decían la narcosatánica– se comunicó conmigo al foro. Yo estaba trabajando muy tarde, cuando ella llamó, y entonces contesté una llamada que decía: “Si usted quiere contestar esta llamada, proveniente del penal, ponga uno o dos si no quiere”, apreté el uno y, pues, a eso se reduce la vida. *Edipo*, las tragedias griegas, son ese instante en donde tú te enfrentas con un camino u otro y le pones, y decides.

Le puse y era ella, me dijo que veía nuestro programa (el programa iba de ir a entrevistar compañías independientes jóvenes) y me pidió darle pantalla en la televisión para que conocieran su trabajo. Le dije al equipo de televisión, fuimos y estuvimos cinco horas con ella. Eso se unió con que yo, tiempo antes, había sufrido tres asaltos, uno muy fuerte que fue un secuestro exprés. Entonces, cuando ella me contó quién era, se conectó con esa herida que tenía en el corazón, me conmovió e hicimos un proyecto con ella que se llamó *Cats el musical*. Nosotros lo produjimos, junto con ella y la Sociedad Civil, y descubrí que en las cárceles hay una cosa muy dolorosa, que es la crónica y el reflejo de nuestro presente real; no de nuestro presente sobrellevado, porque esto que vemos, es sobrellevar, no es la realidad. Si tú no te metes a otro universo, que no sea este, pues sí te falta: no es que te falte en el sentido de “¿cómo te atreves?”. Eso fue lo que me pasó. Luego, nos sacaron de ahí porque es un caso en el que están involucrados políticos, artistas, y, por eso, no le querían dar pantalla ni voz a Sara.

¹⁰ Esta entrevista se ha editado para efectos de la investigación.

Los hombres, que están solamente divididos por una barda, se enteraron de todo, porque se comunican y tal, además, porque el programa salió en la tele. Me pidieron que les fuera a dar un taller y, pues, me explotó otra bomba cuando los fui a ver, por lo que te dije del secuestro exprés. Mi trabajo con las mujeres fue muy difícil, porque el patriarcado nos ha enseñado que, entre nosotras, no se puede. Lo tenemos a flor de piel, por más que nos unamos y digamos “vamos a hacer algo juntas”, cuando llega a niveles de profundidad, cuando va avanzando el nivel de profundidad en pequeños detalles, se va autosaboteando. Entonces, trabajar con hombres fue un impacto más grande hacia mi feminidad, porque yo dije sarcásticamente “wey, soy una mujer súper agradable, súper amable, no digo lo que pienso, no puedo decirle a alguien cállate sin que me cause culpa y si digo cállate, entonces, de dónde viene”.

Yo frente a veinticinco hombres con delitos graves, en Santa Marta todos son delitos graves, de once años de condena hacia arriba. Yo, en ese momento, estaba haciendo tele, estaba haciendo una de las telenovelas más exitosas de TV Azteca, que se llamaba *Amor en Custodia*, después de esa telenovela ya nunca jamás. Entonces, la imagen que tenían de mí era la de la chica de la tele, eso que idealmente las actrices quieren construir, pues, justo como lo recibe la sociedad en verdad; no tus amigas, que te dicen “qué bien, qué padre estás saliendo en la tele”.

Los actores nos quejamos de que la gente no va al teatro, tu amigo David Psalmon todo el tiempo quejándose en las redes, diciendo: “¿Por qué nadie viene?, ¿Qué onda con los presupuestos del FONCA? Es que el INBA no hace su trabajo”. Tú no haces tu trabajo. Para quién es el teatro, no para qué, sino para quién: pues, para ti. Yo no tengo de otra, si no, sería delincuente, estaría drogada todo el día, porque no soporto lo que veo, no soporto las noticias, no lo soporto. Yo te diría que no es porque me quiero comer al mundo ni nada de eso, yo hago teatro porque no tengo de otra, estaría moneándome bajo un puente, en serio. Entonces, partiendo de eso, pues preguntarnos ¿para quién es?, ¿para ti y para mí?

Después de haber visto cómo me trataban, yo iba a darles cuatro sesiones de teatro, nada más. Me empecé a dar cuenta de que, en las cárceles, está todo lo que el teatro necesita: el teatro necesita de la mierda, de la basura, de lo asqueroso, de todo eso... ese es su material de trabajo y ahí está mi contenido. Hay historias diferentes con cada personaje, circunstancias; hay personas muy importantes; hay *Ricardos III* en Santa Martha; hay *Esperando a Godot*, pordioseros, millonarios, o sea, todo lo que tú necesitas ver para hacer teatro. Ahí está puesto y, por eso, lo hago y porque también me di cuenta de lo que hay dentro, como diría Foucault: “¿Quiénes son más libres, los de adentro o los de afuera?”. Porque las cárceles se inventaron para que, los que estaban afuera, estuvieran protegidos: era al revés, los que estaban dentro de las murallas eran los protegidos y los de afuera eran los desprotegidos.

Ahora, sigue siendo un poco igual, de alguna forma, porque, a mi perspectiva, ellos están protegidos y pueden ser libres en cierto sentido. Por eso, hay la posibilidad de transformarse en ese contexto, porque ahí no hay “¿Qué voy a hacer mañana?”; ya sabes que vas a hacer mañana, tú decides qué quieres hacer. Entonces, me pareció súper interesante, dado el miedo que yo tenía de ser actriz, encontrarme un mundo en donde sentí que no había que tener miedo, y supe que ahí iba aprender sobre el miedo, qué iba a aprender sobre las certezas y sobre lo que me hacía sentir incómoda. Todos creemos que en la cárcel se van a solucionar los problemas y ahí empiezan; la gente aprende, tiene tiempo de aprender, tiene tiempo para conectarse; tiene tiempo para leer, para filosofar, pero de qué y, pues, siento que nadie se quiere meter ahí, porque todos estamos en el fashion, todos queremos salir en la tele, hacer Netflix, todos. Mientras estamos haciendo eso, hay un mundo que se está moviendo y que no vemos y, mientras tanto, para qué sirve lo que haces: el público no lo consume. Ahí, había una ecuación que yo creía que podía solucionar, porque, al menos, podía aprender a cuestionar, solucionar, ser mejor actriz, proponerle algo al mundo, aportar algo al Foro. Me gustaría ser más breve al contestar.

Pilar Ruiz: ¿Qué piensas que ha sido lo más difícil de trabajar en las cárceles?

Itari Marta: La frustración, porque te topas con el gran espejo de porqué todo mal, porqué todo sucede como sucede. En general, siempre queremos encontrar respuestas de cosas: ¿Qué hacemos para que no haya mujeres muertas?, ¿qué hacemos para que no haya tal o cual cosa?, y todos queremos una respuesta, tipo “dos más dos, igual a cuatro”, y, pues, el pedo es que no es así, el pedo es que nos va a llevar mil años, o cinco mil, porque es muy complejo. La respuesta es tan grande que hay que hacer una obra de teatro, por lo menos, ahí va a haber una ecuación que, más o menos, podemos entender y, si quiero hacer cualquier cosa en la vida, necesito darme cuenta de que necesito hacer mucho trabajo; y, a veces, uno quiere que las cosas sucedan y te peleas contigo, te frustras, y ese es el mayor obstáculo.

Podría decir que el mayor obstáculo son las instituciones o autoridades, pero ya no, llevo diez años trabajando ahí, voy a cumplir once en febrero, entonces, las autoridades ya no. Aprendí mi posición política, la definí, aclaré mis objetivos: cómo comunicarme con ellos, cuál era el proceso; me estilicé, en mi forma de comunicarme, en todo, pero la frustración de entender no se va a acabar. De repente, abres los ojos y todo es un sueño, por eso, haz lo que tú creas que es la única opción, porque si no te mueres. Así que, a enfrentar la frustración con las autoridades, contigo misma sí, pero el pedo no son los otros, sino tú. No me frustro de que no me den un peso y sigo.

Pilar Ruiz: ¿Cómo has implementado tu método de trabajo con los presos y cuál es?

Itari Marta: Yo escribí un método de trabajo, compactando cosas y tratando de poner una estructura y así, creo, se hicieron todas las técnicas teatrales, todas. Lo

que hice fue escribir cosas que me funcionaban, donde, a veces, decía “y si hago así”: funcionó, pues lo escribo.

Tengo un manual y lo he corregido muchas veces, porque se le siguen sumando y sumando cosas que voy encontrando. De ahí, diseñé un diplomado con ciertas características y me está costando mucho, porque la gente, que estamos aquí libres, pues no somos libres. Entonces, cuando le dices a un actor que debe ser libre, te dice “no, a mí que vengan y me digan cómo”. Y, a lo mejor, la cárcel ya me maleó mucho, pero yo trabajo con señores que van a la hora que quieren ir, que se juntan por convicción propia y lo hacen. Nadie les dice “oye, por cierto, si no llegas a las diez y media ya no entras a tu clase”, y yo pienso “¿cómo vas a ser actor así?”. El chiste es que tengo un manual escrito, lo comparto solo con la gente que trabajo permanentemente, lo analizamos continuamente y lo transformamos, pero yo no lo ando cacareando. Es más, cuando me preguntan sobre eso, mejor, le doy la vuelta; pienso que, cuando tú entres en la cárcel y hagas tu pedo, pues, sí lo escribas para tener una guía y puedas tener otras personas que se sumen a tu proyecto; y puedan seguir juntos, que tu experiencia se comparta, pero no porque tengas la verdad en la boca o porque seas dios inmaculado.

Mira, en todas las cárceles hay talleres de teatro, en todas hay actores y actrices que no la hicieron en su vida profesional y que ahí encontraron un refugio, y es visto como un entretenimiento, como un “vamos a distraerte, mana, de este infierno tan cabrón que es la cárcel”. Y, entonces, les dan clases de teatro y, todo, es en un nivel como muy clases de zumba, es decir, zumba, yoga y teatro son la misma cosa. Cuando yo vi eso, dije, a mí me interesa profesionalizar este pedo, y lo que yo hice fue generar una estructura para profesionalizar este trabajo.

Los talleres que dan en las cárceles no tienen, necesariamente, una puesta en escena, puedes estar treinta años tomando clases de teatro y ya, pero yo dije no, el teatro no se cumple si tú no tienes un espectador que te aplauda o te abuchee, sino pues qué es el teatro. Para mí, tiene que ver con que seas un espejo para alguien

y, entonces, diseñe de la nada, de la nada. Y, pues, sí leí a Foucault, pero pues ellos hicieron su pedo, Teatro del Oprimido es su pedo y es absurdo seguirlo al pie de la letra, no te va a salir el “si mágico”, lo vas a transformar en otra cosa, porque estamos en el 2019 y tenemos que generar un código común; y lo que yo hice fue definir ciertas cosas y, entre ellas, fue un resultado profesional y, entonces, pasamos al otro nivel, la relación con los de afuera. Y, entonces, de ahí, cambiarel reglamento, me llevó años sentar a las autoridades y decirles “Vamos a cambiar el reglamento, ¿por qué?, miren...”: e hice una tesis de por qué.

En este proyecto, he hecho diez tesis en el camino y, entonces, lo que hicimos, que muchos de los que hacen Teatro Penitenciario me lo critican, es que pueda ir público externo que paga su boleto. Me dicen capitalista y neoliberal por eso, pero me vale. Sobre todo, un compañero que se acaba de presentar en Los pinos, que me decía “para que veas que no eres la única que hace Teatro Penitenciario”, y yo, así de: “ojalá fuéramos cien”. Pero, entonces, para mí es importante que la gente pueda entrar porque es una experiencia para ambas partes, nada va a tener resultado si no lo conectas con el mundo de afuera y viceversa, porque los dos universos están mal.

Entonces, pues, si pagas tu boleto, tienes que entender qué pasa ahí y querer ir; tu dinero se los repartimos a ellos, para que ellos sepan que esto es una profesión también y que los de adentro, y los de afuera, sepan que la profesión del actor no es gratis. Es un trabajo y un oficio digno y trabajamos un chingo para que tú tengas esa experiencia. Una persona, una vez me dijo, “pues, ustedes nada más piensan y hablan, porque se cansan tanto”: ah, bueno, pues eso cuesta doscientos cincuenta pesos, te lo estoy dejando barato, y si eso es ser capitalista para mí no.

Yo siento que estamos en una época en la que tenemos que crear cosas nuevas, para mí fue muy importante que este proyecto cambiara la reglamentación porque, eso también, hace que podamos crear cosas nuevas, escenarios nuevos, no obras de teatro. Porque escenarios hay, pero falta la capacidad de transformación y, entonces, los mismos internos dijeron “el teatro puede hacer eso, el teatro puede

hacer que la gente entre, y la gente paga por venir a Santa Martha, la güerita paga doscientos cincuenta pesos por venir a verme”. Entonces, empiezas a generar paradojas y pensamientos y ahí, para mí, estás transformando.

En proyectos de impacto social, los creadores creen que hacer una obra en un parque es impacto social y eso no es hacer impacto social. Eso funciona, pues sí, pero el impacto social empieza con la transformación de uno, después con la transformación del contexto y que eso se siga moviendo todo el tiempo.

Ahorita, los de la Compañía de Teatro Penitenciario se fueron de gira y yo no estoy ahí, y, en esta gira, está el padre del Teatro Penitenciario, que así se hace llamar, Jorge Correa. En qué momento de tu vida te proclamas, tú, el padre de algo: no señores, yo no soy ni la mamá ni el papá, para qué regodearse en el “Yo hago Teatro Penitenciario, mírame”. El chiste es transformarse, autocambiarse y, de la transformación del contexto, los humanos cambian, cuestionan las estructuras. Ellos dicen “esto no me pasaba antes” y dejas de convertirlo en un discurso para volverlo un efecto; yo trabajo para el teatro y este es acción, no palabras, yo veo gente que hace teatro de palabras y a mí no me gusta recitar palabras, no me gusta, para eso, mejor, pon una grabadora en un escenario y va a estar padrísimo, tres grabadoras moviéndose en un carrito, muy innovador.

Lo que quieres ver en un escenario es vida, alguien que esté diciendo “estoy confundida” y gente que se le caen cosas, gente que tienen pedos. El teatro es para gente que mueve algo, se le cae y tiene que solucionar, y eso es lo que uno quiere ver en el escenario, alguien que tiene problemas e intenta resolverlos. La tragedia es falta de imaginación.

Pilar Ruiz: ¿Cuáles son los temas de interés principal dentro de los centros de reclusión femenil y cuáles dentro del varonil, en tu experiencia?

Itari Marta: Mira, creo que es importante decir que, a mí, no me gusta trabajar con las cosas personales de los y las reclusos, de entrada. Es cuando le dices a un actor

en escena “a ver llora” y esto debe ser una consecuencia de una palabra, de un gesto: lloras porque recibes un estímulo que te hace llorar. Yo me niego a pensar que el centro de la historia es su historia personal, pues ya la sabemos, pues sí, la vida está cabrona.

Mi técnica es, sobre todo, a partir de textos armados, me encantan los clásicos, los agarramos y analizamos y solitas salen las experiencias personales. Entender los textos desde uno y así van saliendo las historias personales. Acaba siendo una creación colectiva, contar sus historias a partir de cosas ya escritas, así las dotamos de significado. Es diferente trabajar con las mujeres, porque somos autodestructivas y los hombres no, esto tiene que ver por cómo nos educaron y punto; las mujeres adentro y los hombres afuera y, por ejemplo, los hombres se pelean a golpes, a tope, y me gritan, pero después de eso trabajan. Pero las mujeres no, las mujeres, como nos enseñaron a no agarrarnos a golpes, se queda como adentro, somos mucho más crueles.

Los proyectos que he hecho con mujeres se han autodestruido solos, entre ellas y la lucha de poder conmigo, pero los hombres no tienen ese pedo, ellos trabajan, no siempre, pero se logra, por lo menos en mi experiencia, superar la dificultad para trabajar. Supongo que, porque están acostumbrados a pagar las cuentas y, pues, de ahí viene la necesidad de crear algo para ganar dinero, esa es su lógica, necesito proveer.

Para entrar a la compañía, dentro y fuera de la penitenciaría, hay un protocolo de selección, o sea no cualquiera, y eso no significa solo la audición, tienes que mantenerte, no faltar nunca. Nunca es nunca. Esto de “¿Puedo faltar?”, pues no, estás en la cárcel no puedes y no me importa; “ay, Itari, pero eso es teatro antiguo”, y les digo “pues, ahora, ¿cómo se supone que es?”.

Cuando salen, les ponemos las reglas del juego y, algunos, dicen “mejor no, y si me pongo pedo mañana”: pues no puedes, el estrés es cabrón, pues sí y, de entrada, están seis meses a prueba. Ahorita, un señor, que acabó de estar con

nosotros, salió de la cárcel y entró con nosotros, se le olvida la bolsa a una chica y, en las cámaras, se ve que él lo piensa un chingo, va y viene y termina robando dinero de la bolsa y, pues, así nos pasa con todo. Los protocolos de ahora ya están muy limados, no se trata de que todo el mundo se dedique al teatro, no, se trata de que, los que lo hagan, le den dignidad a su vida, al teatro y a la compañía; y que, para eso, podamos crear ejemplos para los que vienen y hacerlos sentirse capaces de crear y de dar la vida por su creación.

Pilar Ruiz: ¿Qué piensas del fenómeno que sucede cuando algo que se produce en el interior del reclusorio sale fuera de él?

Itari Marta: A nosotros nos sirve para difundir el trabajo y que las personas, que no quieren tener la experiencia de entrar a una cárcel, puedan saber que existe este teatro y la compañía pueda seguir existiendo. Hay muchas personas que nos consideran los fifís del teatro independiente, pero yo no vivo de las becas y llevo dirigiendo el Foro desde hace muchos años. Nosotros somos un grupo de personas que trabajamos para generar la base del trabajo y poder sostenerlo. Eso es algo que me ha enseñado el Foro, desde hace dieciocho años, y ese fenómeno es necesario para que este teatro subsista. Tengo un proyecto y lo muevo por donde me dejen o por donde pueda, para mí, es mostrar mi trabajo, vender funciones. Estos proyectos abren preguntas y para mí eso es muy bueno.

Luego, me dicen que “si no hay chantaje emocional ahí” y solo pienso “¿de tu parte?”; y dicen, “entonces, ¿por qué los sacan?”, pues para que trabajen guey, necesitamos dinero para ganar la guerra, como diría el Mandy. De repente, uno de los “facebookasos”: “nosotros hacemos Teatro Penitenciario, pero sin la carga capitalista”, y yo solo pienso cuánto tiempo va a poder sostener que hagan teatro y cuánto tiempo va transcurrir para que regresen a hacer lo otro.

A mí me echan mucha mierda y yo siempre digo, bueno, pues mejor vamos a cuestionar, nos sentamos cuando quieras y hablamos en serio: “no, es que no me quiero sentar contigo porque eres muy violenta”.

Pilar Ruiz: ¿Cuál piensas que es el teatro que necesita ver y hacer la sociedad mexicana hoy?

Itari Marta: Yo creo que el mundo entero necesita preguntas, cambios de paradigmas, cosas bien hechas y con verdad. Me gusta ver a actores que están haciendo la verdad, yo no creo personajes, yo soy.

Pilar Ruiz: ¿En tu experiencia, el individuo logra una transformación a partir del teatro?

Itari Marta: De entrada, me transformó a mí y sí, tiene que ser una cuestión comprobable, lo puedes ver o no lo puedes ver. El Greñas, cuando lo conocí, era un hombre flaquito adicto al Crack y ahora tiene una panza que para qué te cuento. Conocí a Isma en la correccional y ahora mantiene a su familia con el teatro; El Mandy, que era integrante de Los Panchitos, estuvo treinta años en la cárcel y, en su juicio, el teatro fue una de las cosas que hizo que saliera, ya que, desde que llegó el teatro a su vida, bajaron sus comportamientos conflictivos: “¿oye, pero el resto de su vida va a ser así?” No sé. No sé si el teatro transforme la vida, pero sí mueve al individuo de lugar.

Pilar Ruiz: ¿Cuáles son las ventajas y las deficiencias de hacer Teatro Penitenciario en México? (Nivel de producción, difusión, proyección, etc.).

Itari Marta: Todas las que tú te vas a encontrar para hacer tu teatro: difusión sí, prejuicios sí, autoridades sí, compañeros del gremio sí, becas sí y presupuestos sí. Todo el mundo cree que yo tengo un chingo de dinero para hacer proyectos de impacto social, me lo dicen todo el tiempo, en las redes; en todos lados, nos dicen

“mafiosos, tienen un chingo de varo” y yo digo que no tienen la menor idea. Por eso, no lo hacen ni lo van a hacer, van perdiendo el tiempo criticando a otros, en vez de irse a hacer su pedo y, si lo estuvieran haciendo, se darían cuenta de que sí está cabrón. Digo, además, son presos y mucha gente dice “¿por qué les voy a aplaudir a esos hijos de su puta madre, a los delincuentes?”, y yo, digo: no le aplaudas a los delincuentes, aplaude a la humanidad que, por un instante, decidió hacer algo diferente, háblale al humano.

Pilar Ruiz: ¿Sabes qué es el Teatro Aplicado?

Itari Marta: No, nunca lo he oído. ¿Qué es?

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A LA COMPAÑÍA TEATRO CIEGO MX

Jueves 14 de mayo del 2020

Pilar Ruiz: ¿Cuál es la historia de la compañía Teatro Ciego MX?

Juan Carlos Saavedra: Llevamos trece años, si no me equivoco. En junio cumplimos lo trece años de estar en activo, en escena. En junio del 2007 fue nuestro primer estreno de una obra de teatro y hace trece años, lo único que pasó, fue que yo decidí hacer un experimento de hacer teatro en la oscuridad, con actores ciegos. Este experimento estuvo en el Papalote y en Bellas Artes, primero, ya que ellos organizaron un recorrido o, mejor dicho, una experiencia sensorial que se llamaba: *Diálogos en la oscuridad*, que era una experiencia que combinaba lo escénico, pero no era, tal cual, una cosa escénica, sino más bien era una cosa de convivencia y tenías un guía. El guía era ciego y te hacía pasar por varias mini experiencias.

Decidí fusionar la experiencia en la oscuridad y a los actores ciegos, porque había un montaje en la oscuridad en México, que se presentó hace como catorce, quince, años, que yo presencié en la oscuridad, pero era hecho por actores normovisuales; es decir, con actores sin discapacidad visual. Retomando esas dos ideas, pensé que estaría bueno hacer teatro en la oscuridad con personas ciegas, sería interesante. Me di a la tarea de reunir a un grupo de jóvenes ciegos y les conté la necesidad que tenía de hacer ese experimento, en ese momento. No se los vendí, tal cual, como un experimento, sino que les dije que quería hacer una obra de teatro en la oscuridad y les propuse que aprendiéramos juntos. De ahí nace la pulsión de esta compañía, en mi caso, la pulsión de hacer este experimento.

Me di cuenta de muchas cosas muy temprano: eran personas con las cuales tenía que reaprender a hacer cosas. Un poco desestructurar lo que yo venía, como actor formado, construyendo, ya que había cosas que no podía aplicar porque, de

entrada, al no tener vista, hay cosas que no entran dentro de la estructura de un actor formado. Se tuvo que reestructurar y adaptar las cosas, los ejercicios a una nueva condición, que era no ver. La ventaja que tuvimos, que es una premisa latente en la compañía, fue “no sé cómo hacer esto, aprendamos juntos, enséñenme a enseñarles y aprendamos juntos”. Esa ha sido una premisa en mi persona, y en mí como creador en esta compañía, muy latente y presente siempre. Aprender juntos, construir juntos, enfrentarnos a las adversidades juntos. Entonces, así es como nace esta compañía.

Se ha ido profesionalizando en el camino porque, si bien es cierto, al principio yo buscaba actores que no había. Recuerdo que los chicos que llegaron al primer grupo, algunos eran estudiantes de secundaria, y pues no eran actores, así que no podía exigir ningún tipo de conocimiento relacionado con el teatro ni con crear ficciones, o crear un personaje ni nada, sino más bien era, con el material que hay, hacerlo. No era una finalidad hacer una compañía, al menos, no en ese momento: era solo hacer ese proyecto, experimentar qué pasaba y ya, pero se volvió una forma de vida, en mi caso. Me costó trabajo tomar la decisión de decir “creo que somos un grupo que tiene un potencial para convertirse en una compañía formalmente establecida”. Me tomó muchos años. Tomé la decisión en 2010, ya llevábamos tres años trabajando cuando se decide formar la compañía y producir cada año.

Fue por un encuentro de Teatro de Discapacidad que me ofrecen organizar. Me enfrente con otras personas con otras discapacidades, me doy cuenta de la necesidad de las personas de expresarse sin importar la condición física en la que se encuentran, sino en la necesidad de contar, de decir, de estar presentes desde su condición y me di cuenta que todas las fundaciones y escuelas de personas con discapacidad tenían el teatro, o cualquier disciplina artística, como una cosa rehabilitadora, y, pues, Teatro Ciego MX no hace eso.

Creo que está bueno mostrar ese trabajo también, para que el público lo vea y se tome consciencia de que las personas con discapacidad también pueden tomar el teatro no solo como terapia, sino como una forma de expresarse y construir hechos escénicos, y ahí es cuando empieza la tarea en mí como director de decir: creo que hay que tomar en serio a este grupo de jóvenes que se acercaron, de manera no sé si causal o accidental, con el teatro. Y decidí hablar con ellos y decirles que había que hacer una compañía formal, y también porque, como grupo, nos invitaban a dar funciones a fundaciones, y a mí me invitaban a platicar de discapacidad, cosa que yo no tenía idea, y yo les decía: yo no me dedico a la discapacidad, sino, más bien, soy teatrero; y un compañero llamado Pedro, me decía una frase que no se me olvida y que también ha sido un motor que me cuestiono todo los días, él me decía: “Juan, a las personas con discapacidad visual no se nos toma en cuenta para nada relacionado en las artes, para nada. Pero cuando vemos que alguien nos toma en cuenta, nosotros decidimos adoptarlo como uno de nosotros y es tu responsabilidad no cerrarnos esa puerta.” Entonces, ahí es cuando esa frase se convierte en un motor para mí: convencerme todos los días de por qué estoy haciendo esto. La cuestiono todos los días, pero, desde el 2010, decidimos estar produciendo constantemente espectáculos y llevamos ya trece años.

Erika Bernal: La compañía inició, como dice Juan, con un montaje en la oscuridad que fue *Bajo el puente* y era, por lo menos para nosotros, chicos ciegos, la oportunidad de desenvolvernos en otra área que no conocíamos. Por mí parte, yo sí conocía y me gustaba, era un gusto personal todo lo artístico y el contexto en el que yo vivía estaba muy cercana a ese tema y me gustaba. Cuando yo adquirí la discapacidad, fue un freno a todo eso para aprender otras cosas que eran importantes en esa etapa de mi vida, como volver a escribir, volver a leer, poder rehabilitarme en muchos sentidos. Querer estar en cuestiones artísticas pasó a un segundo plano.

A mí me gustaba mucho bailar. Cuando yo era niña estaba en muchas cosas de esas, después se pausó, y cuando llega Juan con esta propuesta fue la gran oportunidad y algo que a mí siempre me había gustado. Iniciamos con *Bajo el puente* y ya después fueron desarrollándose los montajes.

Pilar Ruiz: ¿Qué trabajo desempeñan en la Compañía?

Erika Bernal: Soy actriz, actualmente, pero ahorita ya estamos metiéndonos en otras cosas como de gestión o metiendo, nosotros, nuestras propias convocatorias. Entonces, ya en este momento es irnos adentrarnos en cuestiones de gestión y organización que nos eran desconocidas.

Juan Carlos Saavedra: Yo soy el director de la Compañía, pero funciono como muchas cosas: soy el director y el responsable de gestionar espacios, giras, temporadas. En todo lo creativo es un proceso horizontal. Somos cinco en la compañía, los cuatro actores del elenco y yo, y las decisiones creativas siempre las ponemos a consenso. Tratamos de que todos estemos en la misma sintonía. Tomamos las decisiones, la mayor parte, en conjunto, o damos al menos nuestro punto de vista, para yo tomar la decisión final.

Pilar Ruiz: ¿Todas las personas de la compañía tienen alguna discapacidad visual?

Juan Carlos Saavedra: Sí, el elenco sí. Erika, Jesús, Marco y Cristian son los cuatro actores del elenco base de la compañía, y yo, Juan, que no tengo discapacidad visual.

Pilar Ruiz: ¿Cómo se van planteando los proyectos en cuanto a las temáticas?

Erika Bernal: Ha sido un gran tema desde el principio, ya que no era el objetivo tocar el tema de la discapacidad visual. De hecho, el primer montaje, los primeros montajes no hablan de la discapacidad. Sí, creo que la gente se acercaba al

principio, porque pensaban que era para sensibilizar a los espectadores, por ser montajes en la oscuridad, pero el objetivo no era ese. Los temas nunca han sido enfocados a eso. Hasta mucho después en nuestro primer montaje para niños, nos planteo la propuesta de escribir acerca de la vida de Luis Braille, y creo que ahí nos cayó el veinte porque sí hay una cierta responsabilidad al representar a un grupo con discapacidad. Ahí fue cuando tocamos el tema de los problemas políticos, educativos, sociales que hay alrededor de la discapacidad desde la época de Luis Braille, y seguramente desde antes, hasta la actualidad.

En el tema del Stand Up, que es otro espectáculo que tenemos, ahí hablamos también desde la capacidad, porque es desde nosotros: es Erika Bernal hablando de sus problemas en el mundo, de lo que sucede, de las cosas que me atañen y que me enojan o que al final me hacen reír; ahí sí tocamos el tema de la discapacidad, pero siempre nos hemos cuestionado si queremos o no hablar de discapacidad, y qué tanta responsabilidad nuestra es o no, porque también podemos hacer otro tipo de trabajos que no hablan necesariamente de la discapacidad.

Pilar Ruiz: ¿Cómo piensan que Teatro Ciego ha ayudado a la comunidad con discapacidad visual?

Juan Carlos Saavedra: Es difícil, porque ahora que hablaba Erika, me acordaba que, en mi cabeza, desde el primer día nunca me pasó hablar de la discapacidad, nunca me pasó por la cabeza tratarlos distinto, nunca me pasó por la cabeza que si ellos no veían eran un ejemplo a seguir, ni que eran mejores que yo, ni que eran más sensibles que yo. Yo siempre dije que eran personas igual que yo. Nunca los vi de otra manera. Eso me sirvió a mí para el trabajo que ahora realizamos. La discapacidad siempre ha sido un tema, siempre ha sido un constructo que nos cuestionamos todo el tiempo en todos los montajes, de cómo la llamamos ahora, de cómo la construimos.

Nunca me ha gustado el concepto de ponerte en el zapato de los otros. Siento que es una frase que, a mí en lo particular, no me gusta ponérmela ni decirla porque no hay manera de ponerse en los zapatos de un ciego. Podría entenderlos, entender la diferencia, pero no hay manera de ponerme en sus zapatos. Siempre que me preguntan algo relacionado con la discapacidad, y qué siento, pues yo diría: no sé porque no soy ciego, cuando no tenga ojos o no vea les diré. Sé que ha beneficiado al grupo que ha pasado por Teatro Ciego, a las personas que han estado con nosotros en los talleres, a los cuatro del elenco base que ahora, si regreso el tiempo, los veo con quince o dieciséis años solo jugando a hacer teatro y que ahora a los treinta años sigamos jugando a hacer teatro, pero de una manera profesional, consciente, responsable, formal, tratando de decirle algo al mundo: sí hay una gran diferencia. Teatro Ciego ahora ve a cuatro personas profesionales de las artes escénicas, compartiendo lo que hacen en otros colectivos, en otras compañías, siendo responsables de formar a otros actores ciegos. Creo que ha hecho mucho por la comunidad. Se puede decir poco, pero siento que ha hecho mucho; todas las personas que han pasado saben que la compañía es un espacio en donde se puede reflexionar no solo de la discapacidad, sino sobre las posibilidades que tiene cada persona. Somos una compañía que respeta las diferencias de los otros. Sabemos que nos falta mucho que trabajar, porque es difícil que las personas ciegas vayan a disfrutar o presenciar nuestro trabajo: es difícil, es una labor titánica. Es algo a lo que yo, personalmente, le rehúyo, porque si bien hace trece años, me costó mucho trabajo hacer la convocatoria para personas ciegas, porque son colectivos muy cerrados, muy protegidos entre ellos mismos, y eso pasa al querer acercarnos más a ellos; dicen, inmediatamente, no. Siempre he pensado que es una lucha que les corresponde a las mismas personas con discapacidad.

A los ciegos de esta compañía les corresponde ser los voceros directos de otras personas con discapacidad. Teatro Ciego solo es el espacio, el contenedor y la plataforma donde podría llevarse a cabo eso. Si bien, yo soy la cabeza y el director, sí es a las personas con discapacidad visual a las que les corresponde.

Creo que sí hemos hecho algo por la sociedad; de entrada, que todos los espectadores que han disfrutado de nuestros espectáculos –verlos y escucharlos– sí han tomado en cuenta y ha cambiado la perspectiva de la discapacidad en las artes escénicas. Teatro Ciego junto con Señal y Verbo, hemos sido compañías que contra corriente nos hemos posesionado como profesionales, responsables y que tienen espacio como cualquier otra compañía de ocupar los espacios públicos, que a cualquier artista mexicano nos corresponde. Teatro Ciego sí ha hecho eso. Creo que hemos ayudado a cambiar la perspectiva de cómo ve la gente la discapacidad, sobre todo en las artes escénicas.

Erika Bernal: Ahorita que hablaba Juan Carlos, me hacía recordar que sí ha permeado el trabajo en muchos sectores, tanto en el público, como en los espectadores, como en nosotros actores base, los que han pasado en los procesos de formación que hemos tenido, también las personas que ahora se siguen formando porque creo que algo muy valioso que hemos podido hacer últimamente es compartir desde nosotros, y eso no sucede en otro lado.

De hecho, es un gran problema, porque, por ejemplo, ahora con esto de la pandemia, yo les compartía que es muy difícil encontrar una clase a la que puedas acceder. Es complicado porque sí todos publican sus clases y demás, pero tú, persona ciega, meterte a esas clases... es muy difícil.

Entre nosotros, hemos encontrado otras formas de comunicarnos, de entender: desde el tocar nuestro cuerpo. Las clases no cambian, sino que se adaptan. Los profesores que han pasado por aquí han sido beneficiados por eso. En cuanto a la parte de formación actoral, fue muy impactante para nuestros alumnos, o para los que tuvimos alumnos en el taller de formación actoral era muy valioso, que nosotros mismos les estuviéramos dando las clases.

Para nosotros mismos, era un nuevo reto, porque tú sabes dar clase para los que ven y ya, pero para los que no ven y tú que no ves tampoco, pues era un

problema el hecho de verificar que sí sucedía lo que quiero, o cómo puedo saber que se está pasando la información que yo ya tengo, lo que yo adquirí de alguien que ve. ¿Ahora cómo lo paso a alguien que no ve, desde mí que tampoco veo? Igual los ejercicios, los montajes o todo lo que hacemos es ver cómo puede compartirlo con mis compañeros o con otras personas que no ven, ¿Qué podemos hacer para que sea accesible o sea para ellos una grata experiencia? O que se transmita la historia que estamos contando a personas con otra discapacidad, pero creo que a todos nos ha beneficiado de alguna manera y para mí ha sido fundamental en el desarrollo de mi discapacidad o en la formación que he tenido como persona ciega. Yo adquirí la discapacidad a los doce años, antes no era igual el aprendizaje que tenía. Entonces, a partir de adquirir la discapacidad y a partir de entrar a teatro ciego, claro que muchas cosas han cambiado y muchas cosas he aprendido a hacerlas de una manera distinta.

Pilar Ruiz: ¿Cuál es el lugar que tiene Teatro Ciego MX en estos momentos, en la escena mexicana?

Erika Bernal: Creo que es la única compañía que está brindando una oportunidad artística, cultural y laboral a personas ciegas, y que está creada todo el tiempo desde nosotros. Creo que esa sería la aportación.

Juan Carlos Saavedra: Al final nos convertimos en una referencia de la escena teatral en México, porque somos la única compañía que forma actores, que produce desde la discapacidad, que nos alejamos de estereotipos, que desmitificamos todo lo que hay alrededor de la ceguera. Nuestro quehacer es producir espectáculos teatrales, escénicos, multidisciplinarios, en donde la discapacidad está ahí; es nuestra herramienta de trabajo, nuestro punto de partida y de creación. Creo que eso nos hace distintos de las demás compañías.

Nos hemos vuelto una plataforma tan bien al generar otro tipo de proyectos, como el Encuentro de Teatro con Discapacidad, como ahora el programa de

formación actoral para personas con discapacidad visual. Ahora, por ejemplo, con esto del COVID, somos una compañía que siempre está tratando de generar nuevos procesos, y ahora estamos tratando de hacer espectáculos accesibles y la discapacidad no la dejamos de un lado. Si bien en nuestros procesos escénicos no es el tema, sí nos atañe hacer espectáculos accesibles, ahora es un reto que tiene esta compañía. No sé, si somos los pioneros o los únicos, pero sí nos atañe la responsabilidad de generar espectáculos accesibles, que sean dirigidos para todo tipo de público, público diverso. Estamos fomentando la autodescripción en vivo, en nuestros espectáculos; próximamente, tendremos también a un intérprete de Lengua de Señas Mexicana.

Platicaba con unos artistas con discapacidad, que tienen un colectivo que se llama “No es igual”, y solo escucharlos me vuela la cabeza, me replantea todo y me hace cuestionar el hecho de estar preparado por si alguien llega a disfrutar de uno de nuestros espectáculos seamos capaces, como creadores, de que esa persona con discapacidad lo pueda disfrutar tanto como nosotros que no tenemos discapacidad. Somos una compañía que, en la medida de lo posible, trata de comprometerse también con el público con discapacidad, que no necesariamente queremos que se vuelvan actores, sino también consumidores.

Pilar Ruiz: ¿Ustedes qué piensan de la necesidad de la profesionalización con respecto a lo que han vivido en la compañía?

Erika Bernal: Es importante y fundamental. Creo que para nosotros ha sido muy importante no dejar la profesionalización a un lado, siempre estarnos preparando y siempre seguir creciendo en el sentido profesional. Es algo que nos han cuestionado mucho desde el principio “¿Ustedes son profesionales o no? ¿De qué escuela vienen?”. Hemos discutido mucho acerca de eso para entender nosotros mismos qué somos. Por supuesto que somos profesionales: tenemos muchos años trabajando, somos una compañía, somos artistas. Ahora toca continuar con eso para poder entrar a otros sectores, competir en lugares en donde probablemente la

discapacidad no cabe, por ejemplo, escuelas. Ahora una chica ha estado participando con nosotros y está en la carrera de Arte Dramático y Teatro en la UNAM. Es una chica que tiene baja visión. Entonces, es poder entrar a esos lugares en donde antes ni siquiera se pensaba. Ni siquiera se habían dado cuenta de que no veía, pero ahora nos toca preguntarnos qué trabajo hay que hacer en estos sitios en donde no se había planteado el tema de integrar o incluir a personas con discapacidad. Creo que es importante.

Nosotros, ahora, no solo tenemos trabajo aquí con la compañía, también nos llaman a otros proyectos, a otras cosas, a colaborar con otros artistas. Entonces, creo que el resultado de la profesionalización que hemos tenido es ese, que podemos trabajar en muchas otras cosas.

Juan Carlos Saavedra: Es un tema la profesionalización en muchos sentidos. Hablando de discapacidad es muy cuestionable siempre el decir que una persona con discapacidad es profesional o no; sobre todo, lo cuestionan por todo el constructo que tenemos alrededor de ella, como el “pobrecitos, ejemplos a seguir, mira ella que no ve y puede hacer todo eso, pues tú también” y eso me parece mortal porque los infantilizan todo el tiempo y no los dejan crecer. Solo se piensa en cómo alguien que está “enfermito” puede ser profesional y ofrecer un trabajo de calidad. Hay muchos prejuicios alrededor de ellos, es una lucha que, insisto, ellos tienen que cambiar. La visión de las personas con discapacidad la tenemos tan tatuada como el machismo. Es difícil romper esos estereotipos porque lo traes tatuado, lo traes de siglos, o sea Estados Unidos tiene a las personas con discapacidad como grandes ejemplos. Las campañas publicitarias deportivas son de grandes ejemplos y pues no es verdad y esa visión de las personas con discapacidad, quienes son los responsables de cambiarlo son ellos mismos, nosotros no, nosotros podríamos crear espacios, podríamos aportar ideas, pero quienes tienen que lograr ese cambio son ellos.

Tienen que alzar la voz, alzar la mano, porque en cuestión de profesionalización siempre se va a cuestionar, y porque también hay personas con discapacidad que se siguen poniendo desde ese lugar: no me incluyen, no me llaman, no estoy presente, no me ayudas, pues alza la mano y habla, sal de la casa y ve que hay un mundo afuera, que hay barreras que romper y quitar; hacer leyes para que se les respete porque todo lo que se hace, en su mayoría, es desde una persona que puede ver y pues es algo complejo.

Este año, tratamos de meter un EFITEATRO y el broker, el que nos estaba ayudando, me cuestionaba “por qué Erika cobraba esa cantidad”, y yo decía “pues porque es la actriz de la compañía y cobra eso”, “pero por qué tendría que cobrar ella este dinero”. Ni siquiera era un sueldo enorme, eran \$2,500.00 por función. Lo bajamos a \$2,000.00 y me volvieron a preguntar “¿por qué tienen que cobrar ese dinero, de dónde sale ella, de qué escuela viene? ¿Salió de la ENAT, salió de CASAZUL, de dónde salió?”, y yo le decía: “pues salió de Teatro Ciego”. Y él me decía que no era en mala onda, pero que era algo que le cuestionaban, o sea ella que no viene de ningún lado por qué se atreve a cobrar ese dinero. O sea, tú tendrías que justificarme por qué ella, y entonces tendrías que justificar que Teatro Ciego es la compañía única en México que forma actores ciegos y darle ese valor curricular. Yo ponía como un gasto para el equipo de autodescripción, un gasto para intérprete de Lengua de Señas Mexicana y él me cuestionaba “¿por qué se tiene que gastar dinero en eso?”, y yo le decía que era un compromiso de la compañía y él me decía que tenía que justificarlos, entonces es justificar y justificar solo porque no vienes de ningún lado, y me enojó en ese momento, pero me sirvió de ejercicio para darme cuenta de que nos faltan muchas batallas que librar todavía. Yo trataré siempre de justificarlo, pero hay un punto en el que ya no me corresponde y allá afuera los madrazos son brutales. Entonces este ejercicio de reconstruir la carpeta.

Nuestra RP nos decía: “Juan, no tienes que justificar nada porque acabando un contradiscurso” y yo pensaba en lo difícil y complicado. Esos son los problemas que tenemos internos: la gente nos ve de afuera y somos Teatro Ciego, una

compañía profesional, y somos una compañía presente, para el mundo como alguien que no se detiene ante las adversidades, alguien que siempre está tratando de hacer algo, alguien que siempre está tratando de cambiar el pensamiento de la gente. ¿Tenemos problemas internos? Sí. Nos juntamos cada semana o cada quince días, siempre estamos en comunicación los cinco. Nos peleamos, nos frustramos juntos, nos contamos nuestras verdades, como grupo profesional que somos, porque no tenemos necesariamente que estar de acuerdo; para allá afuera sí. Para allá afuera nos ven un grupo trabajando, unido, formal, rodeado de muchos profesionales de las artes escénicas en México. Somos un grupo de personas que da trabajo a profesionales de las artes escénicas como un intercambio de profesionalización, y eso nos hace también ser profesionales.

Sabemos que siempre será cuestionable no venir de una universidad institucionalizada, pero nuestro trabajo de investigación es importante.

Pilar Ruiz: ¿Existe esta metodología para trabajar con ustedes? ¿Hay un registro?

Erika Bernal: Al inicio, no teníamos tanto la idea de decirle a los profesores cómo hacer las cosas. Era ir aprendiendo juntos, construyendo juntos, ir poniendo piezas en el rompecabezas para entenderlo nosotros y ellos también, no lo pensábamos tanto como una metodología sino como un aprendizaje mutuo. Ahora creo que sí ha sido necesario hacerlo, donde lo tengo más claro ha sido en esto de la formación actoral para ciegos.

Nosotros, ciegos, hemos tenido que sentarnos a escribir cómo hacemos las cosas, cómo lo verificamos, qué palabras usamos, hacer un temario. Ahora claro que lo hemos tenido que plasmar y registrar, ahora sí creemos necesaria una metodología específica, y no por tener el hilo negro de las cosas, más bien porque ha sido una manera en la que ha funcionado y es importante registrarlo y compartirlo. Tenerlo muy claro nosotros, me parece muy importante en las clases de formación y en los montajes, empezar a plantear como aprendemos, desde cómo

leemos nuestros guiones, cómo verificamos que las palabras y ortografía es la adecuada, ah pues leyendo en braille, pues ponte a aprender braille y los libretos se imprimen todos en braille, o hay que buscar la manera de que en audio podamos estar estudiando. Creo que sí hay una metodología, pero se fue construyendo poco a poco.

Juan Carlos Saavedra: No soy alguien tan estructurado, ni veo las cosas exactas a futuro. Pero obviamente tenemos una metodología que se ha ido construyendo, pero hablaré de mi visión desde el día uno hasta ahora como en mi cabeza lo estructuro. Hay una visión a largo plazo de lo que es esta compañía, pero hace trece años solo tenía tres premisas, que se les escuchara, que se aprendieran el texto y que no le pegaran al público, porque era un montaje en donde caminaban en la oscuridad alrededor del público, siempre tratamos de hacer como experiencias donde el público esté metido en la escena y esas eran las tres premisas.

Mi único objetivo era, en ese momento, hacer el experimento y ver cómo funcionaba, y después fue cambiando, ha pasado por muchos procesos. Cada montaje para mí como director de escena y como responsable de formación de cuatro personas, tengo en mi cabeza los retos para ellos. El segundo montaje solo estuvo uno de ellos, pero era importante descubrir que podía estar más discapacidades juntas en una misma obra de teatro. Después *Unplugged en la oscuridad*, bueno, ahora vienen actores profesionales a trabajar con ellos, acercarme a trabajar con otros personajes de la escena mexicana y ver cómo se relacionan. También saber que ellos pueden alcanzar esos niveles, obviamente siempre acompañados de maestros dándoles talleres, cada proyecto tiene su complicación. Después vino el hecho de llegarle a un niño y acercarlo a la discapacidad, justo ese montaje es importante porque habla de discapacidad y Bertha Hiriart planteó la historia de Luis Braille y nosotros como compañía decidimos contarla de manera que el público la pudiera vivir mediante mini dispositivos escénicos que lo hagan vivir la experiencia de lo que pasa un ciego. Y era muy efectivo ese montaje porque sin querer los niños se relacionaban con una persona

ciega y sin querer se relacionaban con la discapacidad, sin querer se llevaban el asunto inconsciente de la exclusión y para mí como director y formador era importante.

Cada taller está pensado, desde mi cabeza, para romper un reto. Desde el día uno era entrenamientos físicos porque yo decía: “aquí hay que trabajar el cuerpo”, de entrada, porque el cuerpo es rígido, está lleno de muchos cieguismos, estos son tics que ellos tienen, de voltear los ojos, de estarse moviendo involuntariamente y pues hay que trabajar eso y eso solo se quita entrenando, y pues órale con la acrobacia, yoga, entrenamiento físico arduo; no siendo condescendiente con “no, el ciego solo puede levantar la mano izquierda”. Pues no, a darse de topes, no usen bastón, suéltense el golpe avisa y siempre en mi cabeza ha estado el asunto del riesgo. En esta compañía no asumimos nada si no hay riesgo y dolor de por medio, pero eso es por una formación mía, por carácter. Son dos palabras latentes en los montajes, estar en riesgo y sumergidos en el dolor.

Después viene *Avísame si te vas a ir al Stand Up o qué*, hay que hacer un montaje a la luz, perfecto, pero ¿cómo lo hacemos?, pues comedia y ahí descubrimos que había que manejar los cieguismos y, si se movía el ojo porque a alguien se le va, tenía que ser de manera voluntaria. Si levanto la mano porque tengo un tic, tratar de generarlo a voluntad y que no sea un distractor.

Ahora, con *Odio que los abrazos no duren más de cuatro horas*, justo decía, es momento de que estos cuatro actores formados de Teatro Ciego se pongan en riesgo físico brutal, y entonces hay combate escénico, y entonces hay alguien trepado en un andamio de cuatro metros y eso es algo que a mí en particular estoy tratando de maquinarse cómo los voy a poner en riesgo en cada montaje. ¿Quién soy? ahí estuvo solo Chucho, y era un montaje que tenía muchísima utilería y era un montaje muy estético que si tú lo ves no te das cuenta de que Chucho es ciego, y había entonces también que probar eso, es el primer montaje en donde se pone audio descripción y es un gran reto para nosotros.

La metodología se ha ido por ese lado, mi única metodología con dramaturgos, directores, escenógrafos, utileros, vestuaristas, entrenadores, ha sido el que ellos descubran cómo trabajar con los actores ciegos, tú pregúntales cómo hay que enseñarles y ellos te sabrán responder, porque ya llevamos trabajando tanto tiempo y ellos saben cómo decirte las cosas para que entre al mismo camino que Teatro Ciego sigue, y es justo eso, construir en colectivo, no hay una cabeza que dicte cómo decir las cosas.

Mi idea siempre ha sido crear en colectivo, aprender y decidir en colectivo, metodología en colectivo. Siempre procuro que el espacio tenga las mismas marcas en el piso para ellos, se puede hacer más grande o más chico pero las dimensiones y las distancias, tratamos de que sean las mismas, pero no cambian, justo para que si llegamos a un teatro podamos en unas horas saber que nos podemos mover. De los textos es ir paso a paso, si bien al principio era ¿cómo les enseño? Pues, grabándolo, ¿saben leer braille? no, porque es un mito que todos los ciegos saben leerlo, es como decir que todos los sordos hablan Lengua de Señas, no es cierto. La única que lee braille en la compañía es Erika, no podía yo darle, a todos, texto en braille porque no lo iba a leer. Sí, hubo un montaje en donde tuvimos que leer en braille para que ellos supieran la ortografía y nos tardamos tres meses en leer porque hay chicos que leen muy despacio y pues no importa porque dentro de nuestra metodología es que esta compañía va de procesos largos, porque necesitamos tiempo, porque las discapacidades tienen un tiempo distinto y entonces no importa si nos tardamos un año y medio en construir un montaje, ya que eso forma parte de la metodología del tiempo. Darnos el tiempo necesario para crear y estar listos, pero nos hemos dado cuenta que somos capaces ya por la formación y los años de experiencia de decir, tenemos que hacer un montaje en tres meses, y decir sí, y lo hemos hecho, entonces la metodología se ha ido construyendo, pero va de estas líneas.

Pilar Ruiz: ¿Cuál es la barrera más grande dentro de la compañía para trabajar con grupo de actores normo visuales o ciegos, si es que ha habido?

Juan Carlos Saavedra: Creo que la única barrera es que nos cuestionen el profesionalismo, porque soy alguien muy necio, y desde que adopté el compromiso, al principio nos invitaban a dar funciones en fundaciones, en ferias de discapacidad que sucedían en el sótano tres de la Secretaría de Hacienda o en el salón A de tal Palacio, y entonces cuando yo me comprometo y decido que ésta iba a ser una compañía. El compromiso que siempre ha estado en mi mente es que yo no iba a trabajar con personas con discapacidad que estuvieran dispuestas a esconderse en el sótano 3, y estar pidiendo caridad. Esta es una compañía profesional, entonces nos corresponde no escondernos. No vamos a pelear por los apoyos dirigidos a personas con discapacidad, se tiene que pelear por los apoyos dirigidos a artistas profesionales de las artes escénicas en este país, ese es el lugar que les corresponde. Claro, entrar es lo difícil, que te tomen en cuenta es lo difícil que digan que unos ciegos haciendo teatro son profesionales esta difícil y esa ha sido la única barrera.

El cómo enseñar a un ciego, cómo hacer la escenografía, eso es pan comido porque al final lo hacemos desde el día uno, nos enfrentamos a lo desconocido en cada proceso. Otra barrera quizá son las actitudinales, cuando vas y no te dejan entrar con el perro guía por una alergia del restaurante o porque el perro pueda morder a un cliente. Creo que es la barrera más difícil de vencer, la actitudinal, las actitudes de las personas ante la discapacidad. De ahí en fuera procesos creativos y eso creo que no las hay, conflictos como en todo proceso creativo.

Pilar Ruiz: ¿Como actriz?

Erika Bernal: Para mí ha sido satisfactorio. Es una lucha y pensaba, con esto, que mencionó Juan en los prejuicios, pero también me cuestiono si en verdad es una barrera porque no es algo que nos detenga, o sea, sí es doloroso porque no te lo

esperas o, más bien, sí te lo esperas, pero no de personas significativas en tu vida, creo que ahí es cuando te pega, pero no es algo que frene nuestro trabajo, entonces no sé si sería una barrera.

Por otra parte, desde que yo recuerdo, desde el día uno que trabajamos con otros actores que fue *Unplugged en la oscuridad*, todos los profesores que hemos tenido, hasta ahora con la colaboración que tuvimos con alumnos del CUT para una obra que se llama *Construyendo la carne*, pues fue toparse con la disposición de los otros actores con estar a la par. Esa es una satisfacción, el darnos cuenta de que tenemos la formación similar, que estamos a la par, que somos todos actores y por lo menos en este montaje la convivencia fue muy padre. Hace poco me tocó dirigir una obra con niñas ciegas y pues es igual, o sea tenía actores compañeros del CUT, una de ellas que estuvo colaborando con nosotros y muy padre todo, creo que en ese sentido no hemos tenido bloqueos, ha sido bueno y satisfactorio el saber que estás al nivel.

Hace poco, nos llamaron para un montaje que hubo de Angélica Liddell y lo mismo, pues era estar los actores ciegos con muchos otros actores, muchas otras personas que estaban participando en ese casting y pues creo que no había diferencia, cada quien iba a hacer su trabajo. Me dio mucha satisfacción también, porque llegaban actores y nos saludaban, y te das cuenta de que cuando eso sucede ya estás dentro, ya perteneces a ese lugar.

Pilar Ruiz: ¿Para qué creen que sirva el teatro?

Erika Bernal: Nosotros siempre decimos que es para contar historias, para compartir, y de alguna manera para exponer, exponerse.

Juan Carlos Saavedra: Para qué sirve es muy amplia, pero puedo compartir que es un ente generador de muchas cosas, de entrada, de transformación social, transformación de personas, a mí me gusta pensar que es para generar comunidad.

Es algo que, a mí en particular, me gusta del teatro: generar comunidad, colectivos. El año pasado tuve la experiencia de trabajar con mamás de niños sordos, y solo saber que puedes a través del teatro meterte a los lugares más recónditos, porque fue una comunidad en San Luis, y solo decir que el teatro acerca a personas, las reúne y genera comunidad. Ya después lo que sucede dentro de intercambiar experiencia, reflexiones y vivencias y que se vuelvan en acto escénico para exponer, como dice Erika, una problemática, está increíble, pero mientras me encanta decir que el teatro me permite vivir procesos. Por eso esta compañía diseña procesos largos porque creo que justo ahí es donde está el aprendizaje y pues creo que el teatro es una manera de vivir para los que hacemos esto.

Siempre me cuestiono si el teatro tiene que reflexionar sobre lo que estás pasando en este momento, y sí, porque en la compañía lo hacemos.

Pilar Ruiz: ¿Creen que el teatro les ha servido para ser libres en algún sentido, y si sí en cuál?

Erika Bernal: Para mí sí, de manera personal fue un agente de cambio en mi vida. Fue el lugar en donde podía sentirme lo suficientemente independiente para querer trasladar eso fuera, a mi vida, en mi casa, con mi familia, en la escuela, en el trabajo. Todo lo que hacía fuera del teatro, ese pequeño oasis en el desierto, lo quería trasladar a todo y hacerlo mi forma de vivir. Yo decía, lo que hago aquí y el cómo me siento aquí, la libertad con la que puedo expresar, hablar, decir, sentirme, lo quiero para siempre y afuera. Entonces creo que sí, desde ahí se empezó a generar el sentirme libre, independiente y se traslada a todo lo demás. Yo creería que sí.

Juan Carlos Saavedra: Yo creo que también, yo lo único que puedo hacer es remontarme a mi niñez, si me preguntan ¿por qué quería yo ser actor?, pues es muy cliché. Es que desde niño contaba historias, pero sí, el contar esas historias me liberaron. Siempre fui un niño ensimismado, nunca hablaba, siempre estaba acostumbrado a nombrar vocablos, sí, no, hasta la preparatoria. Pero en donde sí

podía hablar era justo cuando yo creaba estas historias con trastes de cocina, con escobas, con muñecas, con juguetes, con artículos de la tienda de abarrotes de mi abuela. Darle voz a un objeto me daba la capacidad de ser libre. Después cuando empecé a estudiar Ingeniería Industrial, no es que no me gustara la carrera, es que iba en contra de la relación con mi madre.

Había una materia que se llamaba Desarrollo Humano, y acabo de descubrir que me hacía cuestionarme y, justo ahí, tomé la decisión de venirme a estudiar teatro y lo que sí me hizo el teatro fue liberarme de muchas cosas, y ahora soy alguien que no para de hablar, se lo debo al teatro. Esta necesidad de contar historias, de conocer a otras personas.

Muchos años fui productor ejecutivo, porque como actor me daba miedo estar en la escena y pensaba que eso no era para mí, lo mío era estar detrás escondido contando historias. Soy quien les pasa el papelito para que hablen, y me di cuenta de que el productor ejecutivo se vuelve el gran contenedor de las cosas. Yo cuento las cosas desde atrás

Le busqué la razón de ser a la producción, lo mismo me pasa como director, las personas hablan por mí y eso es importante y liberador. Nos libera de todo prejuicio.

Pilar Ruiz: ¿Cuál es el futuro de la compañía?

Juan Carlos Saavedra: De entrada, seguir manteniéndonos como una plataforma que fomenta la inclusión laboral de personas con discapacidad visual en las artes escénicas. Ampliar esos horizontes. Este año no creo que suceda, pero el próximo queremos hacer nuestra primera gira internacional, es una compañía que necesita adoptar un rol de empresa cultural, se tiene que convertir en un referente de creación de espectáculos accesibles, asesorar a otras compañías.

Tomaré palabras de Sara Villanueva, del colectivo “No es igual”, ella decía que la gente tendría que estar preparada por si una persona con discapacidad llega.

Entonces tenemos que ser una compañía que está preparada para cualquier adversidad y cualquier tipo de público que se acerque a nuestros espectáculos.

Estamos en una etapa de reestructuración y crecimiento porque ahora los integrantes de la compañía Teatro Ciego, necesitan ser responsables administrativos en esta compañía, es decir es momento de que se hagan responsable de algún departamento de esta compañía, que como bien lo dice Erika, ella es de un simposio que sucede en el Encuentro de Teatro con Discapacidad, Jesús ahora es responsable de gestión de público y de ese mismo Encuentro. Queremos convertirnos en una compañía que dé cabida a personas de otras latitudes.

ENTREVISTA A ISABEL ALMANZA¹¹

7 de julio 2020

Pilar Ruiz: ¿Cuál es el objetivo del montaje?

Isael Almanza: El objetivo del montaje fue, en primera instancia, cumplir con el objetivo de Denisse, la productora, es decir, mi objetivo era cumplir su objetivo. Ella, al estar aproximadamente diez, quince años, trabajando en la Coordinación Nacional de los Estados, ya les había mencionado a varios directores que estaría bueno llevar a cabo un montaje de esta índole, porque había una serie de antologías de teatro de algunas obras y no había visto que se les diera algún seguimiento. Varios de estos directores le dijeron que sí, pero estos proyectos que son institucionales suelen no tener un buen presupuesto, y, pues, su pensamiento era como “si la institución está haciéndolo, por qué no me paga para hacerlo”.

La Institución no tiene dinero para hacer eso y cuando, Denisse, me lo explicó de esta manera, más allá de la Institución, entendí que habría que darle voz a algo que tiene mucho tiempo que no se había hecho. Después, supimos que la primera en hacerlo fue Estela Leñero, aunque después dejó de hacerlo por lo mismo, pues no es rentable para muchos y eso es lo más difícil, porque, de pronto, uno se cuelga medallas de proyectos, de planes de impacto, cuando en realidad es muy difícil llevarlo a cabo. La gente le tiene un escozor medio raro, con Denisse fue el objetivo de llevar a cabo lo que no se había llevado a cabo hace mucho tiempo, sin nada más que nosotros.

Apliqué a becas, no salieron seleccionadas y se volvió un tema personal para mí. Lo hacemos o lo hacemos, aunque fuera con un presupuesto limitado, que no es nada, no teníamos un presupuesto asignado y se volvió muy personal. Me preguntaba, ¿por qué las becas que estoy metiendo, que fueron tres diferentes, no

¹¹ Esta entrevista se ha editado para efectos de la investigación.

salieron seleccionadas? Puede ser que yo no esté en el nivel artístico que quieren, pero el proyecto es bueno, es interesante.

Alguna retroalimentación que recibí del FONCA, en donde te señalaban tus puntos fuertes y flacos, me decían que el proyecto era de impacto social, que no era artístico. Y yo me preguntaba por la diferencia entre un proceso de impacto social y uno artístico, porque yo creo lo que artístico tiene que ver con lo social. No estoy diciendo que voy a ir a la sierra, ni estoy diciendo que voy a dar una serie de funciones en la penitenciaría, estoy hablando de un proceso artístico y creativo, ocupando la base del Teatro Penitenciario. Me dijeron “bueno, si quieres hazlo, pero va a estar difícil”; ahí lo tomé más personal, porque dije, pues, no me la van a dar, esa llamada fue para decirme eso.

Hice el proyecto. En un inicio toda la planeación y, la segunda vez que lo metí, fue con todo ya resuelto. Ninguna de las dos cosas funcionó y se volvió tan personal, porque yo ya había dado mi palabra con Maye y por esta mala costumbre que tengo de cumplir lo que prometo: en ese caso, fue que la obra se llevó a un escenario. Personalmente, lo que hablaba me importaba también a mí, se volvió algo más que hablar de un premio, creo que se transformó el objetivo de hacer la obra.

Pilar Ruiz: ¿Tú considerarías que la obra es una creación de Teatro Penitenciario?

Isael Almanza: Yo consideraría que no, como alguna vez te lo comenté. Yo considero que es un proyecto basado en un proyecto de TP, hay una base ética con los individuos. Sin embargo, siempre lo consideré como una realización fuera de eso, es decir, es una obra de teatro que habla de... Cuando salió no había tanta información sobre el TP y Denisse, que es la productora y la diseñadora del plan de comunicación, tomó la decisión de que lo anunciáramos como Teatro Penitenciario, para que se acercara el público a conocer el detrás del proyecto; para que, eso mismo, le diera un impulso de decir qué se puede hacer con el TP y no solo que sea Teatro Penitenciario. Ahí, parece que no hay diferencia, pero en la nomenclatura, o

en la parte de proceso, sí hay mucha diferencia porque, en realidad, con quien trabajamos directamente fue con Maye. Tuvimos serias dificultades con toda la logística por circunstancias internas, de problemas de la propia penitenciaría o de la propia Maye.

Pilar Ruiz: ¿Como cuáles?

Isael Almanza: Como, por ejemplo, de pronto empezaron a tener muchos problemas internos de actitudes de la propia población femenina, entonces, ya no querían darles favores. Ya no querían acceder porque consideraban que había mucha tensión en el ambiente, por problemas internos que ni siquiera nos dijeron cuáles eran, pero que había cierta tensión ahí. Entonces no podíamos ingresar porque había dificultades en el ambiente; eso, hacía que fuese la logística más difícil, con más tiempo. Luego, pasó que, a mitad del proceso, Maye tuvo una depresión y la tuvieron que internar dentro de la penitenciaría, aislarla con un trato especial y medicamentos, y eso fue durante los cuatro meses en donde yo estaba produciendo la obra, entonces fue muy difícil acercarnos a ella.

Nos acercamos en el pre y en el diseño, pero ya ponerla a ella fue más difícil. Creo que es TP porque se basa en eso, en sus principios. Sobre todo, del programa, del premio, las personas, pero todo lo demás no lo es. La infraestructura con lo que se hace tendría que equivaler a ello, como que todos los creadores estuvieran en la penitenciaría, tal vez. Es algo que siempre se pone en discusión, pero es algo que yo lo vería como un binomio o una mezcla del propio proyecto de lo que es el TP al teatro normal, porque la pureza de los géneros es ilógica.

Creo que hay una nomenclatura que se usa de basamento, nada más.

Pilar Ruiz: ¿Cuál fue la premisa base para la búsqueda con el proceso con los actores?

Isael Almanza: La premisa base fue escarbar en lo personal, de cada uno, y empatizar desde ese posicionamiento privado del actor, con el posicionamiento privado de la dramaturga. Es decir, si Maye viene de un encierro de casa y de un encierro físico en la penitenciaría, yo les dije que apeláramos a esa emocionalidad, en la cual todos nos hemos sentido atrapados: tal vez, por una decisión de la cual ya no queremos ser parte, pero hay circunstancias que no nos permiten salir y seguimos ahí. Ese, fue el discurso para poderlos encaminar, para una poética de la propia acción o actuación, del propio mecanismo del espacio.

Pilar Ruiz: ¿Crees que hubo una transformación en ellos y en ti, en cuanto a la visión de las condiciones de Maye? Me refiero a lo que habíamos hablado antes sobre la concepción humana de una asesina y a este tipo de transformación en el pensamiento.

Isael Almanza: Yo considero que sí, que tiene que haber una modificación o un punto de vista más profundo, tal vez, no sé si la transformación total. De pronto, poner la humanización de esto, que parece tan amarillista, pues llega a ser incluso nuestra amiga. Si dijéramos, en el silogismo, “soy amiga de Maye es igual a soy amiga de una asesina”: no es así, sino que nos volvemos amiga de la persona, nos volvemos íntimos de la persona, y, en ese aspecto, sí nos transforma porque dejamos de ver esa primera capa de lo que nos contaba la historia, o de lo que nos contaba el propio impacto, ¿no? Me parece muy padre, porque, a partir de esto que sucedió con Maye, ha influido mucho en mí en no aparentar nada; esto es lo que es y, a partir de eso, lo trascendemos. Eso, hace que siempre juegue a cartas abiertas con el público y que se quede por la profundidad de la reflexión interna y no por la propia historia. Como el sistema narrativo lo llevo hacia otro lado y no hacia la pura esfera o el contorno de la esfera, entonces, Maye influye, en ese sentido, en los actores, en la percepción que cambia lo que ellos mismo son. Yo creo que ahí existe la modificación. No de lo que ellos piensan de Maye, sino de lo que ellos mismo son, a partir de lo que les provoca Maye.

Pilar Ruiz: En todo el fenómeno que sucedió, cuando se montó la obra, se presentó y tuvo sus temporadas, ¿cómo siguió la relación con Maye? Como ya no estaba implicada en ese proceso, ¿cómo fue la relación con ella y el proyecto? Y me refiero a económicamente, emotivamente, que pudiera salir de la cárcel para asistir a la función. ¿Hubo más interacción con ella, regalías de la obra, o ya no?

Isael Almanza: Siempre ha habido interacción, aunque sea la más mínima. Cada vez que hacemos un movimiento con la obra, Maye sabe lo que estamos haciendo. No para darle pelos y señales, pero sí para que sepa cómo estamos moviéndonos, porque creo que es parte de la honestidad. Eso mismo, ha provocado, por momentos, tensión; es decir, si uno cree que una obra exitosa es equivalente a una obra que gana mucho dinero... No es lo mismo, ¿no?, y más en este aspecto del impacto social. Que Maye lo entienda, de esa manera, ha sido complejo. Maye y su esposa, porque dicen “¿Cómo es posible, si tiene tanta crítica, le dan funciones y se va de gira?, ¿Por qué no ganamos más?”. Bueno, porque no es un auditorio de 1500 personas, porque no estamos en un circuito comercial, porque la obra misma no es comercial. Entonces, los precios no pueden ser altos.

Pilar Ruiz: ¿De todas las temporadas ellas reciben algo de regalías?

Isael Almanza: Sí, siempre reciben entre el 10 y 15% del total que nosotros ingresamos a la obra. Se va directo a Maye. En realidad, nosotros pagamos, en un inicio, un tanto; luego, algo directo de la obra y luego por porcentaje. Por ejemplo, ahorita que fuimos a Italia y a Alemania, nosotros tendríamos que darle el 10% de la taquilla que entra en el festival. Lo que nosotros hacemos es que, del monto total del caché, sacamos el 10 o 15% y, aparte, lo que entra de taquilla de las funciones. Ahí, es donde empieza el problema, porque dice Maye “si me dan más de aquí, ¿por qué no me dan más de acá?”; y, decimos, es que no es lo mismo. De hecho, nosotros no tendríamos que darle lo otro, pero creo que no puedes ganar tan poco. Porque, también, muchos boletos de los festivales no son a venta: son para un sector de la propia comunidad. Tanto en Italia como en Alemania es así. Aquí

también en México, cuando hay un festival, regalan un gran porcentaje de boletos. Entonces, ellas al recibir un caché más grande y vienen las temporadas, dicen “¿cómo gano más de dos funciones de allá (en Italia y Alemania), que de una temporada completa de acá?”. Entonces, decimos, tranquila, no es lo mismo. Y que se entienda es difícil, porque, al ser internas o ex-internas (en el caso de su esposa), ellas ven que se sigue moviendo y quieren más. Se puede sacar más dinero. Entonces, empiezan a tener una sensación de ambición y, nosotros, tratamos de cuidar la obra como obra, no como ganancia. Nosotros sabemos, de antemano, que no nos vamos a hacer ricos, pero ellas no.

Es complejo percibirlo. Hemos llegado a acuerdos. La mejor manera (y que no tendríamos que hacerlo nosotros, pero que también es parte de una confianza) es enseñarle números y decirle “mira, aquí están los números y cuánto te estamos dando de más. Dime si tú quieres, de la temporada, el 10% de la taquilla o quieres el 10% de lo que va a ingresar completamente. Tú escoge. No te podemos dar de la temporada el 10% y el 10%, porque nosotros también tenemos que cubrir gastos de producción. Tú dinos qué quieres. Ahora, si quieres esto, si crees que entra mucha gente, si tú lo crees, te enseñamos los números anteriores y, dime, ¿qué escoges? Aquí tenemos algo seguro, aquí no. ¿Tú qué quieres?”. Y responde, “Ah, lo seguro”. Nosotros no tendríamos que llegar a esos acuerdos, pero creo que es, hasta cierto punto, normal. Es complejo, porque todo lo que es dinero –sea o no sea– es difícil. Entonces, creo que hemos llegado a unos acuerdos mucho más humanos, en ese aspecto. Ahorita, su esposa está afuera y la estamos queriendo implicar en más proyectos para que, también, sepa lo que es, porque no solo se trata de decir “mi obra es exitosa”. Es lo que, alguna vez, te decía con los del Shakespeare: no les puedes garantizar vivir de eso, como creen que se puede vivir. No se puede garantizar.

Pilar Ruiz: ¿Cuál crees que sería una manera en la que ella podría implicarse más?

Isael Almanza: Pues, de hecho, lo estamos haciendo. Ahorita, al ser la compañía en la que residio yo con todos y que, en su momento, siempre fue como independiente, nosotros estamos metiendo en proyecto a más cosas, porque creemos que es el proyecto modelo de lo que podemos hacer como compañía. Pusimos un proyecto sobre dramaturgia penitenciaria, consta de tres dramaturgas, que son Camila Villegas, Verónica Bujeiro y Claudia –no me acuerdo ahorita del apellido–, ellas van a Santa Martha y dan dramaturgia especializada. Sacamos los textos y, nosotros, lo que queremos hacer es lecturas dramatizadas de ese proceso, pero eso no podemos decírselo a las dramaturgas que van a dar el taller: “denlo gratis”. Entonces, dentro del proyecto, estamos gestionando el presupuesto para cada una de las dramaturgas, que va a dar un taller, y para la logística, para hacer el diseño editorial de la producción física. Un diseño editorial: me refiero a un PDF con buen diseño, para poderlo publicar en línea y decir “esto salió”. Y queremos que una de esas tres personas, obviamente, sea Maye y que tengamos a su esposa, a Natasha, como enlace de comunicación, adentro y afuera. También le vamos a pagar a ella y ver de qué manera, en un tiempo posterior, esos textos los podamos llevar a una lectura dramatizada; es decir, darle cauce y no ambicionarnos en uno, sino en las voces, enfocarnos a ellas. Creemos que nosotros no podemos masificar este proyecto, pero sí lo podemos puntualizar. Creemos que nuestra puntualización está en la palabra: es decir, en las dramaturgias.

Pilar Ruiz: ¿Cuál crees que sea de Maye al haber realizado esta dramaturgia?

Isael Almanza: Creo que ser honesta consigo misma, de principio. Exorcizar sus demonios. Creo que ella no tenía una ambición económica, tenía una ambición personal, casi espiritual. Ella lo ha mencionado: su objetivo era, de alguna manera, resarcir, con esta obra, la vida que quitó. Entonces, eso yo creo que es su objetivo: exorcizar lo que hizo y poner su versión durante eso. Decir: amé a mi mamá, pero también sentía eso por ella y yo hice tal cosa. Se vuelve más complejo que solo un “perdón”.

Pilar Ruiz: ¿Tú crees que el teatro, al tener como premisa principal la transformación, pierde su valor artístico?

Isael Almanza: Yo creo que no. Creo que se tendría que permear de todo eso y, ese principio del que estamos hablando, es lo que nos ha regido: que lo social se vuelva artístico. Creo que *Casa Calabaza* es el modelo o maqueta de lo que puede ser la conjunción de lo social y lo artístico. Hemos enfocado desde ahí, a la Compañía que tenemos del Colectivo El Arce, para que los proyectos tengan siempre este objetivo: estos dos nexos para que lo que salga de nosotros tenga una coherencia discursiva, una coherencia empática y que no estemos buscando, en todo momento, el regocijo personal. Porque al ponderar el colectivo, estamos dejando a un lado los nombres, no es que no haya individuos, simplemente aportan a algo. Por ejemplo, ahorita, en este momento, –hablando de eso–, estamos haciendo el proyecto de *Voces resistiendo la pandemia* y, nosotros, creemos que es más valioso escuchar a las personas que, nosotros, hablar de nuestra experiencia. Entonces, estamos dándole un formato a las voces de estas personas civiles, por decirlo así, para que hablen de ello, para que se sientan libres de hacerlo, y les damos el formato de exposición, que es ya lo artístico o el diseño compositivo para que no se pierda la apariencia de lo que queremos.

A final de cuentas, son voces de ellas, son voces de las personas diciendo cómo se sienten. Porque decimos “decir cómo me siento yo: mal”, pues, está muy bien, pero creo que ahorita lo que necesitamos es que la sociedad escuche a su propia sociedad; sabiendo cómo está por medio de un proceso artístico, que es, “digo mi testimonio de manera sensible”: desde un testimonio de manera sensible. Para nosotros eso es un tamiz artístico. Entonces, solamente lo encausamos para los canales de mayor relevancia o de mayor impacto, o los que creemos que pueden ser. Ahorita es en redes sociales, lo estamos haciendo así, pero creemos que va por ahí: de pronto, olvidarnos nosotros. Nosotros solo somos los conectores, los comunicadores, los facilitadores.

Sexo: M F

Edad: 17 años

Ocupación: estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Violencia familiar

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me la recomendaron mi papá

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 37

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Día de Juerga de los lebaninos

¿Por qué vino a ver esta obra?

Como me gusta que hablo poco en privado y el tema habla de la guerra interesante

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 28

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Placer Matricial

¿Por qué vino a ver esta obra?

Ve la haber visto y me gustó mucho a mi gusto a verlo

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)? Coxe Cabeza

Sexo: M F

Edad: 38

Ocupación: Asesor

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Soledad, pasión, enfermedad, frustración.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Trabajo con temas de justicia penal.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
Edad: 22
Ocupación: Actriz

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La familia

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque cada función aprendo más

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
Edad: 22
Ocupación: estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El cómo la sociedad influye en la vida

¿Por qué vino a ver esta obra?

por amor al arte

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
Edad: 34
Ocupación: Empleada 60f

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

la frustración

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me la recomendó un amigo

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
Edad: 28
Ocupación: ama de casa

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

los sentimientos de Maye

¿Por qué vino a ver esta obra?

por invitación y recomendación de un amigo

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
Edad: 18 años
Ocupación: estudiante
¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

la injusticia detrás del sufrimiento y malttrato,
la falta de voz

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque estubo Lit. Dramática y Teatro y fue
recomendación de mi maestro de Dirección

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

la Espera de 11 hombres contando su historia
esperando el fin de su condena

Sexo: M
Edad: 49
Ocupación: Editora

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La dinámica de una familia enferma y la rigidez
sexual disfuncional cercano.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Invitación de una amiga y curiosidad personal.
¡Redució mis expectativas! Muchas gracias.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
Edad: 33 años
Ocupación: pedagoga
¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Violencia intrafamiliar

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque me cae a lo espeso de Maye.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
Edad: 54
Ocupación: Psicóloga

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Los traumas o problemas familiares
con sus consecuencias fatales

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque mi hija estudia teatro y
fue invitada a verla.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 21

Ocupación: *actor*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El dolor causado por la ilusión de separación puede ser aliviado con amor. No existe culpa, no existe miedo.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Un amigo es parte del elenco

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 48

Ocupación: *investigadora*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Un acto de resistencia -

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque soy la esposa de la autora.

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 22

Ocupación: *profesor*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La familia

¿Por qué vino a ver esta obra?

Trabajo en la obra... y porque está

hermosísima

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 46

Ocupación: *maestra de yoga*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La Desesperación

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por conocerla

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 63

Ocupación: *hogar*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Motivo por el cual Gloria mató a su madre

¿Por qué vino a ver esta obra?

me interesa el tema

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 45

Ocupación: *Estudiante*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El tema es: ¿Por qué se destruye pronto la dimensión de conflictos y que la importancia e influencia en la formación de un individuo

¿Por qué vino a ver esta obra?

por la el bachillerato

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

La pregunta planteada por el autor

Sexo: M F

Edad: 30

Ocupación: *Docente*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La angustia

¿Por qué vino a ver esta obra?

la reconstrucción

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Angustia

Sexo: M F

Edad: 45

Ocupación: *investigadora*

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Violencia simbólica de género

¿Por qué vino a ver esta obra?

oposición y por ser tema de los

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

*1. La Fiebre del Justo
2. Justicia*

Sexo: M F
Edad: 38

Ocupación: Tecnología
¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El ~~desarrollo~~ psicológico de las mujeres/personas y que logren
a efectuar los tests que pueden lograr a hacer cosas así

¿Por qué vino a ver esta obra?

Invitación. No tenía pensado venir pero fue excelente el haber
venido

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
Edad: 30

Ocupación: Antropólogo

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La salud humana

¿Por qué vino a ver esta obra?

Entertainment

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

En la Espectra

Sexo: M F

Edad: 17

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Violencia familiar

o ~~parental~~ ~~sexual~~

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por un video de youtube

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 36

Ocupación: productor teatral

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Las redes familiares y en
lo que desembocan

¿Por qué vino a ver esta obra?

al saber el tema que vale

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 24

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
Original/Catáctes/ Espejo

¿Por qué vino a ver esta obra?
Por interés (general)

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
Problemas familiares

¿Por qué vino a ver esta obra?
Por una invitación curiosidad

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?
Vancesca

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
Narrar la vida de Maria

¿Por qué vino a ver esta obra?
Me la recomendaron

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
La falta de investigación alrededor de los homicidios cometidos, el tipo de pena, y la situación en que vivían como mujeres.

¿Por qué vino a ver esta obra?
Parte de un programa de trabajo de estudios realizados con la intención de ver todo

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
 Edad: 42

Ocupación: Oficina

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

los sentimientos y acciones que puede provocar la violencia

¿Por qué vino a ver esta obra?

recomendación de gente que trabajo de cerca en el proyecto

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No recordo el nombre. H

Sexo: M
 Edad: 48

Ocupación: Lic. Derecho

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

delito subjetivo q' se percibe en los sujetos autores de los delitos

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por el tema

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
 Edad: 35

Ocupación: Profesora

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

la acumulación de una represión emocional que provoca un desgarro instintivo

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque me la recomendaron.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M
 Edad: 21 Años.

Ocupación: Estudiante.

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Una desapercepción inmensa que comienza a una tímida presencia cuando a un asesino en plena catarsis que en el censo de los días desata un trágico asesinato.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por el tema de conocer la obra ganadora de Teatro Pío Baroja escrita por "Mora" que sea palabra de su vida misma, con el gusto y placer de ver a un profesor en escena!

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

¡EXCELENTE OBRA! EL APOCALIPSIS!

Sexo: M F
Edad: 17
Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Abandono de niños de "Corno" por las madres, la rigidez de una familia alge. "Clasica". Violencia familiar.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por retroalimentar los géneros que hay de las obras, buscar más sobre distintos puestos en escena.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Si No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Un pequeño intento por alcanzar.

Sexo: M

Edad: 56

Ocupación: Académico FAD, UNAM

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El abandono, desamor y violencia interpersonal

¿Por qué vino a ver esta obra?

Recomendación, curiosidad, solitud

¿Ha visto otra obra de esta índole? Si No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Los felices, fue muy intensa y creíble. Espero que la distribuya porque representa un poco lo cotidiano en América.

Sexo: M F

Edad: 33

Ocupación: FUPLCADA FEDERAL

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

TRAUMA INFANTIL

¿Por qué vino a ver esta obra?

INNOVACION

¿Ha visto otra obra de esta índole? Si No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 29

Ocupación: Diseñador RP

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Familias enfermas, celos, liberación y redención

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por haberlo visto en un taller. Ya había visto otra obra similar (El viento)

¿Ha visto otra obra de esta índole? Si No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Primeros III en Sta. V. Cu. H. (Peru)

Sexo: M F

Edad: 34

Ocupación: Empleado

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Lo que llevo a la protagonista a realizar lo que hizo

¿Por qué vino a ver esta obra?

Reconocimiento

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No recuerdo el nombre pero trató de las inducciones de los
y como es la travesía que pasan al cruzar a Falsa Utopía

Sexo: M F

Edad:

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La libertad

¿Por qué vino a ver esta obra?

Quería ir con mi novia al teatro

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La biografía sobre una persona que cometió un homicidio

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque lo vi en el periódico

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 35

Ocupación: Ing. Civil

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El caso del asesinato

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me la invitó un amigo

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 21

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La Violencia es un resultado.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me parecía interesante conocer la historia de una persona que es madre y como escribe sobre ello. Como utiliza el teatro para contar su vida.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 35

Ocupación: Antropóloga

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La vida de Micaela, principalmente su entorno familiar y el humor que comedia.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me interesa la temática sobre criminales, etc.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No recuerdo el nombre, se presentaba aquí hace unos años y expresaban.

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La soledad, el ambiente familiar, salud mental.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Cultura general

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 34

Ocupación: Cooperadora

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La vida de Micaela, principalmente su entorno familiar y el humor que comedia.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me interesa la temática sobre criminales, etc.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 37

Ocupación: economista

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

el desamor en el núcleo familiar

¿Por qué vino a ver esta obra?

me la recomendaron

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

varias de teatro participativo

Sexo: F

Edad: 34

Ocupación: Teatro

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

lo fatídico que puede abrirse el nido regado de amor.

¿Por qué vino a ver esta obra?

por recomendación y porque me gusta el trabajo del director

¿Ha visto otra obra de esta índole? X No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Puerto III por la compañía penitenciaria de Sta. María Antita, en término del teatro hecho desde la cárcel.

Sexo: M

Edad: 33

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

la justicia

¿Por qué vino a ver esta obra?

Le invitaron

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí X

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 37

Ocupación: Hogar

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

el abandono de la madre, el ciclo de la violencia

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me invitaron

¿Ha visto otra obra de esta índole? X

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Respirando el silencio

Sexo: M F
 Edad: 49
 Ocupación: ACTOR
 ¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
 VIOLENCIA BIOMÉDICA INFRAFAMILIAR
 ¿Por qué vino a ver esta obra?
 Por invitación
 ¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No
 Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
 Edad: 28
 Ocupación: Intelectual
 ¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
 La violación de ideas impuestas, culpa, moral, religión,
 el procesamiento de una generación basada en la represión
 y el deber ser
 ¿Por qué vino a ver esta obra?
 Un amigo de mucha confianza me la recomendó, conozco
 a algunos de ellos
 ¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No
 Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
 Edad: 22
 Ocupación: Estudiante
 ¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
 Una mujer que ha vivido una vida tortuosa relata su historia
 ¿Por qué vino a ver esta obra?
 Por la inusual situación de la emplea
 ¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No
 Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F
 Edad: 58 años
 Ocupación: PROFESIONISTA INDEPENDIENTE
 CIENTÍFICO DE LA TIERRA.
 ¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?
 EL TEMA DE UNA VIDA COMO MUJER. SOY UNO DE
 LOS OBJETOS DE VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y CULTURAL
 (FAMILIAR) Y DIRECTA. VIOLENCIA QUE TRANSFORMAMOS EN
 VIOLENCIA DIRECTA CONTRA AQUELLOS A QUIENES
 ¿Por qué vino a ver esta obra? DEFINIMOS AMAR
 ME INVITÓ MI HIJA ESTUDIANTE DE LINGÜÍSTICA
 DRAMÁTICA Y TEATRO. FILOS. UNIV. S.
 ¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No
 Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 29

Ocupación: Actriz

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Violencia familiar

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque me gusta muchísimo, es la tercera vez que la veo

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 77

Ocupación: Médica

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El infierno humano y su gloria también

¿Por qué vino a ver esta obra?

Participar en un proyecto de teatro participativo

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Exposición a Sanit Sabá Martín, Concepción Arenal

Sexo: M F

Edad: 50

Ocupación: Profesora de Inglés

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

LA MISOGINIA INTERNALIZADA DE MUJERES Q' NO PUDIERAN ESCAPAR AL (QUILASO) ROL DE MADRE Y ESPOSA

¿Por qué vino a ver esta obra?

RECOMENDACIÓN DE UNA AMIGA

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 63 años

Ocupación: Jubilada

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La relación familiar

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por que me la sugirió mi hijo

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Narrar la vida de una mujer encarcelada desde su propia perspectiva.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Viaje de Estudios.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 23

Ocupación: Actor

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

No sé

¿Por qué vino a ver esta obra?

recomendación

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Matrimonio Político

Sexo: M F

Edad: 40

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El Homicidio en relación al parentesco

¿Por qué vino a ver esta obra?

Me pareció interesante el tema y ver de que manera se abordó

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No recuerdo el nombre pero fue en enero en el foro Subcapente

Sexo: M F

Edad:

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La Familia y entornos de Maye...

¿Por qué vino a ver esta obra?

La vi en Tequila

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad:

Ocupación:

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La narradora pasa de su historia

¿Por qué vino a ver esta obra?

de cada hist. de vida se aprende

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

película Japonesa El imperio de los sentidos.

Sexo: M F

Edad: 28

Ocupación: Actriz

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El amor, las relaciones familiares / siempre pienso en lo que Maya nos dijo "Esta obra, la hizo para compensar la vida que quite por el amor" y siempre pienso en

este frase "Cuando la familia está en orden todas las relaciones de la humanidad estarán en orden"

Esta obra es un acto de amor, de escucha, de utilizar la ligilidad humana para así poder dar amor desde la infancia

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

amor, amabilidad y así poder lograr el objetivo de Maya de dar algo y compensar por la vida que quitó y que mejor que al amor"

Sexo: M Femenino

Edad: 31 años

Ocupación: Actriz, músico, maestra de teatro

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El sistema familiar: cómo repercute emocional y físicamente ^{en el} desarrollo de los hijos.

¿Por qué vino a ver esta obra?

La importancia de hacer conciencia a el espectador de cómo la educación de los hijos es un factor fundamental para su desarrollo en la vida.

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 20

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Los victimas indirectas de los conflictos familiares y sus consecuencias

¿Por qué vino a ver esta obra?

Ya la había visto en el CCP

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 23

Ocupación: Procurador de Justicia

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Solidaridad / Trastornos Mentales

¿Por qué vino a ver esta obra?

Conocer

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 15 años

Ocupación: estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La falta de la libertad y criterio sobre cosas o temas que a veces podría parecer un Tabu.

¿Por qué vino a ver esta obra?

por una recomendación

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 21

Ocupación: Trabajo

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La Reacción de una persona y sus efectos

¿Por qué vino a ver esta obra?

Recomendación

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 29

Ocupación: Audiovisual y música en

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Abuso, maltrato, violencia psicológica e injusticia

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque Pati es parte del Celero y ya no habrán dicho que es la Padr

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 18

Ocupación: Estudiante de preparatoria.

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

El Dolor que deja la familia.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Un trabajo escolar, pero desde antes había escuchado de la obra y me había interesado.

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI NO

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 33

Ocupación: Abogado

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La historia de Elvira.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por amigos a Maje

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI NO

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M F

Edad: 65

Ocupación: Psicólogo

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La influencia familiar en el delito

¿Por qué vino a ver esta obra?

Por recomendación y por enterarme que ganó el concurso

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI NO

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No recuerdo el título pero trata de 4 presos que narran sus delitos y actualmente son libres y actores.

Sexo: M F

Edad: 20

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La dinámica familiar y sus consecuencias

¿Por qué vino a ver esta obra?

Ya la había visto

¿Ha visto otra obra de esta índole? SI NO

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 54

Ocupación: Psicoterapeuta y Maestra

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La familia disfuncional, la libertad,
los silencios.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Conozco al director, he escuchado mucho de la
obra, Ahora puedo decir que estoy muy conmovida

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

San Dogville ... creo.

Sexo: M

Edad: 15

Ocupación: Estudiante

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La pérdida de la muerte de la madre

¿Por qué vino a ver esta obra?

Trabajo de la escuela

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

Sexo: M

Edad: 25

Ocupación: Dramaturga

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

La violencia intrafamiliar

¿Por qué vino a ver esta obra?

Porque ya tenía muchas ganas de verlo y me la recomendaron

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

No lo recuerdo bien seguramente sí. Pero sé que ninguna otra obra
tiene tantos recuerdos y profundas tristezas como esta. En una
parte sufrí mucho, quería escapar del teatro. Fue muy catártico. Gracias

Sexo: M

Edad: 35

Ocupación: Docente

¿Para usted cuál es el tema principal de la obra?

Por un lado los riesgos que enfrentan y los motivos que
impulsan a María Elena a matar a su madre.

¿Por qué vino a ver esta obra?

Intercambio de roles en el teatro

¿Ha visto otra obra de esta índole? Sí No

Si su respuesta fue sí ¿Cuál(es)?

CASA CALABAZA, DRAMATURGIA (TOMADA DE LA REVISTA PASO DE GATO)

PERSONAJES

MAYE-NIÑA
MAYE-ADOLESCENTE
MAYE-ADULTA
MAYE-HOY
RIGOBERTO, padre de MAYE
HILDA, madre de MAYE
DOÑA LUPE, abuela de MAYE
CUSTODIA de la cárcel de mujeres
JULIETA, amiga de MAYE
VECINA de la Casa Calabaza
NARCISA, nana de MAYE
ESPIRIDIONA, nana de MAYE
SATURNINO, primo de RIGOBERTO
MERCED, esposa de SATURNINO
BENJAMÍN, primo de RIGOBERTO
MARINA, madre de DOÑA LUPE
Varios policías judiciales

I

El escenario es gris y negro; hay un camastro en el centro y un escritorio pequeño al fondo.

Inicia pieza musical solemne, triste. Entra MAYE-ADULTA, vestida de beige, acompañada de una custodia con uniforme negro. La CUSTODIA lleva a MAYE-ADULTA hasta el escritorio y le toma las huellas a los 10 dedos en silencio. Termina y consulta los papeles que están en el escritorio. Mira a MAYE-ADULTA con curiosidad.

El volumen de la música baja.

CUSTODIA: ¿Tú lo hiciste?

MAYE-ADULTA: (Como saliendo de un sueño.) ¿Qué?

CUSTODIA: Que si tú hiciste eso, de lo que te acusan.

Silencio.

CUSTODIA: A mi puedes decírmelo... (Chasquea la lengua con lástima.)

Total, ya estás aquí... (Espera unos segundos y al ver que MAYE-ADULTA no contesta, la toma del brazo.) Bueno, como quieras. Vámonos porque tengo trabajo que hacer.

Comienza oscuro gradual.

MAYE-ADULTA: Si... Yo no hice...

Sube el volumen de la música. Oscuro.

II

Se ilumina el mismo escenario. Entra MAYE-HOY, confundida, relajada. No parece la misma de la escena anterior y hasta podría ser representada por otra actriz. Camina hasta el proscenio y mira con franqueza al público.

La música cesa. Silencio.

MAYE-HOY: Lo que están a punto de ver es una tragedia. Sucedió como cuando una cuerda se tensa y se tensa hasta romperse.

Enseña al público sus dedos manchados de tinta.

MAYE-HOY: Llegué aquí. Pasó el tiempo y los días sucedieron a otros días y las semanas y los meses y los años a otros años. Seguí viviendo, sintiendo; conocí las historias de otras vidas.

Me sentí viva... Si renacemos cada día, ¿por qué no ser feliz ahora? El amor es fuerza y yo quise olvidar, contar la verdad. Vivir.

¿Cómo no sentirse bien cuando alguien a tu lado te desea siempre lo mejor? ¿Cómo no querer construir sin cesar si se tiene el impulso de querer vivir una vida bella más libre?

Hoy quiero sentir, conmover y ser conmovida. Buscar en todas partes lo extraordinario. Pero antes quiero contarlo todo, liberarme y poder mirar atrás sin miedo, sin dolor, sin culpa.

Ésta es la tragedia de Casa Calabaza.

Comenzamos.

Oscuro. Fin de la música.

III

Hay luz amarilla en el escenario, unos jirones de niebla y música de la banda de quiosco. Entran dos hombres y una mujer vestidos al estilo de la región rural de Jalisco, 1938.

Oscuro. Inicia música de carrusel.

Se ilumina el centro del escenario. Entra RIGOBERTO, de ocho años, lleva un saco de lona lleno de cosas y un sombrero de charro bajo el brazo. Se oye el silbido del tren, una luz potente ilumina al niño, que se tapa las orejas, asustado por el ruido. Entra BENJAMÍN, de doce años.

BENJAMÍN: ¡Ándale, Rigoberto! ¡Ya sale el tren para México!

Salen corriendo del círculo de luz.

Entra MAYE-HOY y los ve irse.

MAYE-HOY: Rigoberto, mi padre, vino a vivir a la ciudad acompañado de su primo Benjamín, que era un poco mayor que él, y le enseñó a sobrevivir en la gran ciudad de México.

Sale.

Entran dos muchachos al círculo de luz: BENJAMÍN, de dieciocho años, y RIGO, de catorce.

BENJAMÍN: En este mundo todos trabajan. Es una ley de la vida. Otras leyes son: no odies a nadie, respeta a las mujeres y cuida tu dinero. Amigos hay pocos, así



ESTRENO
DE
PAPEL

Casa Calabaza

que hay que cuidarlos también. Nunca traiciones a nadie y no tengas miedo de decir siempre la verdad.

Salen del círculo de luz. Entra MAYE-HOY.

MAYE-HOY: Mi abuela contaba que el tío Benjamín era muy guapo y le gustaba ir a los bailes, donde era muy popular con las muchachas.

Sale.

Entra BENJAMÍN, de veinticinco años, al círculo de la luz, acompañado de una bella muchacha. Bailan swing. Salen bailando. Entra RIGO, vestido de smoking, luego entra BENJAMÍN acompañado de la misma bella muchacha, que ahora está vestida de novia. Los tres sonríen, como posando para una fotografía. Entra MAYE-HOY, los mira y sonríe.

MAYE-HOY: El tío Benjamín se casó con una mujer de buena familia y se convirtió en don Benjamín; ya no era el muchacho provinciano y trabajador que se divertía en los bailes de la ciudad; ahora era el dueño de ocho predios y una fábrica.

Sale.

Oscuro. Sonido del viento, del balido de borregos y los cascos de un caballo.

Entran dos mujeres indígenas: GUADALUPE, de catorce años, y su madre, MARINA, de treinta y dos.

MARINA: Ahora te tienes que ir a la ciudad. Vas a llegar a una casa donde vas a trabajar de sirvienta. Es lo mejor que puedes hacer: irte. Tu hijo nacerá allá y podrás criarlo como se debe. Aquí ya no hay comida ni leche para ti.

GUADALUPE: Sí, mamá... *(Agacha la cabeza, sumisa.)*

Se separan. Salen.

Entra HILDA, de diez años, seguida de GUADALUPE. HILDA se ve enojada y triste.

HILDA: ¡Vete! ¿No ves que gritan: "Ahí viene la hija de la sirvienta"? ¡Todos se burlan de mí por tu culpa! ¡No vengas más a la escuela! ¡Vete!

Sale llorando. GUADALUPE la sigue, muy triste.

Entran HILDA y GUADALUPE, forcejeando. HILDA tiene ya diecinueve años. GUADALUPE le da una bofetada a su hija. Pausa. Silencio agitado.

GUADALUPE: ¿Qué has hecho? ¿Te has metido con don Benjamín? ¿Eres una estúpida! ¿No ves que él nunca va a responder por la criatura?

HILDA: Él no, pero Rigoberto es soltero ¡Y no se atreverá a negar que ha estado conmigo!

GUADALUPE: ¡Válgame, Dios!

HILDA: ¡Guarda el secreto, mamá! ¡Yo me estoy atreviendo a hacer mucho más de lo que tú debiste haber hecho por mí!

Salen.

Entra RIGOBERTO e HILDA, vestidos de novios, posan para una fotografía. Entra BENJAMÍN y su es-

posa, seguidos de GUADALUPE, que se para detrás de todos, muy tímida.

BENJAMÍN: Felicidades, Rigo. Cuando venga ese niño al mundo, hay que darle lo mejor para que sea feliz, que tenga todo lo que nosotros no tuvimos.

Entra MAYE-HOY al círculo de luz.

MAYE-HOY: Luego nací yo... En la casa que construyó mi padre, Rigoberto...

Ruido de lluvia que cae.

MAYE-HOY: Ahora vuelvo a ser niña... Vuelvo a escuchar el ruido de la lluvia cayendo en el jardín de piedra de Casa Calabaza.

Oscuro.

Se escucha el sonido del viento.

Se ilumina una pared del fondo del escenario cubierta con flores y enredaderas secas. Hay hojas muertas en el piso. Entra MAYE-HOY y recorre el escenario con calma.

MAYE-HOY: La casa tenía un jardín asalvajado de piedra volcánica, con matas espinosas, una higuera y árboles silvestres, enredaderas y muchas flores. Todo era verde en tiempo de lluvias, y tieso y amarillo en el verano seco.

Pausa, sigue el sonido del viento.

MAYE-HOY: Cuando soplabla el viento, las hojas muertas hacían un ruido como el de una tos de enferma...

Avanza hasta un extremo del proscenio. A partir de este momento, a menos que se indique otra cosa, MAYE-HOY observará las escenas y hablará desde aquí.

Entra HILDA, de veintiséis años, encorvada, enferma, tosiendo. Se sienta en un sillón junto al teléfono. Lo descuelga.

Entra MAYE-NIÑA, pisando la hierba seca, con la ropa manchada de lodo, arrastrando una mochila y un papalote grande y maltratado.

MAYE-NIÑA: Mamá... Encontré esto en el patio de la escuela. Ha caído del cielo y no puede volar...

HILDA: Ahora quiero que no me molestes. Estoy a punto de hablar por teléfono.

HILDA toma el teléfono y se pone a hablar en voz baja.

Inicia música tranquila que se va volviendo más inquietante.

En el fondo del escenario se proyectan las siluetas de muebles, sillas, un ventilador y mecedoras que cuelgan del techo. MAYE-NIÑA cruza el escenario entre las sombras que se balancean.

MAYE-HOY: *(Desde el extremo del proscenio.)* Yo no tenía hermanos ni hermanas, de modo que estaba siem-

pre sola... Papá era serio, frío y lejano. Mamá... (pausa) mamá era tormenta y furia. Llena de frustración y de pena, su salud era mala y por ella conoci los olores de las medicinas y de los corredores de hospital. De niña, yo vivía temiendo los cambios de humor y los gritos de mi madre, que eran el producto de una furia seca, odiosa. Mamá estuvo enferma toda su vida.

De ese tiempo recuerdo de ella su gusto ausente, las manos frías, la piel blanquísima y el cabello suave y delgado. No tenía olor y parecía hecha de papel: blanca y frágil.

MAYE-NIÑA trata de desplegar el papalote en el suelo, pero lo encuentra difícil; lo deja en el suelo con tristeza.

MAYE-HOY: La casa me parecía enorme. Los corredores largos como carreteras y los patios eran páramos sin explorar. Nuestro hogar albergaba una gran soledad y una tristeza muda que estaba en todas partes, como una plaga.

Hay silencio en el escenario. Sólo se escucha el murmullo de la voz de HILDA, sentada junto al teléfono. Luego cuelga y el silencio es ahora absoluto.

HILDA: ¿Quitate de ahí! ¿Qué me estás mirando? ¡Me pones nerviosa!

MAYE-HOY: Pero esa tristeza en la que vivíamos era aliviada siempre con la llegada de mi abuela.

Entra GUADALUPE, la abuela, cargada con dos maletas y una caja.

MAYE-NIÑA: ¡Mamá Lupe!

HILDA: (A MAYE-NIÑA.) ¡Ya te he dicho que no la llames así! ¡Es mi madre, no la tuya!

MAYE-HOY: Mi mamá Lupe era mi roca: fuerte y dulce, como hecha de piloncillo. Con ojos negros que todo lo veían y aunque era a veces muy severa, conmigo era atenta y dulce; me cosía la ropa, me cortaba el cabello y las uñas y me hacía reír, ahuyentando en un instante todo lo triste alrededor.

MAYE-NIÑA: Oye, abuela, ¿tú sabes qué día es hoy?

ABUELA: ¡Sí que lo sé! ¡Hoy es tu cumpleaños! (Sonríe.) Felicidades, hija, que yo te vea crecer sana y buena como eres ahora. Eres inteligente y Dios sabe que tengo un tesoro en ti (MAYE-NIÑA sonríe).

HILDA: Mamá, vamos a acomodar tus cosas. Te puedes dar un baño si quieres. Yo preparé algo de comer.

ABUELA: Yo les traje algunas cosas (comienza a sacarlas de su equipaje).

MAYE-HOY: Nos traía de su pueblo unos panes redondos, con coronas de azúcar morena y dulces de nuez y de queso, piloncillo y miel. En nuestra casa el azúcar nunca era suficiente.

ABUELA: Pero antes, voy a darle a mi nieta su regalo de cumpleaños.

MAYE-NIÑA: (Brincando de alegría.) ¡Sí! ¡Gracias, mamá Lupe!

RIGO: Bueno, le llevo sus cosas, doña Lupe, vamos a almorzar.

ABUELA: Felicidades, hija, que yo te vea crecer sana y buena como eres ahora. Eres inteligente y Dios sabe que tengo un tesoro en ti... tengo un tesoro en ti... Pero ¿por qué lloras?

MAYE-NIÑA: (Llorando.) No lo sé.

RIGO: ¿Y ahora qué te pasa? ¿Así le agradeces a tu abuela?

HILDA: ¡Niña ridícula!

ABUELA: No llores, hija. Toma tu regalo (se lo da). Ábrelo cuando quieras.

RIGO: ¿Qué se dice?

MAYE-NIÑA: Gracias, abuela.

HILDA: Vamos, mamá, tu cuarto ya está listo.

MAYE-HOY: Mi abuela hacía especiales esos días. Siempre había una fiesta para mí en su mirada, en su sonrisa, en secreto. Éramos cómplices en esa felicidad escondida.

RIGO, HILDA Y DOÑA LUPE salen. Oscuro.

IV

HILDA habla por teléfono sentada en un sillón.

Se ilumina la sala de la casa. Entra RIGO cargando una máquina de escribir que coloca en la mesa. Tiene puestos unos lentes de armazón grueso. Se sienta y se pone a escribir.

MAYE-HOY: Rigoberto, mi padre: comerciante, boxeador, maratonista, viajero, campista creyente en un mundo donde las vidas fueran todas líneas rectas (pausa).

Pues bien, mi padre y mi madre eran líneas paralelas, mientras que yo era un punto ubicado en el vacío entre los dos.

Silencio. Se escucha el sonido de las teclas y el murmullo de HILDA.

MAYE-NIÑA: Mamá...

HILDA: Ve con tu nana para que te vista y te peine. Nos vamos a la misa de las seis.

Oscuro.

V

Se ilumina el cuarto de MAYE-NIÑA. Entra ESPIRIDIONA, de dieciséis años, seria y silenciosa.

MAYE-HOY: Mi nana Espiridiona era una india zapoteca, como mi abuela. Cuando llegó a vivir con nosotros, tenía dieciséis años y yo, ocho. Ella fue mi tercera nana, y era diferente a las otras; era salvaje como una llama encendida, a veces tierna y a veces loca, pasó por nuestras vidas como una temporada de calor.

ESPIRIDIONA pone ropa doblada en una silla de modelo antiguo. Entra MAYE. ESPIRIDIONA le ayuda a cambiarse la ropa.

ESTRENO
DE
PAPEL
Casa Calabaza

MAYE-NIÑA: No me gusta ir a la iglesia... La gente nos mira... (*toca el brazo de ESPIRIDIONA para atrapar toda su atención*). Mamá de veras se enoja cuando la gente nos mira de esa forma y les grita que no nos miren, y llora y se llena de rabia, parece una loca... Luego, de vuelta en el coche, nadie habla, el tiempo se atora y yo sólo quiero volver aquí y olvidarlo todo...

Se escuchan las voces de HILDA y RIGOBERTO discutiendo detrás del escenario.

ESPIRIDIONA: (*Compasiva.*) Ay, niña María Elena...
MAYE-NIÑA: ¡No! No me llames con ese nombre, Espiridiona, porque no me gusta. Yo me llamo Maye.
ESPIRIDIONA: ¿Maye?
MAYE-NIÑA: Sí. Yo soy Maye.

ESPIRIDIONA: Encantada de conocerla, niña Maye.

Pausa. Se rien.

Las voces de HILDA y RIGO aumentan en volumen y violencia. MAYE-NIÑA y ESPIRIDIONA dejan de sonreír.
Oscuro.

VI

Se ilumina la escalera de la casa. Hay penumbra al fondo y en lo alto.

Se oye el soplar del viento. MAYE-NIÑA aparece en lo alto de la escalera.

MAYE-HOY avanza hasta el pie de la escalera.

MAYE-HOY: Tengo un recuerdo lejano de la escalera de mármol que había en nuestra casa... Fue hace tanto tiempo... Recuerdo que me daba miedo subir o bajar los escalones sola porque era pequeña, pequeña y sola en esas escaleras blancas... Sola en silencio, escuchando los ruidos de la casa, la lluvia afuera y las voces de mamá y papá...

Se oyen las voces de los padres, que discuten. MAYE-NIÑA comienza a bajar lentamente las escaleras.

MAYE-HOY: Alguna vez la escalera estuvo iluminada por una lámpara de halógeno, pero en una noche de tormenta, un rayo la apagó y nunca fue reparada.

Se oye el ruido de un trueno y se oscurece todo.

MAYE-HOY: Había entonces que cruzar a tientas esa zona gris y polvorienta, sintiendo las arañas en las manos y en la cara; las arañas que se multiplicaban por toda la casa y se escondían detrás de las cosas, como malas ideas.

MAYE-HOY avanza hasta el extremo del proscenio.

MAYE-NIÑA: ¡Mamá! ¡Papá!... ¡Hay muchas arañas en la escalera! ¡Mamá! ¡Papá!

Las voces siguen discutiendo. MAYE-NIÑA comienza a bajar sola, en la penumbra, llega al último escalón y avanza hacia proscenio, sacudiéndose la ropa y mirando hacia el fondo del escenario con decepción y tristeza.

MAYE-NIÑA: (*En tono muy suave.*) Mamá... Papá...
(*Silencio.*) Tengo frío...

Oscuro.

VII

Se ilumina el escenario. La ABUELA está sentada en un sillón. MAYE-NIÑA lee un libro, sentada en sus pies. A unos pasos, MAYE-HOY las observa.

Lejanas, se oyen las voces de HILDA y de RIGO, discutiendo.

MAYE-NIÑA: La música so-na-ba y las aves se callaban, en el cielo un mi-llar de es-tre-llas se des... desplumaban.

ABUELA: Se desplomaban.

MAYE-NIÑA: Se desplomaban (*rien*), y un millar de luces bri-lla-ban y cen-te-llea-ban.

MAYE-HOY: Mi abuela me abrió una puerta a un escondite, una fuga de ese mundo donde persistía la tristeza. Me enseñó a leer y a escribir y a partir de esos días, yo lo leía todo en todas partes: leía los letreros de las calles y la hoja de la misa del domingo. Luego leí todos los libros empolvados en los libreros de papá.

Leer la vida como estaba plasmada en los libros se volvió mi devoción y la cantaleta de palabras, mi rezo.

Encontré en la lectura un paraíso en esa atmósfera quieta y triste en la que transcurría mi vida. Así recorrí los cinco continentes y conocí alegrías que no eran mías.

Oscuro.

VIII

VOZ: (*Off.*) Su niña es muy nerviosa, señora Hilda, llévela al parque a jugar. Pase tiempo con ella.

VOZ DE HILDA: Sí, doctor.

Se ilumina el centro del escenario. MAYE-NIÑA llora amargamente en el círculo de luz.

MAYE-HOY: Durante toda mi vida, en nuestra casa siempre había motivos para llorar.

Entra RIGO.

RIGO: ¡Ya vas a llorar otra vez, niña! ¡Debes tener algo mal adentro para ponerte a llorar así! (*Sale, enojado.*)

MAYE-HOY: El humo de la leña de los braseros que se prendían los domingos, la lluvia que escurría por los cristales como lágrimas, las manchas de humedad en las paredes, las hojas secas que caían de los árboles, hasta la cebolla que partía la nana en la cocina hacia llorar a mamá...

Entra HILDA, prende el radio a muy bajo volumen y se pone a llorar con amargura. MAYE-NIÑA se acerca en silencio.

MAYE-NIÑA: Mamá... ¿por qué lloras?

Silencio.

MAYE-NIÑA: Mamá... No llores más...

MAYE-HOY: Nos contagiábamos el llanto unos a otros como si un virus de tristeza invadiera la casa.

MAYE-NIÑA se aleja unos pasos de HILDA y comienza a llorar también.

MAYE-HOY: Y el viento en las rendijas que aullaba como un perro herido, pero adentro, el silencio era como un espacio entre sollozos.

IX

Se ilumina el comedor de la casa. HILDA y MAYE-NIÑA están sentadas a la mesa, frente a varios libros y cuadernos abiertos. MAYE-HOY está sentada en otra silla, un poco apartada de ellas.

HILDA: ¿Cuánto es ciento treinta por veinticinco?

Pausa. MAYE-NIÑA trata de hacer la operación mentalmente.

HILDA: Son tres mil doscientos cincuenta... ¿Cuánto es doscientos cuarenta por doscientos cuarenta?

Otra pausa.

HILDA: Son catorce mil cuatrocientos...

MAYE-NIÑA: Necesito más tiempo, mamá.

HILDA: Necesitas ser más rápida (*se levanta y recoge los libros*). Mañana haremos divisiones.

MAYE-HOY: Mamá tenía una memoria formidable, larga como sus rencores; nunca olvidaba un rostro, un nombre o una ofensa.

MAYE-NIÑA: Mamá, ¿cuáles son los peores, los diablos negros o los diablos rojos si todos viven en el infierno?

HILDA: (*Pensativa.*) Pues... Yo creo que los diablos negros viven en las partes más oscuras del infierno y los diablos rojos viven quemados siempre entre las llamas, donde el sufrimiento es mayor... Los negros deben ser los diablos del miedo, y los rojos, de la ira.

MAYE-NIÑA: La abuela dice que hay un santo que se llama el *Ánima Triste* y que vive en—

HILDA: Se llama el *Ánima Sola* y se encarga de consolar a las almas que sufren en el purgatorio.

MAYE-NIÑA: ¿Y cómo es el Purgatorio?

HILDA: Es como el infierno, sólo que no es eterno. Es un lugar de desesperación y de dolor.

Pausa.

MAYE-NIÑA: Mamá, ¿por qué dices tú a veces que estás viviendo en el purgatorio?

*HILDA no contesta. Sale rápido.
Oscuro.*

VOZ DE MAYE-NIÑA: ¿Mamá?

X

La luz y la música deben crear una atmósfera densa para esta escena. Se ilumina el comedor de la casa. RIGOBERTO, HILDA y MAYE-NIÑA ocupan tres sillas y la cuarta está vacía. Detrás de la mesa hay un gran espejo. Los tres cenan en silencio, mirando al espejo de vez en cuando. MAYE-HOY observa todo de pie a unos pasos de distancia.

HILDA: Pienso que comprar este espejo fue un gasto inútil.

RIGO: Los espejos sirven para muchas cosas: amplía el comedor y nos permite corregir la postura.

MAYE-NIÑA: Papá, ¿qué es el espíritu?

RIGO: ¿Ya vas a empezar con tus preguntas?

HILDA: No hables cuando estés comiendo.

RIGO: El espíritu es la parte de nosotros que tiene sentimientos.

HILDA: A mí me pone nerviosa ese espejo.

RIGO: ¿Por qué? ¿Te pone nerviosa mirarte?

MAYE-HOY: Espíritu: sustantivo. Son las cualidades que hacen a alguien vivir de la manera en que lo hace. La parte de alguien que no puedes ver y que constituye su carácter... Algunas personas piensan que el espíritu se asoma a veces en la mirada y se puede ver en una imagen reflejada.

HILDA: Por cierto, se inundó la avenida y el parque que se llenó de agua parece un espejo redondo. Dicen que hasta los perros se ahogaron en la colonia de Villalinda.

RIGO: Va a llover así hasta el fin del mundo... Mi madre dice que cuando llueve tanto, es que Dios está llorando.

HILDA: (*Con los dientes apretados y el cuello estirado y tieso.*) Ya sabes en qué concepto tengo a esa mujer; te prohíbo que menciones su nombre en esta mesa.

RIGO: No puedes prohibirme que hable de mi madre.

HILDA: Ella me odia.

RIGO: No digas tonterías.

HILDA: No digo tonterías. Tú mismo viste lo que me hizo la última vez que la visitamos.

RIGO: No voy a discutir contigo sobre eso.

HILDA: Pues no digo tonterías. Digo lo que siento.

Rigo la mira en silencio, dominándose.

HILDA: ¿Por qué me miras así? Anda, dime que tú también me odias. Tu madre te ha dado buenos consejos, ¿no?

RIGO: Basta ya, cállate.

HILDA: (*Elevando mucho la voz.*) ¡Tú a mí no me callas!

RIGO: Oh, por Dios, ya vas a empezar

MAYE-NIÑA: ¿Puedo retirarme?

HILDA: Retírate.

*MAYE-NIÑA sale corriendo.
Oscuro. Las voces de RIGO e HILDA discutiendo se
van apagando lentamente.*

XI

*Es de noche. Se oye el canto de los grillos y de la lluvia.
La luz del farol en el escenario se apaga. Se ilumina el
patio. MAYE-NIÑA está leyendo un libro sentada en la
fuente de piedra.*

MAYE-HOY cruza el escenario.

MAYE-HOY: Me acuerdo de la noche en que Espiridiona se fue. Lloverá en menos de una hora. La luminosidad de la ciudad reflejada en el cielo llenaba el patio y la casa de sombras siniestras...

Entra ESPIRIDIONA, con la melena negra suelta, se ve más salvaje. Sus ojos son vivaces y su cuerpo ligero. Está vestida con un camión abierto y las manos aprietan un rebozo arrugado contra el pecho desnudo. Rie, lujuriosa, el aliento entrecortado. Música.

ESPIRIDIONA: (A MAYE-NIÑA.) ¡Shh, shh! No digas nada. ¡Shh, shh! No digas nada, tengo un secreto para guardar

Suelta una carcajada fuerte como un graznido que espanta a MAYE-NIÑA. ESPIRIDIONA se acerca a la niña, sonriendo.

ESPIRIDIONA: Niña María Elena...

MAYE-NIÑA: Me llamo Maye, nana.

ESPIRIDIONA: Niña, ¿verdad que soy como una de esas flores azules que crecen en el jardín?

MAYE-NIÑA: No sé de qué flores hablas.

ESPIRIDIONA: Ya no están ahí; se las llevó la tormenta, pero quiero que te acuerdes de esas flores, de mí.

Lanza una carcajada loca.

ESPIRIDIONA: (Dando vueltas alrededor de la niña, riendo.)

Dame tus manos
Toca mi pecho
No te haré daño
No tengas miedo
Guarda el secreto
No estuve aquí

Entra un hombre joven, moreno, que cruza el escenario, toma a ESPIRIDIONA de la mano y se la lleva corriendo. ESPIRIDIONA mira a MAYE-NIÑA una vez más antes de salir.

ESPIRIDIONA: ¡Guarda el secreto!

Sale. Se encuentra con RIGOBERTO, que va entrando. Se miran. ESPIRIDIONA se va. RIGOBERTO se ve muy enojado.

RIGO: ¡He visto suficiente! Entra a la casa niña; Espiridiona ya no es tu nana, es una cualquiera y no

quiero que le dirijas la palabra si es que la vuelves a ver.

MAYE-NIÑA: ¿Qué es una cualquiera?

Entra HILDA, más enojada que RIGOBERTO.

HILDA: ¿No te lo dije? ¿No te lo dije? Te lo dije cuando llegó. ¡Indias mañosas! Te hacen creer una cosa y tienen el diablo adentro.

RIGO: A mí no me digas. Fue tu madre quien la trajo de su pueblo, como a las otras, para que cuidara a la niña.

HILDA: ¡Yo siempre supe que era una mentirosa y una fácil! ¡Piruja!

RIGO: Cuida lo que hablas enfrente de la niña.

HILDA: Son tantos los esfuerzos que hacemos para mantener la maldad fuera de esta casa que no voy a permitir que una cualquiera venga a darle malos ejemplos a la niña.

RIGO: ¿Qué? ¿No entiendes? ¡Vete a tu cuarto, niña!

MAYE-NIÑA sale. Oscuro.

XII

Se ilumina la sala de la casa. MAYE-HOY está en el centro del escenario.

MAYE-HOY: Espiridiona regresó a su pueblo. Mi mamá dijo que se había vuelto mañosa y mala. Lloré cuando se fue, pero en dos días llegaría la nana Narcisa, que era vieja como los sombreros de papá, con la piel arrugada como el tronco de un árbol. La nana Narcisa fue muy buena conmigo. Ella hacía toda la limpieza de la casa, se levantaba temprano y trabajaba sin pausa todo el día.

Entra NARCISA con una escoba y un ramo de flores que pone en el florero que está en la mesa y se pone a barrer con energía.

NARCISA: ¡Cuántas arañas se ven por aquí! En mi pueblo también hay, pero se las comen las lagartijas y las víboras. Dios pone a todos los animales justo donde tienen que estar.

MAYE-NIÑA: ¿Y las arañas por qué están aquí, nana?

NARCISA: Ay, hija, eso no lo sé, pero nunca había visto tantas en una casa de ciudad.

Golpea con la escoba el marco de la puerta del cuarto de servicio, que está flojo y se mueve.

NARCISA: Voy a decirle a tu papá que esta puerta se está cayendo, igual que la de la cocina. Hay un vidrio roto en el piso de arriba y hay grietas en la cisterna.

MAYE-HOY: De los techos se desprendía el agua lentamente... por el agujero de la ventana rota entraba lluvia. La casa envejecía y a nosotros nos pasaba lo mismo.

XIII

Música suave. Se ilumina el cuarto de MAYE-NIÑA, que está sentada en una silla, leyendo un libro. MAYE-HOY camina del cuarto hacia proscenio.

MAYE-HOY: Colgada de un libro, yo iba lejos. Leía en las noches y en las mañanas, antes de que nadie se despertara. Leía en el fondo del patio y en las escaleras, en la escuela, a la entrada de la iglesia y en la sala de espera de los hospitales a los que llevamos a mamá, en la fila del autobús y sola en mi cuarto. Parecía como si cada página fuera un respiro.

HILDA: (Fuera del escenario.) ¡María Elena!

MAYE-NIÑA cierra el libro. Cesa la música.

MAYE-HOY: Pero siempre tenía que volver a la realidad de nuestra casa llena de ese aire de tristeza que acallaba los ruidos, espesaba los pensamientos y oprimía el corazón.

Oscuro.

XIV

Se ilumina la sala de la Casa Calabaza.

HILDA está sentada en un sillón, cerca de la radio-consola. Escucha el aparato a volumen muy bajo. MAYE-NIÑA y RIGO, sentados a la mesa, frente a varios periódicos abiertos, leen en silencio. HILDA va aumentando el volumen del radio hasta la estridencia. Raphael canta: "Digán lo que digan". RIGO se levanta y mira a HILDA, MAYE-HOY observa desde el extremo del escenario.

HILDA baja el volumen.

HILDA: ¿Qué quieres?

RIGO: Que bajes el volumen: la niña está leyendo.

HILDA: ¿Y a mí qué me importa?

RIGO: Hilda, déjala concentrarse. Sabes por qué lo hago. La ignorancia no es buena.

HILDA: Vives en otro mundo, Rigo. Eso no le va a servir a ella para nada. Las mujeres sufren más que los hombres. (A MAYE-NIÑA.) Ni modo, tuviste la desgracia de haber nacido mujer y vas a sufrir, como yo. Es el consuelo que tengo: que un día, tú vas a sentir lo que siento yo ahora.

RIGO: No le digas eso, porque no es la verdad. Las mujeres que sufren eligen el mal camino. Las cosas no les salen como quieren y luego están llorando.

HILDA: (Fúrica.) Pero ¿qué sabes tú, idiota? Yo no elegí el mal camino. Yo sólo quería ser tratada con respeto, pero nunca seré más que la hija de una sirvienta. Mi vida es falsa y toda tu familia es un nido de víboras. Maldita la hora en que nos casamos. Todo por cierta carga inútil que yo llevaba adentro.

Hilda mira con rabia a MAYE-NIÑA, que está fingiendo leer en el periódico.

RIGO: Mira, Hilda, como veo que no lo has entendido, te lo voy a explicar otra vez. Fue tu ambición y tu mentira lo que te trajo aquí. Yo sólo trato de hacerte la vida más fácil, pero tú no quieres.

HILDA: ¿Mentira? No se te olvide entonces que esa mentira es tan tuya como mía.

MAYE-NIÑA levanta la cabeza y la mira, curiosa.

HILDA: Y tú, ¿qué? ¿Quieres saber de qué hablamos?

RIGO: Cállate, Hilda.

HILDA: Te repito que tú a mí no me callas, pero no te preocupes, no le voy a decir nada... Este secreto se irá conmigo a la tumba.

Sale.

Pausa. MAYE-NIÑA recoge su mochila.

MAYE-NIÑA: Ya me voy a la escuela.

Sale.

MAYE-HOY: Mentira: sustantivo. Un enunciado falso. Es algo que dices o escribes y que tú sabes que no es verdad. Eso es una mentira, la madre de los mil monstruos.

Oscuro.

XV

Fondo de playa. Unas palmeras inclinadas. Sonido de oleaje, las aves de las marismas. Entra MAYE-NIÑA vestida con ropa de playa, descalza, se inclina a recoger conchas en la arena. Se oye lejos que alguien la está llamando. Hay un techo de palma. MAYE-HOY está recargada en una palmera, con los brazos cruzados, observando la escena.

VOZ DE HILDA: (Lejana.) ¡María Elena! ¡María Elena! ¡Niña!

Entra RIGOBERTO.

RIGOBERTO: ¿Dónde estabas? ¿Por qué no contestas? ¿Por qué te alejas, por Dios?

MAYE-NIÑA: Estoy aquí.

Entran HILDA y DOÑA LUPE. Todos están vestidos de playa, con sombreros, con cintas de colores, ropa amplia y vaporosa, con sandalias.

HILDA: Vamos a buscar el baño. Vamos, mamá. Rigo, hazte cargo de la niña.

RIGO: ¿Quieres ir con ellas, niña?

MAYE-NIÑA: No.

HILDA y DOÑA LUPE salen.

RIGO: Vamos a acercarnos al agua.

Se acercan a proscenio, el sonido del oleaje es más fuerte.

MAYE-NIÑA: ¿Por qué no vivimos aquí, papá? Está lejos de todo, está limpio y el mar está ahí...

RIGO: No podemos... Hay que volver.
MAYE-NIÑA: ¿Por qué tenemos siempre que volver?
RIGO: Tenemos que regresar a nuestra casa.
MAYE-HOY: Pero lo decía con los dientes apretados, como si también él quisiera quedarse, pero no se atrevía.
RIGO: Vamos, hay que dejar el hotel a las dos.
MAYE-HOY: Y regresábamos a la Casa Calabaza, como moscas atraídas por el hedor dulzón que tenía la amargura encerrada ahí y que íbamos haciendo nuestra.

Oscuro.

XVI

Oscuro. Se escucha el ruido entre estaciones de un radio que se sintoniza. Luego, el final de la canción "La loca", de Moedades.

Se ilumina el comedor. HILDA está inclinada frente al radio-consola, sintonizando una estación. Junto a ella hay una escoba y una cubeta. Apaga el aparato. Siguen unos segundos en silencio profundo. Se pone a llorar. MAYE-HOY se acerca a ella. HILDA solloza, como si algo se le desgarrara por dentro. MAYE-HOY hace como que va a tocarla, la mira con compasión y luego, como si se diera cuenta de que tan sólo es un recuerdo, baja la mano y se aleja unos pasos, pero su rostro aún expresa cariño y compasión.

Entra MAYE-NIÑA, lenta y silenciosa. Al verla, HILDA se limpia las lágrimas, casi arañándose la cara, con fastidio y enojo. MAYE-NIÑA retrocede.

HILDA: ¿Qué estás mirando? (Pausa.) No te quedas ahí como un parásito. ¿Nunca piensas ayudarme?

Se levanta y se pone a raspar el piso con una escoba.

HILDA: Esta casa está más sucia que nuestras conciencias. ¡Es una vergüenza!

Pausa. HILDA barre con furia mientras habla, sin mirar a MAYE-NIÑA.

HILDA: Agradécele a Dios que tienes unos padres que te mantienen y tú no tienes que sufrir como yo, arrimada a una familia que me desprecia (la mira). ¡Ven a ayudarme, holgazana! Trae esa cubeta. Vamos a limpiar la cocina.

MAYE-NIÑA toma la cubeta. En sus ojos se ve que está lastimada.

MAYE-HOY: El honor, la virginidad y la propiedad, en sus dos sentidos, debían ser defendidos siempre, decía mi madre.

HILDA: Pero si puedo decir algo, es que esta casa es mía y nadie me va a venir a humillar aquí. ¿Oíste? La gente habla mal. Quemar pueblos con la lengua.

MAYE-NIÑA: ¡Por eso nunca tenemos visitas?

HILDA: Esa gente morbosa quiere entrar para ver cómo vivimos, pero eso no lo voy a permitir. ¡Vamos!

Oscuro.

VOZ DE RIGO: ¡Niña! ¡Despierta!
VOZ DE MAYE-NIÑA: (Adormilada.) ¿Eh?
VOZ DE RIGO: Mamá está enferma otra vez. Vamos a llevarla al hospital. Vístete.

Se ilumina un pasillo o una sala de espera de hospital. El fondo del escenario es una pared blanca.

MAYE-NIÑA y RIGO están sentados en los extremos opuestos de un banco de hierro. Hablan sin mirarse. MAYE-HOY está de pie contra la pared del fondo.

Pasa una enfermera cargando una bolsa de suero y cajas de medicamentos. Camina de prisa sin mirar a nadie. Cruza el escenario y sale.

MAYE-NIÑA: ¿Qué tiene mamá?
RIGO: No preguntes. Sabes que no le gusta hablar de eso.

MAYE-NIÑA: Por eso te lo pregunto a ti.
RIGO: Pues no sé qué tiene esta vez.

Pausa larga.

Pasa otra enfermera o tal vez la misma y cruza el escenario con una gran bolsa de plástico rojo en las manos y medio rostro escondido tras un cubre-bocas.

RIGO: No hagas enojar a tu madre, niña. Ya tiene demasiado con sus enfermedades.

MAYE-NIÑA: ¿Viste esa bolsa roja?

RIGO: ¡Cállate! Hay que esperar para ver lo que dice el doctor esta vez...

Otra pausa. Otra enfermera conduciendo a un paciente anciano cruza el escenario con él. Salen. Luego de unos segundos de silencio, se escuchan las voces de enfermeras en los altavoces, casi ininteligibles.

RIGO: El doctor dice: diabetes mellitus.
MAYE-HOY: Porque sufre de la falta de dulzura en el alma.

MAYE-NIÑA: El doctor dice neurosis.
MAYE-HOY: Por la sobreexcitación que aumenta hacia el colapso.

RIGO: El doctor dice parálisis facial y glaucoma.
MAYE-HOY: Por la negación de la existencia propia. No querer ver alternativas y exhibir un rictus permanente de desagrado.

MAYE-NIÑA: El doctor dice hipertensión arterial y taquicardia.

MAYE-HOY: Por querer huir de cada día apenas empieza.

RIGO: El doctor dice: soplo de corazón.
MAYE-HOY: Por el espanto que provoca el descubrirse a sí mismo y odiarse.

MAYE-NIÑA: El doctor dice: depresión clínica.

MAYE-HOY: Por la tristeza que ciega, que paraliza y que puede causar la muerte.

RIGO: El doctor dice: problemas de la piel.
MAYE-HOY: Por la sensibilidad a las palabras cortantes, duras y a las verdades que lastiman.

Entra una de las enfermeras.

ENFERMERA: El doctor dice que la señora puede ir a casa ahora.

RIGO y MAYE-NIÑA suspiran. Silencio. Oscuro.

XVII

El ruido del tráfico en una calle, música navideña lejana. Todo se va bajando en volumen hasta el silencio y el chocar de platos y cubiertos. Se ilumina lentamente el comedor de la Casa Calabaza.

DOÑA LUPE, RIGOBERTO, HILDA y MAYE-NIÑA cenan. NARCISA sirve la comida. MAYE-HOY está de pie, cerca de la mesa.

MAYE-NIÑA: Abuela, el agua de los ríos de tu tierra es roja, ¿por qué?

ABUELA: Es por las tierras que recorre.

MAYE-NIÑA: Y el agua de la laguna de tu pueblo es blanca y salada, ¿por qué?

ABUELA: Es por las tierras en las que descansa.

MAYE-NIÑA: ¿No viven peces en esas aguas?

ABUELA: No. Es una laguna que produce sal.

Pausa.

RIGO: Se murió don Paulino, el vecino.

HILDA: Qué bueno. Era un desgraciado con su esposa.

RIGO: ¿Eres la abogada de su esposa... o qué?

HILDA: Sólo digamos que la entiendo lo suficiente como para hablar por ella.

Pausa.

MAYE-NIÑA: ¿Es cierto que te vas mañana, abuela?

HILDA: Ya te lo había dicho yo. ¿O acaso crees que te menti?

ABUELA: Sí, me voy mañana.

MAYE-NIÑA: ¿No te puedes quedar un poco más?

ABUELA: No, pero volveré en Navidad.

Pausa.

MAYE-NIÑA: Papá, ¿por qué no celebramos sólo este año la Navidad?

RIGO: No.

MAYE-NIÑA: Podríamos cenar algo muy temprano, apenas caída la noche, para no desvelarnos.

RIGO: Te repito que no.

MAYE-NIÑA: ¿Por qué no?

HILDA: ¿Por qué no dejas de hacer preguntas y comes? Nos tienes hartos a todos. ¿No entiendes? ¡Enfadadas!

RIGO: En vez de darle gracias a Dios por tener qué comer, te pones a preguntar tonterías.

MAYE-NIÑA: Es que...

HILDA: Come tu cena.

MAYE-NIÑA: Pero, mamá...

RIGO: Cállate y come tu cena.

MAYE-HOY: Navidad era un día como cualquier otro en nuestra casa. Un número más en el calendario. Papá decía que el nacimiento de Jesucristo no es motivo para gastar dinero y mamá decía que la Navidad era para los hipócritas. Yo no estaba de acuerdo, pero el ánimo y la rutina de la casa no eran para celebrar. Mis deseos eran aire con el que no se podía construir nada.

XVIII

Se ilumina la sala de la casa. MAYE-NIÑA está en proscenio, encogida en un sillón, llorando. NARCISA está de pie a su lado y MAYE-HOY está sentada en otro sillón, apartada de ellas.

MAYE-NIÑA: No quiero ir a la escuela.

NARCISA: Pero ¿por qué no?

MAYE-NIÑA: No quiero ir a la escuela.

NARCISA: Ya son las siete, niña...

MAYE-NIÑA: No, nana. No voy.

NARCISA: Pero niña, acabas de ganar un premio de—

MAYE-NIÑA comienza a llorar.

MAYE-NIÑA: ¡Eso no importa! ¡Ellos no asistieron! (Señala el fondo de la casa.) Hice el ridículo sola; dijeron mi nombre y hubo un silencio y... ¡me puse a llorar!

NARCISA: (Con lástima.) Ay, hija...

Entra HILDA.

HILDA: (A MAYE-NIÑA, en tono seco.) Es hora de que te vayas a la escuela. ¿Por qué no estás en el coche?

MAYE-NIÑA sale en silencio con HILDA. NARCISA queda sola, se pone a barrer el piso. Oscuro.

XIX

Se ilumina el comedor de la casa. RIGO, HILDA, MAYE-NIÑA y la ABUELA enferma están sentados a la mesa. MAYE-HOY avanza desde el fondo del escenario.

MAYE-HOY: La hora del desayuno era siempre la peor de las que componían el día, porque papá y mamá se levantaban todos los días enojados, con el corazón oprimido y con la lengua agresiva. Se había vuelto un ritual perverso el contar los sueños de la noche anterior.

RIGO: Dormí muy mal. Tuve un sueño terrible.

MAYE-NIÑA: (Ansiosa por cambiar el rumbo de la conversación.) Yo soñé con un barco. En el mar.

RIGO: Soñé que esta muchacha se había perdido y que tú y yo íbamos a buscarla, Hilda, pero no llevábamos zapatos y teníamos mucha sed. El suelo estaba blanco de sal en esa ladera de mi sueño.

HILDA: ¿Ah, sí? ¿Y a mi madre no la soñaste?
RIGO: No, a ella no. Pero tú sí ibas conmigo y discutíamos sobre la vereda que debíamos seguir y preguntábamos a la gente que si la habían visto.

MAYE-NIÑA: No sigas, papá.

RIGO: La encontramos, tirada en un camino y tú llorabas y gritabas como siempre lo haces.

HILDA: Pues mira, ¿sabes qué? Yo te soñé muerto en una zanja y un perro te comía los intestinos. ¡Un perro! El único que querría algo de ti.

Silencio. MAYE-NIÑA derrama el agua en la mesa a propósito.

MAYE-NIÑA: Oh, lo siento.

HILDA: Pues eso soñé, ¿cómo ven?

Oscuro.

XX

Se ilumina la sala de la casa. RIGOBERTO está sentado en un sillón.

Entra MAYE-ADOLESCENTE, de quince años. Lleva el pelo largo cubriéndole la cara. Viste ropa holgada que pertenece a RIGOBERTO. La mirada muy triste y sus movimientos lentos. MAYE-HOY entra detrás de ella.

RIGO: Vas a tener que ayudarme otra vez a pintar la fachada. Mírala, parece la cara de un leproso con la pintura cayéndose. Esta casa se está volviendo vieja muy rápido.

MAYE-ADOLESCENTE: Debe ser el agua de lluvia que es ácida y lo pudre todo.

RIGO: ¿Y las puertas? La lluvia no las moja y se están cayendo. Los libreros se ladean y las lámparas no sirven.

Golpean con un martillo el marco de la puerta.

RIGO: Ve por el taladro.

XXI

Se ilumina el corredor de la casa. HILDA y RIGO están sentados a la mesa acompañados del tío SATURNINO, de cincuenta años y la tía MERCED, de cincuenta y dos. MAYE-HOY observa la escena desde el fondo del escenario.

RIGO: ¿Qué es lo que nos quieren decir, Saturnino?
SATURNINO: Pues... veníamos a pedirte que le des permiso a María Elena de pasar unos días con nosotros en nuestra casa.

HILDA: (Con una risa burlona y desagradable.) No, eso no se va a poder.

MERCED: Pero ¿por qué? Se va a quedar con nosotros y yo me hago responsable...

HILDA: No. Ella no va a ir a tu casa.

SATURNINO: ¿Por qué no?

RIGO: (Algo ininteligible.)

HILDA: Ese lugar no sería bueno para ella.

MERCED: Pero ¿qué dices? ¿Qué lugar? ¿Mi casa? Pues entonces dime, ¿qué lugar es bueno para ella según tú, aparte de esta casa?

SATURNINO: Rigo, tu hija nunca sale a ningún lado y eso no está bien. Está en una edad en que...

HILDA: Mira, Saturnino, tú no vas a decir cómo educar a nuestra hija. ¡No faltaba más!

RIGO: Hilda, cállate...

HILDA: ¡No me calles! ¡No eres nadie para callarme! Yo digo lo que siento, no soy una hipócrita como tú.

RIGO: No digas eso, hablaremos luego.

HILDA: Hablaremos ahora. ¿Quieres que ellos (señala a los invitados) sepan cómo vivimos? Se les hace muy fácil hablar y dar consejos cuando Dios sabe que tienen bastante que hacer en su propia casa, pero quieren opinar, ¿no?

SATURNINO: Hilda, creo que no es necesario entrar en esta discusión.

HILDA: Ésta no es ninguna discusión. La que está hablando aquí soy yo.

SATURNINO: Bueno, habla.

HILDA: En primer lugar, ustedes no fueron invitados aquí; vinieron porque quisieron.

RIGO: ¡Hilda!

HILDA: ¡Déjame hablar! Los recibimos bien porque son tu familia, pero no voy a tolerar que... (A MERCED.) ¿Quieres llevártela para enseñarle a pintarse la cara e ir a discotecas con tu hija? ¿Quieres convertirla en una puta?

MERCED: ¡Dios mío! ¡Cómo me hablas!

HILDA: ¿Y qué? Te recuerdo que estás en mi casa y yo digo lo que quiero. Mejor fíjate en lo que le permites hacer a tu propia hija y deja a la mía en paz.

SATURNINO: Entonces, ¿la respuesta es no?

HILDA: ¡Pues claro que la respuesta es no!

MERCED: Rigoberto, ¿tú no vas a decir nada?

RIGO: Pues... cada quien educa a sus hijos como le place.

SATURNINO: No puedo creerlo... Tu hija tiene quince años y no la dejas salir ni a la esquina.

RIGO: No te metas en lo que no te importa, Saturnino.

Oscuro.

Se ilumina un círculo en el centro del escenario. NARCISA, anciana correosa y delgada, de mirada viva, comienza a lavar la ropa en una tabla de madera como se hace en las orillas de los ríos.

Entra MAYE-ADOLESCENTE.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿No te gusta el lavadero de piedra, nana?

NARCISA: No puedo acostumbrarme, hija; prefiero sentarme así como lo hacía en mi pueblo, a la orilla del río.

MAYE-ADOLESCENTE: Yo conozco tu pueblo, nana. Me llevó mi abuela hace dos años. Me pareció muy bonito, pero muy solo y seco.

NARCISA: Las mujeres lavan en el río y cantan canciones.

NARCISA hace una pausa, seguida de una mueca de dolor y se endereza.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Estás bien, nana?

NARCISA: Estoy un poco cansada, pero ya es normal porque ya he vivido mucho (*saca del pecho un rosario con cuentas de hueso*). Toma esto, hija, te lo regalo para que cuando reces, te acuerdes de mí (*se lo entrega*). Los rosarios son los cabellos de Dios. ¿Lo sabías?

MAYE-ADOLESCENTE: No, no lo sabía... Gracias, nana. (*Narcisa sigue lavando*.) Oye, nana, cántame una canción.

NARCISA: (*Cantando*.)

Pan de la tierra
Mezcal del monte
El dulce incienso para quemar
Las ramas secas raspan el suelo y la calavera
Quiere jugar
Voces y llantos llaman al muerto
Ya cae la noche y sube la luna
Muy pronto al muerto
Va a despertar
Qué canción triste canta la india
Tejiendo sola junto al maizal
Llora en silencio la vieja india
Piensa en la muerte y en descansar
Ay, ay, tocan la puerta
Ay, ay, aprieta los dientes
Ya toca el muerto
Que quiere entrar.

MAYE-ADOLESCENTE la mira, espantada. Oscuro.

XXII

Se ilumina el centro del escenario. MAYE-ADOLESCENTE lee un libro de catecismo.

MAYE-ADOLESCENTE: Mi nana me enseñó muchas cosas: a rezar, a hacer tortillas, a cantar canciones. Ella me enseñó los misterios de la vida y del nacimiento, aunque yo ya lo había leído todo en un libro. La nana Narcisa entendía muchas cosas mejor que nadie.

Entra NARCISA.

MAYE-ADOLESCENTE: "Honrarás a tu padre y madre..." (*Pausa, deja el libro.*) Nana, eso no lo entiendo muy bien, ¿qué quiere decir?

NARCISA: Quiere decir que no hagas cosas que puedan hacer que tus padres se avergüencen de ti.

MAYE-ADOLESCENTE se queda pensativa unos momentos, mirando al suelo.

NARCISA: Cuéntame, hija. ¿En qué estás pensando?
MAYE-ADOLESCENTE: Nana... Mamá se avergüenza de mí...

Se miran en silencio. Oscuro.

XXIII

MAYE-HOY: La nana Narcisa murió pocos días después. Era una nana vieja y era su tiempo de morir. Hasta ella misma lo sabía.

Se ilumina el centro del escenario. MAYE-ADOLESCENTE llora, MAYE-HOY está a su lado, mirándola.

MAYE-HOY: Lloré mucho el día en que murió... Mamá dijo que dejara de llorar, que no era para tanto. También dijo que a partir de ese día no volvería a entrar ningún extraño en la casa. Así fue.

Oscuro.

XXIV

Se ilumina el corredor blanco y verde-azul de un hospital. Una enfermera empujando un carrito lleno de jofainas cruza el escenario. Dos médicos jóvenes la siguen.

MAYE-ADOLESCENTE: Huele muy mal.

RIGO: Es el formol. Cállate, muchacha, aquí no se viene a platicar.

MAYE-ADOLESCENTE: Pero es un olor terrible.

RIGO: Es el olor de los enfermos. Ahora guarda silencio.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Vamos a dejar a mamá aquí otra vez?

RIGO: No lo sabemos todavía. El doctor nos lo dirá.
MAYE-ADOLESCENTE: Lo de los desmayos le pasa siempre.

RIGO: Cállate. No hables si no sabes.

Una mujer anciana, muy enferma, acompañada de una enfermera que sostiene en alto una bolsa de suero, cruza el escenario. Las sigue una paciente delgadísima apoyándose en una andadera, quejándose, conducida por una enfermera que lleva un puñado de jeringas en la mano.

Oscuro.

Se ilumina la habitación de MAYE-ADOLESCENTE. Entran MAYE-ADOLESCENTE y su amiga JULIETA, de dieciséis años.

MAYE-ADOLESCENTE: Siéntate donde quieras. No tengo televisión. ¿Quieres té negro? Hay leche.

JULIETA: No gracias, no me gusta el té... Oye, huele raro.

MAYE-ADOLESCENTE: Es incienso. Es que mi abuela fuma cigarros a escondidas (*agita las manos para esparcir el olor estancado*).

JULIETA: ¿Por qué estas nerviosa?

MAYE-ADOLESCENTE: No, por nada, estoy muy bien. ¿Estás cómoda?

JULIETA: Sí.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Empezamos?

JULIETA: ¿Ya?

MAYE-ADOLESCENTE: ¿No? Bueno, si quieres platicamos.

JULIETA: No, no. Empecemos de una vez. A eso venimos.

MAYE-ADOLESCENTE: Sí

Abren cuadernos y libros, y comienzan a estudiar.

JULIETA: Mañana se entregan los permisos firmados para la excursión.

MAYE-ADOLESCENTE: (*Distraída.*) Ah, ¿sí?

JULIETA: Sí. A El Salto, ¿te acuerdas?

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Excursión?

JULIETA: Sí, de la escuela. Vamos a ir a El Salto. ¿Es que no te acuerdas?

MAYE-ADOLESCENTE: Ah, sí...

JULIETA: Mañana entregamos los permisos firmados. ¿Ya tienes el tuyo?

MAYE-ADOLESCENTE: No... Creo que yo no voy a ir.

JULIETA: ¿Otra vez? Tampoco fuiste a la zona arqueológica en enero. Ni siquiera fuiste al parque acuático el mes pasado.

MAYE-ADOLESCENTE: Sí... Es que no me dieron permiso.

JULIETA: ¿Estás castigada?

MAYE-ADOLESCENTE: No.

JULIETA: ¿De veras no vas a ir?

MAYE-ADOLESCENTE: No. No puedo.

JULIETA: ¿Te lo vas a perder otra vez?

MAYE-ADOLESCENTE: Es que no me dan permiso.

JULIETA: Pero ¿por qué? Habla con ellos.

MAYE-ADOLESCENTE: No se trata de eso.

JULIETA: Entonces ¿de qué?

MAYE-ADOLESCENTE: Es que no entiendes... Ellos son así; desconfían.

JULIETA: ¿De la escuela?

MAYE-ADOLESCENTE: Dicen que pueden pasar muchas cosas. No voy a poder convencerlos.

JULIETA: Pero no te pueden tener encerrada por siempre.

MAYE-ADOLESCENTE: Es que ellos son así.

JULIETA: Pero es que no tienen razón. Si quieres, yo hablo con ellos, o mi mamá, y los convencemos.

MAYE-ADOLESCENTE: No, no. Eso no se puede.

JULIETA: ¿Por qué no? Un día podemos venir de visita y—

MAYE-ADOLESCENTE: En mi casa no hay visitas. Entiéndeme, no puedo ir.

JULIETA: Bueno, allá tú, pero creo que no es muy justo para ti.

MAYE-ADOLESCENTE: No importa tanto... Tú me contarás todo, como siempre.

JULIETA: Pero no es lo mismo.

MAYE-ADOLESCENTE se pone de pie, escuchando, comienza a recoger todo de prisa.

MAYE-ADOLESCENTE: ¡Ya llegaron mis papás! ¡Hay que salir por atrás!

JULIETA: Pero no estamos haciendo nada malo...

MAYE-ADOLESCENTE: ¡Me van a castigar! ¡Por favor! ¡Hay que salir por atrás!

JULIETA recoge sus cosas con enfado.

JULIETA: Bueno, bueno, vamos.

Salen.

Oscuro.

XXV

Se ilumina la sala de la casa. Entra RIGO, se acerca al radio-consola y pone un disco. Se trata del danzón "Masacre". Entra MAYE-ADOLESCENTE, mira a su padre desde lejos. Él le llama.

RIGO: Ven acá, muchacha. Te voy a enseñar a bailar danzón.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Para qué? Si no vamos a ningún baile.

RIGO: Enderézate así, con el codo arriba. Con orgullo (*le enseña cómo*). Siempre estás hecha una curva, como si te diera vergüenza todo.

¡Ahora no! ¡Escucha la música! Ahora se baila; ahora se descansa.

MAYE-ADOLESCENTE: Pero no nos hemos cansado.

RIGO: Es una regla del danzón. En esta parte descansamos. Ahora, otra vez; uno, dos, tres, cuatro.

Cierra los pies. Sigue... Oh, no. Sube el codo.

¿Se te cansa el brazo? Mantenlo ahí arriba. No olvides la música, no estás escuchando.

Entra Doña LUPE y se acerca a mirarlos, sonriendo.

RIGO: Hazte a un lado y observa. (*A la ABUELA.*) Venga para acá, Doña Lupe. Usted sí que sabe bailar. ¿Se acuerda de cómo bailamos en las fiestas de mi tía?

RIGOBERTO y la ABUELA bailan el resto de la pieza.

Oscuro.

XXVI

Se ilumina el escenario. Entra la ABUELA con paso lentísimo, encorvada y apoyándose en un bastón. Se ve

perdida en sus pensamientos y muy enferma; sus manos tiemblan. Entra MAYE-ADOLESCENTE y la mira con extrañeza. MAYE-HOY entra después y se le queda mirando desde lejos.

MAYE-ADOLESCENTE: ¿Abuela? ¿Qué te pasa? ¿Qué tienes abuela...? ¿Abuela?

La ABUELA mira hacia todos lados, se ve confundida, se pega en la cabeza con el puño, como tratando de recordar algo y evita la mano que la muchacha le extiende.

MAYE-HOY se acerca a proscenio. Mira tristemente a la ABUELA y a ella misma, adolescente.

MAYE-HOY: Mi abuela murió dos veces...

Entra RIGO e HILDA. Se quedan mirando la escena desde lejos.

La ABUELA resbala y cae en el centro del escenario. MAYE-ADOLESCENTE corre a ayudarla.

MAYE-HOY: Primero se fue de su cuerpo. Yo me di cuenta. Volvió una vez de su pueblo y ya era otra. Decían que se había vuelto muy distraída y entre olvido y olvido, decidió marcharse, posiblemente porque no podía seguir tratando de poner alegría en esa atmósfera de tristeza que imperaba en nuestra casa. Era demasiado para ella y su mente se fue primero. Me miró a los ojos y supe que el brillo que estaba ahí, como puntitas de alfiler, era el destello de un alma distinta a la suya, la de una niña insensible, insolente, que se negaba a comer con plato y cuchara, que se desvestía en todas partes y sin razón; que ya no hablaba porque ya nada tenía que decirnos a nosotros extraños en su vida.

¡Dios! ¡Cómo quise yo a mi abuela!

MAYE-ADOLESCENTE consigue levantar a la ABUELA y la abraza, llorando. DOÑA LUPE se desprende de ella y sigue caminando, sin mirarla.

Al fondo del escenario, HILDA llora. RIGO trata de consolarla, pero él mismo se ve desolado y vencido.

MAYE-HOY: Tuve que aprender a bañar y cuidar a esa criatura frágil y silenciosa; el cascarón roto de una mujer vieja. Yo arropaba y daba de comer a mi abuela con un cariño manchado de desesperación. Y así ella fue empeorando, hasta su muerte.

XXVII

Se ilumina la sala de la casa. RIGOBERTO, HILDA y MAYE-ADOLESCENTE están sentados en los sillones. Silencio.

RIGO: Hilda, ¿por qué no le dices nada? Hace un mes entero que no le diriges la palabra. Esto tiene que terminar.

MAYE-ADOLESCENTE se ve llorosa y tímida; HILDA, enojada.

RIGO: Hilda... ¿por qué no le hablas?

HILDA: Sólo hago de acuerdo con lo que siento.

RIGO: Al menos ¿puedes decirme por qué?

HILDA: Me arrepiento de ser su madre (*sus facciones se crispan en llanto contenido*).

RIGO: No digas eso. Esto tiene que parar.

HILDA: Esto parará cuando yo diga y si yo lo digo.

RIGO: Pero ¿qué hizo para que la trates así?

HILDA: No hace nada, ésa es la razón de todo. ¡No me ayuda, no me considera! ¡No me quiere!

RIGO: Por Dios, claro que sí te quiere. Es tu hija.

HILDA se pone de pie para irse.

HILDA: ¡Estoy harta de toda hipocresía, Rigo! ¡No me gusta mi vida! ¡No soy feliz! (*Comienza a llorar de amargura.*)

Oscuro.

XXVIII

Se ilumina la sala de la casa. Entra HILDA con mueca de dolor, encorvada, conducida por RIGOBERTO, dando pasos cortos. MAYE-ADOLESCENTE entra detrás, cargando la bolsa de HILDA y un bastón metálico. HILDA viste una bata de hospital. Se sienta en un sillón con mucha dificultad.

HILDA: No quiero que venga nadie. Ustedes se encargaran de decir que estoy de viaje o donde se les dé la gana, pero no voy a ver a nadie.

RIGO: Pero, Hilda, tu hermana quiere saber cómo estás...

HILDA: Dile lo que quieras, no me importa, pero no voy a ver a nadie.

XXIX

Se ilumina el cuarto de MAYE-ADULTA, de treinta años. Está lleno de libros, frascos con animales adentro, un cazamariposas en un rincón y una máquina de escribir. MAYE-ADULTA escribe, tecleando concentradamente.

MAYE-ADULTA: (*Leyendo a la vez que escribe.*) El parásito o huésped causa el detrimento del hospedero o sustrato vivo.

La infestación se produce cuando el parásito se desarrolla y se multiplica, y las condiciones ambientales son favorables a ese crecimiento.

Pausa. Se queda unos minutos mirando a la pared.

MAYE-ADULTA: El resultado de la infestación es casi siempre un aumento en el estrés del hospedero y en consecuencia, del parásito.

Oscuro.

XXX

El comedor de la casa se ilumina. Música solemne comienza. HILDA llora con desconsuelo, sentada a la mesa con RIGO, MAYE-ADULTA y la ABUELA enferma. DOÑA LUPE, despeinada, desarreglada, temblorosa y viejísima, se levanta inesperadamente de la silla y mira a un lugar por encima del público.

ABUELA: Yo me voy. Yo me voy. Yo me voy. Yo me voy.
RIGO: (Incómodo.) Doña Lupe, siéntese, por favor.
HILDA: Ahí va otra vez. Se volvió loca, es lo que pasa.
MAYE-ADULTA: (Muy triste.) Siéntate, abuela.

Hay un silencio, todos se miran entre sí. HILDA reacciona con un gesto de asco. La ABUELA se ha mojado el pantalón y comienza a caminar hacia la salida.

RIGO: (A HILDA.) Hazte cargo de tu madre.
HILDA: Déjame en paz. Tengo ganas de morirme (comienza a sollozar).

RIGO: (A MAYE-ADULTA, severo.) Hazlo tú. Limpia el piso antes de bañarla.

HILDA: Cierra la puerta de entrada con llave. La última vez se salió.

RIGO: Guarda el jabón y el azúcar, para que no se los coma.

HILDA: La última vez le quitó la comida a los perros.

MAYE-ADULTA y la ABUELA salen.

HILDA suelta una risa entrecortada que se convierte en un sollozo.

RIGO: ¡Deja ya de lloriquear, mujer! ¿Qué ganas con eso?

HILDA: Ella era la única persona que me ha querido en este mundo... ¡Mírala ahora! Perdida en su pesadilla, ¡ya ni siquiera nos reconoce! Se ha vuelto mala y odiosa.

RIGO: Hilda, ella está enferma. ¿Qué no te das cuenta?

HILDA: Y encima de eso tengo que cuidarla yo, como si fuera natural que los hijos le cambiaran los pañales a sus padres.

RIGO: ¡Pues sí es natural!

HILDA: ¡Pues para mí no! ¡Y no voy a hacerlo!

RIGO: Voy a pagar una enfermera.

HILDA: Juré que nadie volvería a ver cómo vivimos. Lo sabes bien: no hay empleados en la casa. Aquí no entra ninguna enfermera.

Oscuro.

XXXI

Se ilumina el comedor. HILDA está cubriendo el gran espejo con sábanas.

Oscuro.

Se ilumina el comedor. HILDA está sentada a la mesa, quieta, mirando al vacío. Entran RIGO y MAYE-ADULTA, y miran el espejo cubierto, en silencio. HILDA se pone de pie. MAYE-HOY está de pie a unos pasos de la mesa.

HILDA: Yo lo cubrí. Me cansé de vernos como idiotas mientras comemos.

MAYE-HOY: Creo que todos estábamos cansados de vernos ahí reflejados, tan cerca. Sorprendidos en torcidas posturas, con gestos que sentíamos ajenos a nosotros. Las caras en el espejo eran más tristes que las nuestras y eso nos desconcertaba.

HILDA: No quiero espejo.

MAYE-ADULTA: Yo tampoco.

Pausa.

RIGO: Lo quitaré mañana.

Oscuro.

XXXII

Se ilumina la sala de la casa. Entran HILDA y RIGO, discutiendo. HILDA llora.

HILDA: (Llorando.) ¡No quiero más esta vida! ¡No la merezco!

RIGO: Sólo te pido que me ayudes con tu madre.

HILDA: Yo no nací para volverme loca cuidando viejas enfermas.

RIGO: ¡No hables así! ¡Es tu madre! Cuando ella estaba bien, no tenía más que cuidados contigo y ¿así le pagas?

HILDA: ¿No te das cuenta de que está fingiendo?

RIGO: ¡No seas ridícula, mujer! Acepta lo que está pasando.

HILDA: ¡Pero se ha vuelto malvada! ¡No te das cuenta?

RIGO: Te recuerdo que tú decías que si ella se moría, tú te morirías con ella, tanto decías que la querías.

HILDA: Todo es cada día más difícil. ¡Y aquí todos son unos hipócritas! ¡Si pudiera, me largaría muy lejos de aquí!

RIGO: Pues yo no te detengo.

HILDA: Sí, tú quisieras que yo me fuera para quedarte con todo, pero esta casa está a mi nombre. ¡Y no se la voy a dejar a nadie!

Entra MAYE-ADULTA.

MAYE-ADULTA: Papá, mamá, no encuentro a la abuela.

HILDA: Ve a buscarla, ¿qué esperas? ¿Para qué vienes a decirnoslo?

RIGO: ¿O acaso te crees libre de estar bien y sin hacer nada mientras todos sufrimos en esta casa?

Oscuro.

MAYE-HOY: El pan y el sufrimiento siempre se repartían por partes iguales en nuestra casa.

Se ilumina el zaguán de la Casa Calabaza, visto desde afuera. Se abre y entra MAYE-ADULTA al escenario.

que representa la acera. Entra una vecina, mujer de unos sesenta años, de aspecto gentil y curioso, por el lado izquierdo del escenario.

VECINA: ¡Oye! Oye, muchacha, ¿cómo está tu madre?

MAYE-ADULTA: ¿Mi madre?

VECINA: Sí, la oímos gritar anoche.

MAYE-ADULTA: Ella está bien.

VECINA: ¿Y qué fue lo que pasó?

MAYE-ADULTA: No pasó nada, señora.

VECINA: Y tu abuela, ¿por qué la trajeron en un coche de policía?

MAYE-ADULTA: (Turbada.) Porque... se había perdido. Disculpe, ¿quién es usted?

VECINA: Soy tu vecina. Mira, sé que no sales mucho, pero si algún día quieres platicar con alguien, sólo toca la puerta (le toca el hombro y la mira con gentileza). No lo olvides.

MAYE-HOY: Me habían enseñado a desconfiar de cualquiera. Mi mente y mi corazón eran puertas cerradas.

MAYE-ADULTA: (Cortante.) Disculpeme, tengo cosas que hacer.

Entra otra vez a la casa y cierra la puerta.

La VECINA aplica el ojo a las orillas de la puerta, tratando de ver algo adentro.

VECINA: ¡Oye, muchacha! ¿No ibas a salir a alguna parte?

Oscuro.

Se iluminan las escaleras de la Casa Calabaza. MAYE-ADULTA tiene en la mano un puñado de hojas escritas; es el libreto de una obra de teatro. Muy lejanas, se escuchan las voces de HILDA y RIGOBERTO, que discuten.

MAYE-ADULTA: De mi boca salen palabras de sed... He pasado toda mi vida en esta isla desierta. Mis ojos están llenos de lágrimas y espejismos. No encuentro la manera de irme de aquí.

Oscuro.

Se iluminan las escaleras de la Casa Calabaza. MAYE-HOY baja por la escalera.

MAYE-HOY: La casa había sido construida por mi padre poco antes de que yo naciera. Teníamos, pues, al principio, la misma edad, y luego ella comenzó a envejecer más rápido y se volvió decrepita y antigua antes de tiempo.

La pintura de las paredes se humedecía y se levantaba como párpados, y salía agua de esas pústulas como ojos que se formaban. Agua sucia, como si los muros estuvieran infectados.

Los rincones se ennegrecían con el polvo y el tizne de las veladoras. Telarañas delicadas cubrían las cosas.

Entra RIGO con una escalera de madera. La apoya contra la pared del fondo del escenario y comienza a martillar el marco de la puerta de servicio.

Entra MAYE-ADULTA, barre los rincones y pasa la escoba por el techo para recoger las telarañas.

Oscuro.

MAYE-HOY: Nadie era feliz en nuestra casa. Los días y los años no se distinguían unos de otros para los que estábamos encerrados ahí, dando vueltas en un carrusel maldito de frustración y rencor.

Se escucha la música de un carrusel.

Se ilumina el cuarto de MAYE-ADULTA. Ella está sentada en el suelo, escribiendo. Se oye el ruido del martillar de RIGO en el centro del escenario.

Oscuro.

Se ilumina lo alto de las escaleras. RIGOBERTO clava el marco de la puerta mecánicamente. Entra HILDA. Se miran a los ojos.

Oscuro.

Se ilumina el cuarto de MAYE-ADULTA, que sigue leyendo. Comienzan a oírse voces acaloradas; RIGO e HILDA discuten. MAYE-ADULTA se pone de pie, nerviosa. Se tapa la boca con un gesto tenso.

Oscuro.

Se ilumina la parte alta de las escaleras, RIGO e HILDA discuten con fuerza. Ella llora. Escupe. Lo empuja. Él habla poco, el rostro deformado en una mueca de rabia. Ella comienza a gritarle, enloquecida.

Oscuro.

MAYE-ADULTA sale de su cuarto, tapándose los oídos con las manos; camina con grandes pasos en dirección hacia ellos. Desaparece en la penumbra del escenario. Luego todo se llena de una luz roja.

Se ilumina a RIGO e HILDA. Ella sigue gritando. Él comienza a retroceder, baja la cabeza y camina al fondo del escenario, quedando inmóvil, una silueta contra un fondo más claro. MAYE-ADULTA se acerca a sus padres. HILDA la ve y le grita también, cosas casi ininteligibles, llorando, chillando, casi fuera de sí, los ojos desorbitados, fijos, toda ella sufriendo mezclado con odio. HILDA le vuelve a dar la espalda a MAYE-ADULTA para gritarle a RIGO. MAYE-ADULTA recoge el martillo del piso y golpea a HILDA dos veces. HILDA cae por las escaleras.

Entra MAYE-HOY y se para al pie de la escalera, mirando la escena.

Luego de unos segundos de desesperación, MAYE-ADULTA baja hasta donde yace HILDA. Se arrodilla a su lado.

MAYE-ADULTA: ¿A quién llamo? ¡Dime a quién llamo!... (Se da cuenta de lo que ha hecho. Llora y la toca a la vez, luego reacciona con horror. Se aleja unos pasos... Llora.)

MAYE-HOY avanza al centro del escenario.

MAYE-HOY: Entonces estuve a solas con mi madre en ese nuevo silencio, con ese olor dulzón, metálico. La vi, inalcanzable como siempre. El dolor me paralizó por dentro; la sangre corría con estruendo. La mía, en la cabeza; la de ella, en la escalera.

MAYE-HOY se aleja del centro del escenario.

MAYE-ADULTA sube corriendo las escaleras. La silueta de RIGO visiblemente sale. MAYE-ADULTA sale por el otro lado un momento y regresa con una cobija gruesa en los brazos. Amarra y envuelve el cuerpo y lo arrastra hasta meterlo en el cuarto de servicio. Cierra la puerta, se limpia las manos en la ropa. Se mira, mira el rojo en las escaleras.

Se quita la blusa y comienza a limpiar el piso, gimiendo.

Música que sugiere el fluir del tiempo. La ABUELA recorre el escenario sin cesar. Todas las partes de la casa están débilmente iluminadas. MAYE-HOY, de pie en la sala, observa todo.

MAYE-HOY: Mi padre y yo no pudimos decir nada. No pudimos hacer nada. Apenas nos mantuvimos vivos durante la espera absurda de treinta días que siguió. Treinta días de culpa, de dolor, de miedo, de desesperación. Fue como pasar de la oscuridad del infierno a la luz de sus llamas.

Entra MAYE-ADULTA y RIGOBERTO por lados opuestos del escenario y recorren todas las habitaciones en triste silencio. Cada vez que pasan frente a la puerta del cuarto de servicio, se detienen unos instantes y luego vuelven a caminar. Sus movimientos son fluidos y lentos.

MAYE-HOY: Caminábamos agachados, como dos viejitos, siempre espantados, como temiendo escuchar en cualquier momento la voz de mamá.

RIGO y MAYE-ADULTA miran inquietos a su alrededor y detrás de ellos. Siguen recorriendo el escenario y se encuentran en los extremos de la mesa. Se sientan. MAYE-HOY se acerca a ellos.

MAYE-HOY: Nos reunimos a la mesa a las mismas horas de siempre, en un silencio de caras agrías, ojos llorosos. Papá comía rápido y en silencio mientras yo no soportaba el olor ni el aspecto de la comida.

Se levantan y continúan caminando por el escenario; luego de unos segundos, se encuentran otra vez en el centro. MAYE-HOY está de pie junto a ellos.

MAYE-HOY: A veces mi mirada se cruzaba con la suya, como dos naufragos, y hablábamos en silencio y nos ahogábamos luego en el inmenso mar agitado de la culpa.

Aumenta la intensidad de la música.

RIGO, MAYE-ADULTA y la ABUELA continúan deambulando como antes, desesperados. Se oye el zumbido de moscas. Ellos se sorprenden a sí mismos cubriéndose la nariz con las manos para defenderse del mal olor. MAYE-ADULTA, RIGO y MAYE-HOY se encuentran en el centro del escenario.

Silencio.

MAYE-ADULTA: Papá, un hombre insiste en hablar con mamá por teléfono.

RIGO: Pregúntale quién es y qué quiere. Si no te quiere decir, no vuelvas a contestarle.

MAYE-ADULTA: Pero, papá—
RIGO: ¡Haz lo que te digo! No discutas. Sólo cuelga el teléfono y no des explicaciones.

Suena el teléfono, sorprendiéndolos.

Vuelven a deambular. MAYE-ADULTA se detiene al pie de la escalera. RIGOBERTO recorre el escenario, pensativo, sin rumbo. Llega a la escalera y se reencontran otra vez. MAYE-HOY está parada entre los dos, mirándolos.

MAYE-HOY: No decíamos nada y esperábamos auxilio, castigo, fin, salvación... ¿Qué sé yo?... Realmente no sé qué esperábamos.

RIGO y MAYE-ADULTA se miran a los ojos en silencio mientras el teléfono sigue sonando en algún lugar de la casa.

MAYE-ADULTA: Esta mañana llamó don Barragán, el padrino de mamá. ¿Qué le digo si vuelve a llamar?

Pausa.

RIGO: Dile que tu madre se fue y no sabes a dónde y que esperamos noticias. Diles que hay que esperar.

Una larga mirada triste entre ellos.

RIGO: Hay que esperar...

MAYE-ADULTA: Sí, esperemos.

El teléfono deja de sonar.

RIGO: A partir de mañana, dile lo mismo a todos los que pregunten por ella, ¿de acuerdo?

MAYE-ADULTA: Sí, de acuerdo.

Se escucha el zumbido de moscas. Aumenta. Ambos se tapan los oídos. Salen encorvados, de prisa, con un caminar enfermo.

La ABUELA se acerca a proscenio, desorientada. MAYE-HOY se para a su lado. La mira.

MAYE-HOY: Mi abuela, guiada por su brújula de olvido, recorría la casa el día entero, incansable, ausente. Parecía un espectro triste, dando vueltas en el patio, descalza, con la piel pegada a los huesos, los labios encogidos, enseñando una hilera completa de dientes sucios. Con la mente muerta (*pausa*). Nadie tuvo una sospecha. El hedor del cadáver no atrajo nunca a nadie. Quienes preguntaban por mi madre dejaron de llamar después de sólo dos semanas. El teléfono volvió a quedar silencioso.

Mientras, por dentro, nosotros nos íbamos desmoronando poco a poco, con el corazón entumecido por tanta pena. Teníamos las caras pálidas como máscaras del padre que regaña y la hija que obedece. Mudos, aislados, inútiles (*pausa*). Un día todo terminó.

Oscuro, gradual.

VOZ DE RIGO: Voy a hacer una llamada para decirles donde está tu madre.

MAYE-ADULTA: Ella está muerta.

VOZ DE RIGO: Eso lo sé. Lo que digo es que ya es tiempo de hablar.

VOZ DE MAYE-HOY: Mi padre salió de la casa esa noche y volvió al día siguiente. No venía solo.

Se ilumina la casa. Entra RIGO y varios policías que registran la casa. MAYE-ADULTA está en el medio del escenario, inmóvil; confundida, se retuerce las manos.

POLICÍA: (A MAYE.) ¿Dónde está el cuerpo?

MAYE-ADULTA: Por allá (señalando).

Un coro de arcadas y toses.

POLICÍA: ¿Cuánto tiempo lleva eso ahí?

RIGO: Treinta días.

POLICÍA: (Escandalizado.) ¿Treinta días?

MAYE-ADULTA y RIGO se miran en silencio. Se escucha la música de un carrusel.

MAYE-HOY: A los policías les intrigaron los cerrojos en la puerta del cuarto de mi madre.

POLICÍA: ¿Por qué hay tantos cerrojos aquí?

RIGO: Los mandó colocar ella misma, porque decía que le robábamos.

POLICÍA: ¿La tenían encerrada?

RIGO: No, no. Ella se encerraba sola.

POLICÍA: ¿Y la vieja? (La señala.) ¿No puede hablar?

RIGO: No. Está enferma y no se da cuenta de nada.

POLICÍA: Pues mejor así... (Mirando las paredes.) Oiga, aquí huele muy mal... ¿Qué son esas manchas en las paredes?

RIGO: Es el agua que escurre.

POLICÍA: Dígame: ¿su hija lo hizo?

RIGO: Sí, ella lo hizo.

Otro policía toma a MAYE-ADULTA del brazo.

POLICÍA: Venga conmigo, por favor.

RIGO: (A MAYE.) Vas a estar mejor allá.

Sale el policía con MAYE-ADULTA. RIGO queda solo en el escenario, con la ABUELA que segundos después resbala aparatosamente y cae. RIGO corre para ayudarla. MAYE-HOY se acerca a mirarlos.

MAYE-HOY: Mi abuela, olvidada de todos y por todos, murió una noche en nuestra casa, mientras dormía. Papá se quedó solo también. Desde entonces ha estado buscando su propia paz por su propio camino y yo... Yo entendí que la vida sigue después de una tragedia. Cualquiera que sea.

La ABUELA consigue ponerse de pie y sale del escenario. RIGO queda solo.

Oscuro.

Se vuelve a iluminar el escenario. Entran los personajes, forman una línea en proscenio y agradecen al público.

FIN

CASA CALABAZA

María Elena Moreno Márquez

Recuerdo un tiempo lejano, lejanísimo, en el que no se me permitía subir sola por la escalera de mármol. Creo que era porque no podía aún caminar muy bien y podía caerme. Debe haber sido hace mucho, mucho tiempo en verdad. Recuerdo haber jugado en esas escaleras, llevado mis libros y mis cuadernos para sentarme en los escalones fríos. Llorar por algún regaño, soñar con días futuros inciertos. El gran cubo de la escalera estuvo alguna vez iluminado por una lámpara de halógeno, pero en una noche de tormenta un rayo la apagó y nunca fue reparada. Desde entonces, uno tenía que cruzar esa zona gris y polvorienta que fue invadida por las arañas que se reproducían en número sorprendente por toda la casa, como malas ideas; se escondían debajo de las cosas y gustaban de alojarse en la escalera. Ahí, donde murió mi madre, y por única vez el mármol se tiñó de rojo...

Tengo que escoger las palabras que escribo con mucho cuidado para contarles esta historia sin que se me quiebre aquí, en el papel, como mi alma.

Creo que conocí la muerte desde edad temprana, porque los muros de mi casa estaban contruidos, según decían, con piedras de panteón.

Mi casa tenía dos patios: uno, empinado, pavimentado, donde se guardaban los coches; el otro era un jardín de piedra volcánica y matas espinosas, una higuera y árboles bastardos, enredaderas

y flores. Todo muy asalvajado, verde chillante en tiempos de lluvias; tieso y amarillo en el verano seco. Las tarántulas salían de entre las piedras al atardecer, y cuando yo jugaba con los perros y pisaba la hierba seca, soplaban el viento y las hojas muertas hacían un sonido como de tos de vieja que, aunque no me daba miedo, me hacía dejar mis juegos, sentarme en el suelo y preguntarme o pensar en cosas de muerte. Por alguna razón —y creo que esa idea tuvo su origen ahí, una de esas tardes en el jardín, limpiándome las raspaduras de las rodillas con agua de lluvia de un charco—, siempre creí y acepté como un hecho, como el color calabaza de los muros de la casa, como la presencia de las hormigas en el patio, como la llegada de la noche con su canto de grillos y la luz viscosa del farol de la calle que iluminaba el cuarto de los trebejos con su puerta enana de hierro entreabierta, siempre acepté la presencia de un muerto escondido ahí, entre los muebles viejos, las telarañas, alfombras, hamacas, enormes mecedoras y equipales que colgaban de ganchos del techo de vigas, recuerdos de una vida familiar más acomodada que la que conocí. Poco se atisbaba por la única ventana del cuarto, o cuando entraba con mi padre en busca de herramientas, pero no se podía avanzar más de un par de metros en esa selva de penumbra y nostalgia, y siempre había lugar para un misterio en esos rincones empolvados, cadáveres en las sombras con sudarios de telarañas, y yo estaba medio convencida de ello.

No me gusta hablar de mi madre. Ella fue siempre el fantasma de alguien que no estaba. El gesto ausente, las manos frías, la piel blanquísima y ese cabello tan delgado y suave como el mío... No tenía olor. Llegué a pensar que estaba hecha de papel: blanca y frágil.

Es cierto que me hizo mucha falta, que nunca he podido llenar ese espacio, esa soledad de infancia. No tuve hermanos, y la figura de mi padre, responsable y frío, era lejana. A veces, mi tristeza era aliviada un poco por la llegada de cualquiera de las dos abuelas:

Catalina, la abuela paterna, con su extraña fragancia provinciana, que llegaba cualquier día sin avisar, cargada de cajas amarradas y llenas de dulces de leche, queso, unos panes grandes coronados de azúcar que se llamaban picones, palanquetas de nuez y de membrillo, tamales de elote y de ceniza y calabaza en dulce. Nos contaba las novedades del pueblo con su cargado acento que yo imitaba de inmediato, para disgusto de mi madre. Mi abuela Catalina me enseñó a leer a los tres años: yo me sentaba a sus pies mientras ella tejía chales y suéteres interminables y resolvía crucigramas. Me enseñó a leer con cierta dificultad las vidas de santos y misioneros una vez que aprendí el abecedario. A mí me gustaba oler los muebles de su cuarto y su armario lleno de ropa apollada. Oía todo aquello a naftalina, a encierro y un poco a un pueblo de ese Jalisco que era de mi padre.

Mi abuela Catalina murió de enfermedad luego de una agonía larga, lejos de nosotros.

Mi abuela Guadalupe era mi roca; fuerte y dulce, como hecha de piloncillo. Tenía ojos pequeñitos y negros que todo lo veían. Decían que era muy severa, pero nunca lo fue conmigo.

Ella murió en nuestra casa. Para entonces, yo ya estaba en la cárcel. La última vez que la vi parecía un espectro triste dando vueltas en el patio, descalza, con la piel pegada al cráneo, los labios encogidos, enseñando una sucia hilera de dientes. Con la mente ya muerta.

Dejó de existir una noche, me lo contó mi padre; fue así, sin que nadie se diera cuenta. Se quedó dormida y no despertó. No sé si para entonces todavía tuviera sueños cuando dormía. Quizá ya no, pero lo que sí pude notar, fue cuando ella se marchó. No cuando dejó de respirar, no, sino cuando se fue de su cuerpo, cuando me miró a los ojos y me di cuenta de que el brillo ahí, como puntitas de alfiler, era el destello del alma de alguien más. A veces —creo yo—, cuando Dios se equivoca, mete el alma de recién nacidos en los cuerpos de la gente enferma. A mi abuela le pasó así: se murió

antes y vivió con nosotros muerta, pero dentro de ella vivía el alma de una niña malvada, desconocida, que rehusaba comer en plato y con cuchara, que mojaba la cama y que había olvidado cómo hablar, aunque nada tenía que decimos a nosotros, extraños en su vida.

Dios, ¡cómo quise yo a mi abuela!

Qué difícil era arroparla en la cama, bañar a esa criatura frágil y silenciosa. El cascarón roto de una mujer vieja. La cuidé cuanto pude. Luego, me fui. Ahí se quedaron mis libros abandonados, mis cajas de madera rebosantes de hojas escritas; sueños sin acabar.

Se quedó mi padre solo, y fue su culpa.

Llevo ya casi tres años encerrada en este lugar de muros lavados por el llanto e improprios. En todo este tiempo, no he querido hablar de esto.

No sé qué día de la semana era, creo que jueves. No sé si había sol bañando el patio grande. No sé. No me acuerdo, pero sé que la casa estaba quieta, porque pude oír cuando ella cayó por la escalera. No me gusta acordarme de ella así: el horror de su cara rota y ese estertor ahogado de la sangre que iba saliendo rápido. Se iba muriendo despacio y él quiso terminarla y levantó el mazo, pero se lo quitó. Ella vivió unos segundos más y pidió ayuda que le negamos. Luego, ya no se movió. El gran cubo de la escalera se llenó del olor dulzón y asqueroso de la sangre. Los escalones se volvieron rojos.

¿Alguna vez le pregunté a mi padre por qué la mató? No. Nunca lo hice. Él va a morir pronto. Es viejo ya. Detrás de sus ojos amielados hay secretos, suyos solamente. Él y yo queremos estar en paz, no debernos nada. Creo que él me debe... pero yo lo dejo ir. La culpa que llevo no es por haber hecho algo malo, sino por no haber hecho nada.

Es menos difícil contar lo que sucedió después.

Éste fue un secreto que compartí con mi padre. Asustado y debilitado por su propia acción, mi padre se moría. Lo ayudé a

levantarse de los escalones ensangrentados. Nos alejamos de ella. No puedo decir si para entonces ya estaba muerta o no, pero sé que, cuando volví, diez minutos después, ya no respiraba. Dejé a mi padre encerrado en su cuarto. Él mismo se encerró por dentro.

Ahora estaba a solas con mi madre. No soportaba el olor de la sangre. Subí las escaleras brincando sobre el cuerpo, conteniendo la respiración y sin mirarla. Entré al cuarto de mi abuela y saqué dos cobertores. Los extendí sobre el cadáver. Luego fui a mi cuarto y, de entre las cosas de acampar, saqué una cuerda de nylon gruesa. Con ella, amarré el cuerpo envuelto en los dos cobertores que se iban impregnando de la sangre que le salía de la cabeza. Una vez anudada, jalé de la cuerda y comencé a arrastrar el cuerpo hacia la puerta del patio. Entonces choqué con alguien que estaba parado detrás de mí. No pude respirar. Quise darme la vuelta, pero mis dedos tiesos de miedo estaban atorados en la cuerda. Cuando pude zafarlos, me volví lentamente, esperando enfrentar a mi viejo padre. Pero era mi abuela la que estaba allí, mirando al cadáver con esos ojillos de mirada extraña, entrecerrados, murmurando algo con su boca de aliento rancio. Ya se le habían caído muchos dientes. Ella me ignoró por completo, se dio la vuelta y se perdió en las sombras de la polvorienta sala.

Seguí arrastrando el cuerpo hasta el segundo patio. Abrí la puerta de hierro del cuarto de trebejos y jalé el cuerpo con violencia, tropezando con cajas y herramientas, cubriéndome de telarañas. Empujé el cadáver en un rincón y tiré las cosas que estaban a mi alcance sobre él. Salí del cuarto de espaldas: no se distinguía el cadáver, perdido entre las sombras. Cerré la puerta y volví a casa.

Tuve que limpiar la sangre. Jabón, cloro. Cepillé los escalones tratando de deshacerme de aquel hedor. Un día después, mi abuela se agachaba y miraba algo en el piso bajo una cómoda. Lo levantó con sus dedos temblorosos y lo examinó con interés poco usual en ella.

—¿Qué es lo que tienes ahí, abuela? —le pregunté.

Me miró con desdén, como siempre que le hablaba yo, una desconocida. Empuñó el objeto y se disponía a retirarse con él, pero le tomé la mano y se lo quité.

Lo dejé caer. Me temblaron las piernas. No me di cuenta, pero mi respiración era un silbido, como la de un gato asustado.

Recogí el diente completo, con todo y raíz. Un diente de mi madre que había salido volando por el impacto del mazo que le hundió la cara. Lo enterré en el jardín.

Ahí comenzó la espera de un mes. Un mes de silencio y miedo. No hablé con mi padre. Nos reuníamos en las comidas a veces, a veces no. Como siempre. La primera vez, lo escuché hablando por teléfono, diciéndole a alguien que ella se había ido. No nos habíamos dado cuenta. Se fue temprano, un jueves, y no había regresado. Tal vez se fue con una amiga. No, no sabíamos nada. Habría que reportarla a Locatel y al Semefo, pero primero haríamos algunas llamadas para ver si estaba en la casa de algún pariente o amistad.

Así se sostuvieron las cosas durante un mes. Una tarde recibimos la visita de un pariente cercano que preguntó con insistencia si sabíamos algo de mi madre. Estábamos en el comedor y mi abuela deambulaba como siempre por el pasillo, de norte a sur, de sur a norte, como guiada por una brújula de olvido. Al pasar por la puerta del comedor, la escuchamos murmurar:

-Se fue... ya no está... se la llevó...

Y siguió arrastrando los pies, de norte a sur, de sur a norte...

Pensé que los vecinos notarían el olor. Pensé que alguien sospecharía. Me dio mucha tristeza darme cuenta de que, pasadas dos semanas, nadie se acordaba de ella. Para que terminara todo eso, sólo era cuestión de quién perdería el temple primero: él o yo.

Fue él. Me avisó una tarde. Dijo que iba a decirle a la gente dónde estaba mi madre.

-Está entre las cosas viejas -dije yo.

-Ya lo sé. Voy a hacer una llamada.

-Está bien.

Pero salió de la casa y no volvió esa noche. Lo esperé. Al día siguiente, cuando volvió, a las once de la mañana, no venía solo. Los policías invadieron la casa. Los llevé hasta el cadáver, pero ellos buscaron no se qué en todas las habitaciones. Revisaron mis libros, interesados en mi pequeña colección de artículos sobre canibalismo que utilicé para preparar una conferencia. Me hicieron preguntas amables, examinaron cejudamente mi serie de frascos con formol que tenían pequeñas crías de gorrion, caídas de un nido en la rama de un árbol del patio y que ilustraban el desarrollo de un polluelo. Les intrigaron los cerrojos en el cuarto de mi madre. Ella misma los había puesto ahí, para evitar que yo le robara sus cosas. Se lo dije, pero no parecieron creermelo.

Mi padre me echó la culpa. Se lo permití. Me trajeron aquí, me juzgaron y me sentenciaron a veintiocho años de cárcel.

Allá afuera, la gente rápidamente se olvidó de mí, del mismo modo que la olvidaron a ella. Mi madre, esa mujer pequeña y delicada, sin olor, sin recuerdo, escondida en un rincón negro de la Casa Calabaza. Descubierta treinta días después con horror y espanto. Se quebraron nuestras vidas al perder ella la suya.

Centro Femenil de Readaptación Social
Santa Martha Acatitla, D. F.

¹ Todas las entrevistas realizadas para esta investigación fueron autorizadas previamente por los entrevistados para uso académico.