
Boletín

**Voz
a Vos**

Departamento de Artes escénicas

TEATRO FESTIVO
Tradiciones y
celebraciones
populares

Boletín

Voz a Vos

Licenciatura en Artes Escénicas



Rectora
Mary Falk de Lozada

Vicerrector Académico
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Director Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Coordinador Académico
Alexánder Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R.



SIEMBRA
Semillero de Investigación en Artes

Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño- UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Editorial

V Coloquio internacional de escuelas de teatro 2024

El V Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro. *Teatro festivo: Tradiciones y celebraciones populares*, del 19 al 22 de marzo de 2024, organizado por la Universidad Antonio Nariño y la Universidad de Sonora (México) con el apoyo de la Red de Escuelas de Teatro – Ret Colombia, en la sede Ibérica de la UAN, Bogotá, Colombia.

En esta quinta versión el Coloquio fue un espacio de diálogo entre instituciones del ámbito académico y artístico a nivel nacional e internacional, para indagar acerca de las diferentes metodologías utilizadas en los procesos de enseñanza e investigación – creación del Teatro festivo.

Dando especial énfasis a la participación y el encuentro entre los estudiantes de las instituciones participantes. Algunas de las ponencias presentadas se compilaron en esta edición del Boletín **Voz a Vos**.

Edición 17 - Junio de 2024

4 EDITORIAL

REFLEXIONES PEDAGÓGICAS SOBRE LAS ARTES ESCÉNICAS

5 LA VOZ, EL VERSO Y ALICIA.

9 TEMAS TABÚ Y LO FESTIVO EN EL TEATRO PARA LAS INFANCIAS

15 LA CARTA XV. EL ARCANO DEL DIABLO. DIÁLOGOS ENTRE LOS ARQUETIPOS DEL CARNAVAL Y DEL TAROT.

24 POSIBLES RELACIONES ENTRE EL TEATRO FESTIVO Y LA TEORÍA DE GÉNEROS DRAMÁTICOS DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ

DRAMATURGIAS EXPANDIDAS

35 CÁDAVERES

La voz, el verso y Alicia.

Luis Ricardo Gaitan Osorio
luisricardo.gaitan@unison.mx
Universidad de Sonora, México.

En el programa académico de Licenciatura en Artes Escénicas; especialidad Actuación y Danza Contemporánea (formación de actores y bailarines) de ocho semestres, se imparten solo dos semestres la asignatura Voz I y Voz II, el programa de la materia uno, tiene como objetivos específicos: “Manejará su expresión vocal a través de la interpretación creativa de textos poéticos, incluyendo en ello trabajo corporal de manera consecuente” y parte del contenido temático señala: “Interpretación creativa (a evaluar). El verso libre: Análisis por ideas, Revisión de sus sonidos, Ritmo, Ejercicios vocales, El resto del cuerpo en el texto poético; lo cual implica una desventaja para los actores en formación en tanto que carecen del conocimiento del teatro Clásico del barroco y su interpretación.

Nuestra práctica se ha centrado en la emisión de la voz y la articulación de la palabra, estableciendo sinergia entre respiración y cuerpo en movimiento

como expresión, lo que ha implicado en un principio la exploración profunda de los resonadores del cuerpo del ejecutante.

El objetivo de este escrito no es específicamente la métrica y la rítmica del verso, sino la presentación de un acercamiento a la interpretación actoral del verso.

¿Cómo combinar la musicalidad y el movimiento, el oído y la vista, la palabra y el gesto?

¿Qué utilidad pueden tener las reglas de la métrica para la interpretación actoral?

Los estudiantes que llegan a este estudio ven en estas reglas de la métrica una coraza y un sin sentido. Solo hemos tomado en cuenta y aplicado dos de ellas: las sinalefas y los encabalgamientos y una premisa simple: afirmar lo que se dice.

Es necesaria una metodología de actuación que dé soporte, ya que el resultado final es la creación de personajes que mantendrán conflictos y se enfrentarán a obstáculos aparentemente insuperables; no se puede desligar el lenguaje de la acción física que lo sustenta, transformar las palabras en pensamientos en acción. Al mismo tiempo, el habla se da desde las circunstancias que rodean a los personajes.

El primer estudio es establecer en que vocal de la sinalefa poner el acento o énfasis que secunde a la acción dramática.

El material seleccionado es una versión en verso del cuento Alicia en el país de las maravillas (Clásicos en escena, 2010), cuatro alumnos realizan un rol por práctica e intercambian, finalmente así desarrollan la totalidad de roles:

Alicia

Narrador

Conejo

Otras Voces. (Picaporte (Picap.), Dodo, Flor, Oruga, Gato, Liebre, Reina, Soldado–Naípe, (Soldado), Hermana de Alicia)

Los primeros versos del cuento:

Narrador:

Alicia escuchaba
la lección de historia:
reyes y conquistas
y días de gloria.

Su hermana leía
con dedicación,
mas la primavera,
las flores y el sol
llaman a Alicia;
no presta atención.

Una alondra vuela,
canta un ruiseñor
y una mariposa
va de flor en flor.

De pronto, un conejo
corre por el prado.
Tiene orejas largas
y su aspecto es raro.

Alicia lo mira
Con curiosidad.
Lo llama y lo llama,
¿Hacia dónde irá?

Conejo

tengo mucha prisa,
no puedo esperarte.
Lo siento preciosa,
es que llego tarde.

Alicia:

¡Espere un momento,
no puedo alcanzarle!
¿Por qué tanta prisa?
¿Por favor, aguarde!

Narrador:

Pero el conejito
ya se había ido,
por un agujero
se había metido.

Alicia era amiga
de la fantasía,
de las aventuras
y un tanto atrevida.

Miro el agujero,
casi sin pensar
se introdujo dentro.
Nada más entrar
Comenzó a caer
y luego a flotar,
y muy despacio
llegó hasta el final.

Alicia:

¡Eh, señor conejo,
espere un momento

Conejito:

Tengo mucha prisa,
hoy no tengo tiempo!

Narrador:

Y como una flecha
salió por la puerta.

Para cada estudiante la estructura se desvela útil dentro de la sinergia que conforman cuerpo, voz, pensamiento y emoción. Estos colaboran eficazmente en el entrenamiento instrumental del actor de manera equilibrada. La investigación desde el trabajo actoral aporta esa parte creativa del lenguaje. Esta indagación con el lenguaje en verso surge de la interacción de las relaciones entre voz, cuerpo, movimiento y emisión. El movimiento en términos de acción dramática o tarea escénica.

Los últimos versos del cuento:

Hermana:

¡Alicia, despierta!,
Te habías dormido.
¡Vámonos a casa!

Alicia:

¡Que sueño he tenido!
Estaba en un bosque
lleno de ilusión,
donde en toda reina
la imaginación.
País de colores
y sueños dorados,
locas maravillas

mi mente ha creado.
Pero estoy contenta
de haber despertado.

Siempre algo sucede, acontece algo. El ejercicio no tiene una duración de más de 13 minutos, resulta breve. El pretexto para presentarlo a público (infantil) es la celebración del Día del Niño que tradicionalmente se festeja en México el 30 de abril, realizando un tour por escuelas primaria de la ciudad de Hermosillo. Este 2023 con los trece estudiantes se conformaron tres grupos-rutas visitando más de veinte centros escolares.

Bibliografía:

Jiménez, Sergio y Ceballos, E. (1985) *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México, UNAM, Volumen I (p. 427-458).

Martín Anguita, C. (2010) *Clásicos en escena*, Barcelona, Planetalector.

Muñoz, A. M. (1994). *Voz y movimiento: Unidad expresiva del actor* (aportes de la fisiología y otras disciplinas a la formación y entrenamiento del actor).

Reyes Palacios, F. (1991). *Artaud y Grotowski: El teatro dionisiaco de nuestro tiempo*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas.

Slowiak, J., & Cuesta, J. (2018). *Jerzy Grotowski* doi:10.4324/9781351174787.

Temas tabú y lo festivo en el teatro para las infancias

María Elizabeth Vargas González

maria.vargas@unison.mx

Universidad de Sonora, México.

Este escrito descriptivo intentará abordar de algunas formas posibles primeramente colocar la importancia del teatro para las infancias o llamado también teatro para niños dentro de las asignaturas pertinentes en las escuelas de teatro de nuestro país, México.

Desde este genuino deseo propongo se lea como importante también definir que es lo llamado tabú en el teatro para las infancias; y desde este punto no pretendo definir en torno a conceptos el tabú como un mecanismo de defensa para los adultos y sus necesidades de que en las infancias se logren definir sus propias necesidades de sociedad. Es decir, la mirada de los niños esta en constante transformación.

La infancia es un estado transitorio del ser humano y esta en el teatro enfatizará mucho más el llamado espectador, es decir, a diferencia del teatro, está el teatro para niños. La infancia esta ausente de las teorías filosóficas, de las búsquedas del

hombre, sus conquistas y sus fracasos. El termino *Infans* en latín, nos señala “el que no habla”, y en un orden distinto de semántica podría ser el que no tiene derecho a hablar.

Sabemos que en la infancia se adquieren a una velocidad orgánica natural unos aprendizajes sustanciales que también indagan y forman en el yo. En relación a esta etapa de vida se habla mucho de desarrollo emotivo, cognitivo y social, sin embargo, el niño no vive en sí mismo una transición o etapa; ellos viven el presente, el aquí y el ahora; basta solo ver a un niño jugando pasteles de lodo o jugando en un charco de agua para saber el nivel de prestancia que le imprimen a la investigación necesaria de la exploración del juego y los elementos que lo componen.

El ser humano se construye en la mirada del otro, el ser humano pone especial

atención la mirada del otro. Ahora imaginemos que él niño nace en un estado de dependencia y que las o la primera mirada que lo hacen existir son determinantes para su formación, identidad 'pero sobre todo para determinar quien es el para los otros y para el mundo.

Esta mirada en este estado de dependencia del niño lo hacen existir, ésta relacionada por supuesto con la mirada de sus padres. Pero volvamos; una cosa es la mirada que los adultos tenemos de los niños y lo que los niños viven a través de sus propias miradas. Esta relación de miradas, entretejen una identidad y esta está ligada a los cuidados que permiten enraizar la imagen del niño mismo a través de tantas transformaciones corporales que experimenta y van relacionándose con las expectativas de los padres, esto último nos permite crecer o bien a veces sentirnos mal. En un corto tiempo esta relación de dependencia se convierte en una relación de autoridad.

Una relación de autoridad donde el adulto es el que sabe y el niño es el que aprende. En la historia de la pedagogía y la psicología hay pensadores que han cuestionado la relación de sumisión

didáctica entre los niños y los adultos. Los niños tienen un nivel de aprendizaje directo, natural, sin maestro, sin tutor, por intuición, donde van de la mano con su propia mirada sobre el mundo; van conociendo en sus primeras experiencias las mejores formas de explorar, deducir a través de su propia mirada y necesidades; una mirada cada vez absolutamente nueva, original, nunca formateada.

Así, se podría sostener que se deriva y se fermenta la idea de que la inteligencia simbólica esta absolutamente igual desde el nacimiento hasta la muerte, de forma inherente a la biología del cerebro genético humano. Un legado de costumbres que determinan el ser un niño/niña.

Hace falta entonces preguntarnos ¿Cómo estamos concibiendo las personas que escriben para públicos de niños y logramos dirigir y montar teatro para niños, con la autoridad moral que nos da el ser adultos además de la autoridad de ser los autores de las obras? ¿Cómo concebimos dicho espacio de convergencia? Esta doble autoridad; la de la palabra escrita y todos los derechos que ella conlleva y la autoridad moral también como adultos de decir la verdad de las miradas del mundo a los niños.

El adulto que escribe y monta un espectáculo para niños pone un punto de vista propio. En el caso del público adulto, puede o no escuchar, tiene todos los derechos de salirse de la función antes, de elegir hacer o no algo con este punto de vista.

El niño espectador no elige la obra, el niño no tiene derecho a salirse antes de la función, a veces no tiene derecho tampoco de armar un escándalo por lo que el difiera del contenido de la obra.

El niño debe entender, escuchar y ser sensible al discurso del arte del teatro. Quizá sería bueno preguntarnos si no es de vuelta esta relación de autor, director con espectador infantil como una relación de sumisión didáctica. Pensemos que la base de toda relación entre una obra y su espectador es el encuentro de dos intimidades.

Podríamos poner un poco de atención a las cuestiones escénicas, temáticas y estructurales que consideramos como adultos de lo que es “bueno” y de lo que no tanto para los niños; pero debemos tener en cuenta de que cada uno de los espectadores niños reunidos en una sala de teatro es único, entre el niño de tres años y el de cinco hay un mundo; entre el niño de

siete al de doce hay otro mundo; como entre el niño de doce años y del adulto hay también un mundo; pero quien podría alegar que entre dos niños de tres años hay un mundo de cuestiones genéticas y de experiencias de vida que condicionan absolutamente la manera de recibir el espectáculo. La cuestión es absolutamente central y fundamental; ¿Quién puede decidir de lo que bueno para un niño? ¿Quién puede saber que es lo mejor para doscientos niños reunidos por el azar en una misma sala, niños que ni siquiera han decidido de estar en esa sala en ese momento y que la mayoría de las veces no saben ni el título de la obra que van a ver.

El creador tiene entonces entre el espectador y la obra también a todos los adultos que rodean a los niños y esa es una mecánica en la que aparentemente se entra a “nivelar” el discurso de una obra a mediar la manera en que se presenta a veces de forma censurada o maquillada, matizada con entonaciones no tan sutiles como si se le habla a niños tontos, y a veces los temas son expuestos de forma que se muestra una realidad filtrada para ellos con personajes de “buenos y malos”, a esto yo le llamo autocensura.

Y a veces, esta censura de temas abordados solo como cuentos clásicos, por lo menos en Sonora, genera un tipo de vínculo teatral para la infancia. Pactado con una sociedad clasista, doble moral y conforme.

En el estado donde vivo se ha dado incluso que el papel o rol del programador de teatro filtra y es cuestionado por las maneras en que serán llevadas a cabo las temáticas a los niños y no con el fin de averiguar que es mejor para ellos como infancia, sino, para cuidar la cierta incomodidad que le puede ocasionar a una sociedad o a unos padres las preguntas que le realice su hijo o hija al salir del teatro.

Entonces sabemos de que todos somos como creadores y adultos que tenemos una responsabilidad de lo que la escena implica y la obra implica frente a un adulto y más aun frente a los niños. Y me refiero a un margen de maniobra crítica que estamos dispuestos a permitir al niño vivir. Entonces me doy cuenta a lo largo de algunos años de investigar los temas tabú para los niños que la libertad que tiene un creador de decir el mundo está directamente ligada a la concepción a la que los adultos de una cultura dada, tiene de lo que se puede enseñar de lo que se

puede dar a ver a los niños de esa misma cultura. Es decir el discurso que se puede decir debe estar estrictamente conforme a lo que los adultos dicen que se debe decir a los niños y aquí entra no solo lo políticamente incorrecto, también entra la televisión, la publicidad etcétera. A veces los autores de textos dramáticos para niños escriben fiándose de la libertad que les dan los adultos “responsables” de esos niños a los que se les va a presentar alguna obra.

Estos adultos dicen que son las cosas que se les va a contar y cómo se les cuenta a los niños. Entonces, cuando se genera un escándalo casi siempre viene de los espectadores adultos, nunca de los niños. Estos adultos son los mediadores de aprobación y reprobación de una obra. De mediadores pasan a ser sensores, pues el poder pasa a estar en manos de esos adultos.

Por lo tanto surgen varios interrogantes: ¿Cómo uno como autor o director puede asumir estas responsabilidades éticas, morales que se dan en discusiones familiares de que es lo mejor o lo peor para los niños de cada familia? ¿Qué libertad creativa se distingue de la relación con el espectador pequeño que disfruta un

material hecho para el como un público dispuesto a contactar con el material lúdico y totalmente simbólico, narrativo y estimulante que se le entrega?

¿En que sea conformado el desde mi punto de vista mal llamado teatro para bebés?

¿Cómo es el mercado de los niños y el teatro en tu comunidad?

¿Cuáles son las consignas creativas que un autor o director se pone a sí mismo. Cuando crea para este tipo de espectador y cuáles son las le confiere la sociedad?

¿A caso los llamados fines educativos del teatro tiene los intereses puestos en un arte relacionado intrínsecamente con el estudio de los niños actuales?

Es tan delgada la ficción y la realidad entre el público infantil y el teatro que a la menor provocación el niño ya ha puesto en movimiento el imaginario de ellos mismos. Entran a las convenciones para construirlas y deconstruirlas entran a jugar los códigos, entran a vivir la parte del vínculo con los personajes en su propio lenguaje es decir para ellos no solo se está narrando una historia, ellos se están equipando para entrar al juego.

Existe un lenguaje particular para conmover un público infantil; si lo que se desea es eso ¿Cuál será ese lenguaje? Los títeres? Los lenguajes corporales de Lecoq, las máscaras?

Aún nos falta observar más el mundo de los niños y entender sus etapas, saber cómo hablan del mundo ellos y aceptar la capacidad de síntesis te tienen cuando hablan de él y de los que vivimos en él. Su mirada de inocencia está expuesta durante muchas horas a la información a veces moralina no educativa que vuelve rancio el discurso para ellos.

El texto pone una relación pedagógica entre esta dramaturgia los personajes y los niños, pero no tanto en desigual, hay otra cosa que una simple expresión artística, la voluntad de ponerse tanto en educador como en artista pero asumiendo esa parte pedagógica a través del riesgo de la improvisación, esta herramienta destacaría una nueva forma de igualdad en la relación, el adulto no es el que da una lección, el adulto está improvisando en riesgos, juega y altera las dimensiones de la narración a través de los estímulos vivos del mismo juego.

La inspiración era poner a los niños en el centro de la acción dramática y no como alguien que da lecciones.

Bibliografía:

Silverman, L., Marcovitch, P., Querillacq, P. (1999) *Como hacer teatro sin ser descubierto*, Ilustraciones Aida Emart. Buenos Aires, Argentina.

Lebeau, S. (1986) *Pasando de la composición colectiva a la obra escrita por un autor*. Madrid España. Edición digital de Boletín Iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud, núm. 39.

La Carta XV.

El arcano del Diablo. Diálogos entre los arquetipos del carnaval y del tarot.

Ruth Rivas Franco

Rukita.r.f@bellasartes.edu.co

Instituto Departamental de Bellas Artes Cali - Colombia

Resumen

La obra *Tríptico místico. Polaroid, instantáneas de una noche*, es el resultado de un proyecto que evalúa el modelo de investigación-creación propuesto por la investigadora, desde la complejidad. Esta evaluación se da en una experiencia de creación que parte de pensarse la construcción del amor y el desamor en 6 actrices-investigadoras que habitan entre el S. XX y el XXI.

En esa construcción de los imaginarios sobre el amor, se llega al tarot, y a través del él, al arcano XV, El diablo. Sin embargo, al recolectar los datos desde los niveles mental y místico de las investigadoras, el diablo, como personaje, atmosfera y esencia de la obra, se construye en relación con el diablo festivo del carnaval.

Esta ponencia evidencia los trayectos de producción de conocimiento, que tienen las investigadoras-creadoras en la creación de la obra.

Palabras Clave

Investigación-creación, teatro, arcano del diablo, diablo de carnaval, transdisciplina, pensamiento complejo.

Abstract

The play *Mystical Triptych. Polaroid, snapshots of a night*, is the result of a project that evaluates the research-creation model proposed by the researcher, from the point of view of complexity. This evaluation takes place in a creative experience that starts from thinking about the construction of love and heartbreak in 6 actress-researchers who live between the 20th and 21st centuries.

In this construction of the imaginary about love, we arrive at the tarot, and through it, the fifteenth arcanum, The Devil. However, by collecting the data from the mental and mystical levels of the researchers, the devil, as a character, atmosphere and essence of the work, is constructed in relation to the festive devil of the carnival.

This paper shows the trajectories of knowledge production that the researchers-creators have in the creation of the play.

Key words

Research-creation, theatre, devil's arcana, carnival devil, transdisciplinarity, complex thinking.

En este artículo se exponen las relaciones que se construyen entre el arcano del diablo como arquetipo del tarot, y el diablito festivo como arquetipo de carnaval, en la experiencia de investigación-creación de la obra *Triptico místico. Polaroid, instantáneas de una noche: Carta XV. El arcano del Diablo*. La exposición se presenta en un viaje que va de la parte al todo.

La carta XV. El arcano del diablo, es una de las 3 obras que conforman el *Triptico Místico: Polaroid, Instantáneas De Una Noche*. El tríptico está conformado por la mencionada carta, además de la carta I, el arcano del mago y la carta IX el arcano del ermitaño. El tríptico surge de un proyecto de investigación que se titula: *Cariño Malo: aproximación a una comprensión compleja de la investigación creación en teatro*.

El proyecto de *Cariño malo*, tiene como objetivo general evaluar cómo el modelo de investigación creación para teatro desde el pensamiento complejo, potencia las diversas poesis que se dan al crear una obra que parte de pensarse la construcción del amor y el desamor en 6 actrices investigadoras que habitan entre el siglo XX y el XXI. Lo que el modelo propone es que la obra final, la obra que se presenta al público, no es la única producción que se da en el transcurso de la experiencia de investigación- Creación.

Se titula *Cariño malo*, porque al principio queríamos montar la obra de Inés Stranger (1990), pero luego nos dimos cuenta que hay un cariño malo que es peor que el del infiel (así se le dice en Chile al infiel). Y es ese que tenemos nosotras mismas en la cabeza, el que no nos permite ser en toda nuestra libertad. Así que decidimos crear una obra desde la dramaturgia en la que pudiéramos

transfigurar nuestras propias experiencias con esos imaginarios acerca del amor, esto nos lleva a ensanchar la categoría y pensarlo no solo desde el amor romántico, sino también, desde el amor maternal, fraterno y por supuesto, propio.

El modelo que se propone para la investigación-creación en teatro desde la complejidad es transdisciplinar. Pero entendiendo lo transdisciplinar (Nicolescu, 1994) a través de un enfoque transhistórico, es decir, que posibilita atravesar la historia, en este caso, poner en diálogo lo que históricamente ha sido el imaginario de la relación entre el amor y la mujer. Esta mirada transhistórica implica revisar, también, cómo se ha ido modificando el rol que la sociedad espera de las mujeres, según las circunstancias sociales.

Por otro lado, está lo transcultural que implica poner en diálogo los imaginarios del amor desde las diferentes culturas que nos atraviesan como mujeres de distintas partes de Colombia y pertenecientes a una generación particular. La que se ubica entre finales de los años 60 y principios de los 80.

Este enfoque transdisciplinar, que deviene de los trabajos de Nicolescu (1994), se operacionaliza a través de 3 niveles de realidad que son dimensiones en las que el ser humano produce conocimiento (Rivas, 2023). Esto nos obliga a diseñar unos instrumentos de recolección de datos que puedan a travesar esos tres niveles.

El primer nivel que es el físico en el que nosotras realizamos un análisis documental de algunos materiales que se han producido alrededor del amor y la mujer, películas,

literatura, textos desde la sicología, la neurobiología, el teatro, la pintura. Estos materiales corresponden a diferentes momentos históricos y a diferentes culturas. Aquí se observa lo transhistórico y transcultural.

Luego está el Nivel mental de la realidad, que es el nivel en el que indagamos sobre qué pensamos nosotras acerca del amor, ¿cuál es el amor que quisiéramos vivir? Desde los distintos roles, como mujeres, como madres, como hijas, como docentes, como actrices...

Para indagar en este nivel de realidad escribimos unas cartas a nuestros hijos e hijas, planteándoles cómo ese ese hecho de empezar a tener el rol materno nos limita o nos condiciona desde el imaginario que tiene la sociedad. De cómo nos pone en tensión tener que ser una buena madre, buena hija, buena esposa, etcétera. También escribimos unas cartas para nosotras y unas cartas para nuestras ancestras. En estas últimas, se evidencia el tránsito de esos saberes en lo transhistórico y lo transcultural. Y en las cartas a nivel general se posibilita el trayecto de ida y vuelta entre esos tres niveles de realidad.

Y, por último, el nivel místico que es el nivel en el que se instalan todas las creencias místicas, pero también las creencias que se han forjado como ideas instaladas en nuestras memorias a través de frases que se nos repetían durante nuestro crecimiento. Por ejemplo, “en las mujeres de la familia no podemos encontrar el amor”, o que “las mujeres de la familia siempre nos divorciamos” o “hemos tenido que ser madres solteras”, frases que al escuchar repetidamente se convierten en programaciones y condicionantes de cómo

vivimos o queremos vivir-nos en los distintos roles del amor. En este último nivel entran las cartas el tarot.

En nuestros trabajos de campo, que eran actividades como hacer un sancocho, ir al karaoke... hablar sobre películas, literatura, sobre teatro y pedagogía teatral, compartir textos, jugar, ya que somos actrices. En esas salidas de campo y, debido a que, los grupos de mujeres tienen esa particularidad, siempre hay una que es más bruja que las otras, entonces nos tirábamos oráculos o nos tirábamos las cartas del tarot para ver qué era lo que él nos decía acerca del momento que estábamos viviendo.

Así es como entra el tarot al proyecto de *Cariño malo*.

El tarot y el Tríptico místico: Polaroid, instantáneas de una noche

Carl Jung (2003) señala: “que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales” (p. 13), a estas imágenes, él las llama arquetipos. Por consiguiente,

en el nivel místico de la realidad, el arquetipo forma parte de lo que en la noción de sujeto (Morin, 1998) conforma el nosotros, no son construcciones propias, es decir, que pertenezcan al mí del sujeto, sino que habiten a nivel del inconsciente, a través de lo que la sociedad en conjunto construye.

En el nivel místico de la realidad se instalan imágenes arquetípicas que son transmitidas a través del arte, la literatura, el teatro, el cine, la pintura. Pero al ser transmitidas se vuelven conscientes y son susceptibles de ser deconstruidas y recreadas en nuevos arquetipos, que representen de una manera más próxima el presente en el que surgen. (Rivas, 2023, p. 99)

De acuerdo con lo anterior, el tarot, entra al proyecto, primero como una herramienta que nos da luces para interpretar las circunstancias de nuestras vidas y nuestros propios comportamientos. Pero también se introduce haciéndonos conscientes de las dimensiones en las que la investigación que estamos realizando se manifiesta.

La historia del tarot como arte adivinatoria, o como compendio hermético de las verdades significativas de la creación del universo, es más bien reciente, data del siglo XVII-XVIII. Los arcanos mayores que son 22, son arquetipos que representan situaciones y patrones generales de la vida. En su conjunto, cuentan la historia del viaje del loco para llegar al conocimiento y a la fortuna, así, el viaje es tanto terrenal como divino.

En el libro *La cábala de predicción*, es el más antiguo documento en el que aparece un juego de imágenes con 78 arcanos, que busca tener una interpretación del ser y de la vida asociada a lo arquetípico, en este caso, desde la cosmovisión del antiguo Egipto. Para el caso que nos ocupa, se encuentra la carta XV de nombre: La pasión, tiene como indicación el tifón Bafometo junto al fracaso amoroso y la letra *Samech* que anuncia peligros.

Más adelante, en 1144, por encargo del Duque de Milán, se da origen al tarot de Marsella, en el cual se asocia la imagen del arquetipo de la carta XV, al diablo, a ese ser con cabeza y patas de cabra, torso y brazos humanos y alas de murciélago, que sentado sobre un trono o pedestal, tiene encadenados a una anilla, a dos humanos, un hombre y una mujer.

Ahora bien, también existen los arcanos menores, los números del 1 al 10 y que son representados con los pentáculos u oros, los bastos, las espadas y las copas, simbolizando aspectos como el trabajo, la fortuna, la pasión, las batallas personales, el pensamiento, el tormento y la emocionalidad.

Nosotras éramos 6, no buscamos ser 6 pero éramos 6 y en el tarot el número 6 representa precisamente el amor y la mujer. Al descubrir esto, y un poco inconformes con lo que se interpretaba de los distintos seis de la baraja: los bastos, las espadas, los pentáculos, las copas, siempre con una mirada desfavorable, decidimos hacer nuestras propias imágenes arquetípicas, de ese número y así deconstruir esos imaginarios que han pasado a través de las culturas y los tiempos.

Luego nos dimos cuenta que tres (3) de las actrices somos del signo capricornio y resulta que el diablo es el arcano que representa ese signo zodiacal en el tarot. También que tenemos representantes del arcano del mago, en este caso dos (2) actrices que son de signo géminis, tenemos además una (1) actriz de signo virgo, que es representado por el arcano del Ermitaño.

Esta configuración 3,2,1 nos parecía, de lo más curiosa, mística y, decidimos que la estructura de la obra que estábamos creando

iba a llevar esa estructura de los arcanos. Nuestra obra iba a tener tres cuadros, cada uno, con una temática asociada al arcano y a esa tensión que se desarrolla entre los imaginarios del amor y nuestras realizaciones como mujeres del s. XXI.

Pero al final teníamos tanto material que no creamos una obra, sino que decidimos hacer un tríptico, cuya unidad es la diada amor y la mujer y estas 6 mujeres que se reúnen cada 13 lunas en una fiesta temática.

La carta XV. El arcano del Diablo.

Esta carta tiene como interpretación más aceptada: el sometimiento, el espíritu autodestructivo. Las intrigas, la adulación, la falta de escrúpulos, los apegos y dependencias emocionales, las pasiones desatadas, la lujuria, la represión sexual, las adicciones, las relaciones tóxicas y la ignorancia. Esto se representa a través de esos dos humanos que están encadenados a ese pedestal en el que está el diablo, están encadenados a las bajas pasiones de lo terrenal. Para Jung es la libido en su potencia primigenia, la energía primitiva del inconsciente que no está suficientemente domada.

Pero nosotras el diablo como arcano también está celebrando la luz del fuego infernal, con esa visión del tercer ojo se puede tener la oportunidad de soltarse de las ataduras, pero antes se deben atravesar las oscuridades que la humanidad ha creado para atarnos a sus sistemas, a nuestro ego, a la necesidad de ser perfectas, de ser felices.

La carta del diablo, entonces te pregunta: ¿vas a seguir siendo víctima? ¿Vas a seguir atado a todo lo que creaste, consciente o inconscientemente, te guste o no y que te hace

esclavo de esta dimensión? o ¿vas a responsabilizarte de tu vida?

El arcano del diablo en el tríptico místico

En la dramaturgia el arcano del diablo está a través de lo que él representa como arquetipo, el encadenamiento a las bajas pasiones, impregnando en cada situación el tema de la obra. Podemos resumir un poco aquellos conflictos a los que se ven abocadas estas 6 mujeres en la escena *Todas menos una*:

La eterna juventud, la imposición de la juventud, casa, carro y beca, ser feliz en la vitrina, dame tu like, la casa llena, la búsqueda de la felicidad, esa es una pelí, es una carrera, un triatlón, una vida que es ajena, construida tras las ventanas de los vecinos, yo tengo más, no ¡yo! ¡yo! ¡yo! Yo hago más, yo lo hago mejor, yo hago el triple, yo puedo más, la que quiere puede y la que no se aguanta, suponer, juzgar, imponer, heredar, ir de la mano de mi madre, llevar de la mano a mi hija, el ego, la belleza de un cuerpo. (*Tríptico místico. Polaroid, instantáneas de una noche: Carta XV, el arcano del Diablo, 2023*)

Allí vemos algunas de las cadenas a las que se ven sometidas estas 6 mujeres porque quieren de alguna manera responder a ese imaginario que tiene la sociedad, a ese *deber ser* de la buena mujer, la buena esposa, la buena hija, porque han comprado esa idea de ser felices que nos venden a cada segundo.

En el *Tríptico místico*, la música es fundamental porque, esta carta, está

concebida como una fiesta/karaoke. A nivel de formato es una especie de musical, hay números de baile y canto...entonces nos dimos a la tarea de buscar canciones que hablaran sobre ese diablo que nos tienta, y por ahí se fue metiendo sutilmente el diablo del carnaval. Porque escogimos una música de género tropical, que invitara al juego y al baile. Quizá porque somos latinas, porque tenemos toda esta ancestralidad afro legada de los procesos de la diáspora, quizá por eso, nos decantamos por lo tropical e hicimos caso omiso al amplio género del rock, en el que también existen numerosas canciones que nos hablan de ese diablo juguetón.

Para hablar del arquetipo del diablo del carnaval, empezáramos por decir, que no tomamos como referencia ningún personaje establecido de alguna fiesta en particular, por ejemplo, el diablo del carnaval de Riosucio. Sino que más bien estamos realizando unas operaciones de abstracción entre las características principales de los personajes de este tipo de expresiones festivas. Así las cosas, los personajes de carnaval, desacralizan a aquellos que en la cotidianidad son tratados con respeto, admiración y demás. Este tipo de personajes se construye a través de imágenes alegóricas que en ocasiones se combinan con un reflejo de la realidad.

El diablo de carnaval es el diablo bromista, retador, también es el que impone el castigo a las personas que no participan de la fiesta, el que señala los defectos y los vicios, aunque también invite a ellos. En el carnaval, el diablo se relaciona directamente con los espectadores, que no pueden no participar de la fiesta, so pena de recibir su castigo. Además, es no es propiamente el diablo, sino un humano disfrazado.

En el modelo de investigación- creación en teatro desde la complejidad se propone que el espectador hace parte de la experiencia de creación desde el comienzo. Para esto nosotras creamos diversas estrategias, para darle la entrada al espectador, entre ellas está la página del proyecto polaroid (a la que pueden acceder a través de este enlace: <https://proyectopolaroid.bellasartes.edu.co/>), en ella se encuentran la mayoría de los productos y de análisis que hacemos con respecto al tema que investigamos - creando. También tenemos como estrategia la colaboración en una *play list*, en la que la gente puede agregar las canciones que les recuerdan esos cariños malos y también los cariños buenos que han entrado y salido de su vida.

La última estrategia fue la lectura dramática. Con esta pretendíamos probar varias cosas, si la estructura de la obra era clara, porque está presentada en una estructura fragmentada, que combina la narraturgia con diálogos, escenas corales y monólogos, canciones y baile. También necesitábamos saber si era una obra de mujeres para mujeres y qué tipo de mujeres, y resultó que no, que era una obra, a la que sobre todo hay que llevar a los hombres, según expresaron los y las espectadoras.

Ahora bien, como formato, una lectura dramática nos impone un reto. Necesitábamos un lector de las acotaciones y entonces decidimos que sería un hombre, primero para equilibrar, todas esas voces femeninas que hay en la obra. Y segundo, que ese lector/narrador, iba a ser la encarnación del arcano del diablo.

La lectura dramática como formato tuvo vestuario, acciones, baile y entre todo eso el

actor que encarnaba a ese narrador empezó a tener una relación directa con los personajes de la obra. A cuestionar sus acciones, a burlarse de ellas, a tentarlas.

Quizá por la magia del actor mismo, en el foro con los espectadores, la gente empezó a hablar del personaje del diablo y fue como una revelación para nosotras. Así que le dimos forma a ese personaje en la puesta en escena, aunque no está en la dramaturgia.

Sin embargo, este arcano del diablo es una especie de híbrido entre un oficinista o algo así, un ejecutivo con los cachitos del diablo que se quitan y se ponen. Combina del arquetipo tradicional, los cuernos, que en este caso, son de material amigable, no son horripilantes a la vista, con una imagen que se convierte en arquetipo de nuestros tiempos, el traje y la corbata que nos llevan a pensar quizá, en ese jefe que nos condena, en esa idea de nuestra sociedad que dice que es un triunfo no tener tiempo, no estar en casa, así vivimos para trabajar y ser exitosos, exitosas.

Así ese diablito juguetón, también encarna a esos otros hombres de los que hablan ellas, el stripper, el marido amoroso, el que nunca está, el que es como otro hijo más. Ya entonces en la lectura, el diablo empieza a dirigir la comparsa, es el que da las entradas a las voces de los personajes y al DJ para que ponga una canción o la quite.

La puesta en escena en sí es una fiesta, una en la que se integra el público, desde el comienzo, a través de la bebida iniciática de la pócima, escuchando y cantando las canciones de la *play list* que nos han ayudado a construir. Recibiendo las lecturas del tarot que el personaje de la pitonisa da en la entrada.

El momento de ponerse el vestuario y representar al personaje, se da frente a los espectadores, evidenciando la característica lúdica del encuentro, la posibilidad de jugar a ser otras. En este juego que proponemos, las actrices juegan a ser personajes que tienen números arquetípicos por nombre: Siete, Dos, Cinco...pero estos personajes están disfrazados, así, con todo el carácter lúdico de la palabra, de mujeres icónicas, como Marilyn, Frida, Indira, y para remarcar la idea del disfraz, algunas quedan igualitas, otras no.

En la puesta en escena el diablo es el que incita de alguna manera a esas mujeres a llegar a las situaciones en las que se van quitando las cadenas que las atan, solo que para quitárselas deben primero, atravesar la noche oscura: este diablo de carnaval las pone en evidencia cuando están diciendo mentiras, las hace participar de todos esos excesos, el exceso del alcohol, de las drogas, del sexo mismo. Y les va quitando esa necesidad de ser perfectas, de ser buenas, llevándolas a sincerarse con sus otras amigas. Ahí es donde se produce ese efecto tan bonito de las reuniones entre las mujeres, que es la posibilidad de quitarse esa cadena y decir:

Siempre tuve que tragarme todo y sonreír...y en medio de todo, la plomería colapsa, el techo se cae, hay cortocircuitos en no sé qué tantas partes...mi casa se viene abajo y es como una metáfora de mi vida...y yo en vez de hacerle frente me pongo a buscar el amor por tiendaonline.
(*Tríptico místico. Polaroid, instantáneas de una noche: Carta XV, el arcano del Diablo, 2023*)

Este diablito, tiene su trono y desde allí interviene en el mundo de estas mujeres, a veces las incita, a veces les ordena, a veces las domina, pero contrario al arquetipo del tarot, este diablo no pretende sumirlas en la oscuridad, al contrario, su fuego es la luz que ilumina allí donde está el candado de la cadena. El fuego de este diablo no quema, sino que da calor, un calor efervescente, a veces delirante, que nos lleva a transgredir los límites del “deber ser”, de la cotidianidad.

Y en medio de todos esos excesos de la carne, vienen también los del alma, estas mujeres cantan como si no hubiese mañana, lloran y se ríen, las poseen la ira, la envidia, la soberbia, se enojan y se contentan, todo atravesado por el juego, para luego volver a llorar y volver a reír.

Como en el carnaval el Mundo está al revés, estas mujeres que todo el tiempo son, tratan o simulan ser buenas, se pueden dar el lujo de incendiar la casa, de quemar la casita de muñecas en la que la sociedad las ha sometido a vivir. Purificando, transmutando todo el dolor con el fuego.

Conclusiones

El diablo del carnaval de alguna manera desacraliza ese diablo del tarot. En este caso, la tentación de ese diablo festivo no es para encadenar, sino para liberar. El diablo como arcano de la carta 15, las tiene atadas, mientras el diablo, el festivo, el del carnaval termina por liberarlas. El arcano es la conexión con la sombra, con lo que desde una visión religiosa *no se debe hacer*. El diablito del carnaval, en cambio, nos muestra que las principales cadenas que nos atan son las del *deber ser*, no las otras.

Porque el diablo del carnaval es crítico con la realidad, pone en evidencia los juegos soterrados del poder, el diablo del carnaval, a través del juego del disfraz, nos propone mirar críticamente la realidad que construimos, y esa mirada crítica está dada a través del humor. Ese es, más o menos, el diálogo que hay entre estos dos arquetipos, el diablo del tarot y el diablo del carnaval. Y, sin embargo, el uno no excluye al otro.

Si el arcano del diablo es sombra, aflicción, también es un velo que cubre los ojos, mientras que el diablo juguetero, es luz, propicia el entendimiento de la realidad que emerge del juego, liberándonos así del deber ser y de los imaginarios contruados sobre cómo debe ser la relación entre el amor y la mujer.

Esta visión transcultural y transhistórica en la que se entrelazan los arquetipos de los diablos, permite a su vez que el arquetipo se deconstruya, ya no es tan fatal que te salga el arcano XV en la tirada del tarot, porque lo que te dice es que debes hacer consciencia de tus cadenas, para así, liberarte de ellas.

También a través de la música, que está sonando en casi todo momento, el público transita entre diferentes culturas y realiza, mediante sus recuerdos, viajes en el tiempo. Al escuchar una canción en particular, se activan situaciones y emociones vividas. Así, al igual que están participando de todo lo que ocurre en la escena, además, lo hacen, cantando y recordando.

De ese modo, los espectadores también se liberan de cadenas, y entran en el acontecimiento festivo que propone la obra.

Y esa liberación se produce, a través de los excesos, sí, pero también y, sobre todo, a

través de la capacidad de burlarnos de nosotras mismas, de nuestras tristezas, de cómo mientras nuestra casa se viene abajo, nos ponemos a buscar el amor por tienda online. Y esa comicidad, ese humor, viene dado por la invitación del diablo a jugar, a jugar a ser otras, esas que no podemos ser 24/7, porque no se puede vivir todo el año en carnaval, así que al final somos nosotras mismas quienes, volvemos a ponernos las cadenas.

Bibliografía

- García, A. J., Gómez, J., Sánchez, A., Sánchez, M., Ríos, P. A., & Ruth, R. F. (20 de Diciembre de 2022). *Proyecto Polaroid*. <https://www.proyectopolaroid.bellasartes.edu.co>
- J, I. (1984). *La cábala de predicción*. Buenos Aires: Editorial Kier S:A.
- Jung, C. (2003). *El arquetipo e Inconsciente Colectivo*. Paidós.
- Nicolescu, B. (1994). *La transdisciplinarietà, Manifiesto*. (N. Dentin, & G. Dentin, Trads.) Ediciones Du Rocher.
- Rivas, R. (2023). *Comprensión compleja del teatro: hacia un modelo de investigación-creación*. Fondo editorial Bellas Artes. <https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/704>
- Stranger, I. (1990). *Cariño malo*. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/370/>

Relaciones entre el teatro festivo y la teoría de Géneros dramáticos de

Luisa Josefina Hernández

Marcos González Navarro

marcos.gonzalez@unison.mx

Universidad de Sonora, México.

Resumen

Las festividades, el teatro y la escena son una fuente de inmensa riqueza escénica en México. Las llamadas festividades populares se presentan desde la época de la Colonia y posteriormente en el México Independiente, produciendo complejas interacciones entre las culturas originarias, culturas europeas, culturas afrodescendientes además de las que provienen de la industria cultural del siglo XIX y siglo XX, dando como resultado un dinámico mestizaje cultural que conforma el patrimonio del llamado Arte popular.

El teatro festivo, la escena de calle, el teatro procesional mexicano como tradiciones vivas y en movimiento se adaptan, mezclan y transmutan en una escena enriquecida. Cuando el antiguo ritual se desacraliza tiende a tornarse en

teatro normalmente inclinado al género de la farsa, cuyos mecanismos se pueden interpretar y explicar a través de la teoría de géneros dramáticos de la dramaturga, maestra y teórica mexicana Luisa Josefina Hernández, con su estudio sobre la farsa, buscando contribuya a aclarar dichas características y su funcionamiento mediante personajes tipo o simples, tono festivo y mecanismo de sustitución o simbólico para producir así la catarsis fársica.

Abstract

Festivities, theater and scenic actions are sources of incomensurable scenic wealth in Mexico. Popular festivities are celebrated since Colonial times and survived in Independent Mexico producing complex interactions between Native and European and Afrodescendent

cultures, and with the cultural industries of the 19th and 20th Centuries, generating a dynamic cultural mixture conforming the Heritage called Popular Arts. Festive Theater, Street Theater and Mexican Processional Theater as living and changing traditions are adapting, mixing and transmuting in a rich scenery. When the old rituals are desacralized tends to become theater, usually of the farsic genre. That transition can be explained by the Theatrical Genres of Dramathurgy of the late Mexican author and dramatist Luis Josefina Hernández in her study of Farse, contributing to clarify its characteristics and its functioning by simple or complex characters, festive tone and a mechanism of symbolic substitution to produce a farsic chatarsys.

Planteamiento

Las festividades, el teatro y la escena son fuente de inmensa riqueza escénica en México. Además, en las festividades populares que se presentan desde la época de la Colonia y posteriormente en el México Independiente, existen complejas interacciones entre las culturas originarias, culturas europeas, culturas

afrodescendientes y las que provienen de la industria cultural del siglo XIX y siglo XX, que producen un dinámico mestizaje cultural que conforma el patrimonio diverso del llamado Arte popular. En los últimos dos siglos la ceremonialidad barroca y la raíz ritual indígena se han mezclado aminorándose, la primera en cuanto solemnidad y la segunda en la religiosidad, para pasar a convertirse ya enriquecidas en arte de identidades, tradiciones, donde se vislumbran posturas sociales, de clase y políticas.

El teatro festivo, la escena de calle, el teatro procesional mexicano como tradiciones vivas y en movimiento se adaptan, mezclan y transmutan en una escena muy dinámica y poco apreciada por la llamada alta cultura. En este punto el antiguo ritual se desacraliza, y lo que antes era conexión solemne con la ceremonia cristiana o con la deidad indígena, se transforma ahora en teatro a la manera occidental deshaciéndose el círculo ritual, - aunque no del todo pues se conserva la ritualidad identitaria -, cuando aparece el espectador.

En este momento también aparece con claridad el mecanismo fársico en este

teatro. La teoría de géneros dramáticos de la dramaturga, narradora, maestra y teórica mexicana Luisa Josefina Hernández, con su estudio sobre la farsa contribuye a aclarar estas características y su funcionamiento caracterizado por personajes tipo o simples, tono festivo y mecanismo de sustitución o simbólico para producir la catarsis fársica.

Una teoría, un método

Señala la Mtra. Hernández a propósito de Erick Bentley, en su introducción, *Un enfoque teórico de la farsa* a su traducción de *Los calzones*, de Karl Sternheim, que complementa al prólogo escrito por Jorge Ortiz Rivera en la compilación titulada *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*, de la Universidad Autónoma de México, UNAM.

“... se nos vienen a la cabeza las representaciones carnavalescas, los juegos de escarnio, los bailes de máscaras, las bufonías permitidas aun en épocas de fuerte represión religiosa, momentos en que amparados por el calendario los pueblos se disfrazan, se entregan a la broma cruel, al culto de la fealdad, a la

agresión mutua hecha posible para volver, digamos, al amanecer de un miércoles de ceniza... catartizados. ” (Hernández, 2011, p.216)

La teoría de géneros de Luisa Josefina Hernández está basada en la de su maestro Rodolfo Usigli, dramaturgo, narrador, traductor y teórico, fundador de la dramaturgia moderna en México y catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, en la cual la Mtra. sucedió en la cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras, además de Erick Bentley, teórico del drama con quien estudió en *Columbia University* antes, de la publicación de su obra más conocida *La vida del drama*, (*The life of the Drama*) y también se reconocen influencias de H.F. Kitto, el helenista inglés.

La raíz de su teoría opera a través de la ejecución de los materiales dramáticos de base, que se explica más o menos así, en un sentido elemental la vida se presenta ante el dramaturgo, y quizá ante todo hacedor escénico, como material bruto e inevitable, con él que pueden realizarse algunas traslaciones, ejercicios mentales, para transitar de la realidad cotidiana a la

ficción dramática, y quizá a toda operación o realización literaria o escénica, que serían según su teoría básicamente dos, las que dependen de un material *probable* y las que provienen de un material *posible*, aunque, partiendo de las clases impartidas por el Mtro. Jorge Ortiz, de quien conocí el sistema en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana en México, y posteriormente en cursos y prácticas en los que seguí entrenando con el mismo, podrá partirse ya no de dos sino de tres materiales, describiré estas últimas, una, aquella que trabaja mediante una óptica o material probable, que daría como resultado un estilo realista (es decir la conducta o curso de la acción es como *probablemente* ocurriría, cercana a nuestro proceder diario); enseguida aquella que utiliza una óptica o material posible, que resulta en un estilo naturalista (que *podría* operar en el mundo real diario pero con muchas dificultades de generalización dada su particularidad extrema, es decir su *posibilidad*); y la no probable o no posible lo que daría como resultado un material no realista (aquel que no sucede en el mundo cotidiano bajo las leyes sociales o naturales establecidas sino más en el mundo imaginativo).

A la primera le corresponde una visión o mecanismo sintético o temático, a la segunda una visión no sintética sino extensiva, o sea, anecdótica y a la tercera una visión simbólica mediante un mecanismo de sustitución. De esta base se deriva posteriormente la teoría y postulación de la existencia de siete géneros dramáticos que son Tragedia, Pieza, Comedia, Melodrama, Tragicomedia, Obra Didáctica y Farsa. Independientemente de las aportaciones que hace la Mtra. Hernández a la teoría dramática en general agrega en específico la clasificación de dos géneros la Obra Didáctica y la Tragicomedia, y aunándose a su mentor Rodolfo Usigli, la clasificación del género Pieza.

No me referiré a todos los géneros, los que menciono solo como introducción al método, sino exclusivamente al que interesa dado el tema del presente coloquio alrededor del teatro festivo, la farsa, a quien, partiendo de Erick Bentley, la Mtra. Hernández amplía y enriquece. Según anota Juan Tovar, dramaturgo, narrador y teórico, en el artículo *Los siete géneros*, publicado en la compilación antes citada, la farsa, siguiendo la catedra que en su

momento impartía la Mtra. Luisa Josefina Hernández, denota cuatro condiciones:

1) Un **enfoque** de tipo simbólico, 2) una **concepción** según el género de trasfondo, 3) una función catártica (choque emocional sin sentido evidente) y 4) su **dinámica** que es de sustitución (ya sea mediante sustitución por caracterización, diálogo o anécdota). Tovar, J. (2011, p. 70-71)

El maestro Jorge Ortiz, en su cátedra de la Facultad de teatro de la Universidad Veracruzana en México, agregaba a esta clasificación 5) **tono** que es festivo (grotesco)

La farsa, características y ejemplos

La farsa opera según aportación a la teoría dramática de la Mtra. Luisa Josefina Hernández, mediante un mecanismo de sustitución, en donde la realidad cotidiana, sus leyes y efectos, es sustituida por una especie de realidad alterna. De esta manera lo probable se intercambia por lo improbable o no posible y la expresividad por consecuencia se amplía. Se ejemplifica esto claramente en las acciones de un artista interprete citado por Eric Bentley en

el capítulo sobre la farsa de su texto emblemático, *La vida del drama*, Charlie Chaplin, en donde lo instintivo y violento sustituye a la convención social aceptable y es entonces que el personaje puede realizar proezas fuera del contexto y límite social, como golpear a otros personajes o sufrir violencias el mismo sin consecuencias.

El ejemplo puede extenderse a otros filmes mudos, con su mundo de mimos silentes donde las leyes de la física y de la convivencia social resultan caprichosas y obedecen más a la imaginación que al peso y a la atracción gravitacional del mundo terrestre o a las consecuencias sociales de sus acciones en un contexto histórico determinado, es decir, accionan con libertad extrema y su accionar resulta impune. Esta impunidad se relaciona según Bentley con nuestra propia violencia oculta, o represión de impulsos, y produce entonces una identificación con quien comete los ilícitos. Un estallido de risa ante el violento actuar del otro. La ausencia de consecuencias incrementa nuestro regocijo dando rienda suelta a la realización de nuestros más “bajos” instintos.

Es por ello que podemos ver a Charlie Chaplin, en la película *Tiempos modernos* introducirse, en la escena de la fábrica, dentro de una maquinaria en serie transitando en medio de engranajes y pistones y salir de ahí un poco mareado pero ileso, o después de una jornada laboral, salir de la fábrica preso del *tic nervioso*, *gag*, de “apretar tuercas”, que es lo que ha hecho incesantemente durante su día de trabajo en la línea de montaje de la fábrica, y continuar ajustando ya no tuercas sino a todo el que se cruza en su camino, o sea dedos, narices y hasta los erguidos pechos de una dama transeúnte.

Resulta evidente que esto ni es posible, ni es probable, ni es aceptable, sino que pertenece al terreno de lo no posible o no probable, pero poco nos importa pues la realidad sustituida por su realidad alterna nos es perfectamente tolerable y creíble, en cambio sí en la vida cotidiana por accidente nos introducimos en una maquinaria industrial, seguramente resultaremos muy averiados y con un pase directo al hospital. Además no se puede ajustar con herramientas propias de mecánicos los miembros de las personas sin que sufran un severo daño ya sea físico;

la persona que recibe el *ajuste*, o social, quien perpetra estos actos, que terminaría detenido por la policía quizá presentado ante el juez o repudiado por la sociedad. Este tipo de escenas resultan recurrentes en el cine mudo y anteriormente, en el teatro mímico, recordemos la escena recurrente del médico improvisado que lastima incesantemente a sus pacientes o los policías que golpean con su porra, sin resultados particularmente lesivos.

En el mundo de los dibujos animados la farsa se explota al máximo, recordemos la creación del animador y guionista Chuck Jones para Warner Brothers, el incansable *Coyote* que persigue al *Correcaminos*, siendo aplastado por yunques, dinamitado por explosivos marca ACME, atropellado por trenes y automóviles, estrellado en el fondo de los acantilados, pero sobreviviente impertérrito para continuar persiguiendo a su incesante y elusivo blanco. ¿No es esta acción del Coyote persecutor, que es con quien nos identificamos y no con El correcaminos, sustituta de nuestros deseos de continuar empeñados en la misma tarea, aunque se fracase continuamente, o quizá del deseo humano mismo destinado a la extinción o

a la disolución, pero ineludible pues es nuestro motor vital? ¿No son las acciones de Charles Chaplin en la citada escena de la fábrica de *Tiempos modernos*, sustituciones que representan nuestro afán y deseo continuo de escapar de las obligaciones que impone el trabajo y la rutina, especialmente en el mundo industrializado? ¿No resultan las acciones transgresoras todas de las farsas teatrales o filmicas y de las representaciones festivas sustitutas de nuestro impulso básico o infantil de hacer lo que nos venga en gana sin consecuencias?

Me parece que esto tiene una relación estrecha con el teatro festivo popular, que en el caso de Latinoamérica está ligado a los momentos permisivos en que las autoridades coloniales abren espacios para el relajamiento de la observancia religiosa, claramente expresados en el tiempo de carnaval, permitiendo que la represión carnal, además de la social y política se exprese, principalmente por medios escénicos. Aquí probablemente la sustitución escénica, la máscara, música y bailes de raíces indígenas o africanas, que normalmente serían censuradas por su potencia idolátrica, resultan preferibles al

siempre latente peligro de la violencia en sí, sobre todo si estas permisividades desembocan en la reconvención posterior, en la penitencia y redención de la cuaresma.

Esto conducía a los gobernantes de la colonia a hacer la vista gorda de otras actitudes y actividades efectivas y nada simbólicas, rebeldías y actitudes provocativas violentas y sexuales. Valía la pena la tolerancia pues finalmente habría una buena conclusión, con el restablecimiento del orden diario. Por supuesto esto no es una cuestión o actitud que se presente solo en el caso latinoamericano, pues sabemos que es común a las comunidades agrícolas en general, en donde el orden que requiere la vida cotidiana del campo, necesariamente rutinaria, se alterna con momentos expansivos y diversos.

Personajes y la *sustitución* en la farsa.

Habría que anotar que los personajes fársicos usualmente son mayormente mudos. Los antes citados del mundo del cine son silentes, no solamente por lo obvio, los filmes eran mudos pues no se

desarrollaba aún la cinta sonora, sino porque son un atractivo ramillete de acciones físicas.

De pronto pueden cantar, como Chaplin cuando baila en la escena del centro nocturno en *Tiempos modernos*, pero recordemos que en ella ni siquiera se sabe la letra de la canción, la tiene anotada en el puño de su camisa, por tanto, las palabras sobran, se trata de acción y libertad pura. El personaje de *El Correcaminos* solo emite un *Beep-beep* estratégico, en tanto que *El Coyote* aspira a su inalcanzable deseo o rumia su frustración mediante gestos. Pero a pesar de la manía muda de tales personajes en el caso del género farsa, agrega la Mtra. Luisa Josefina Hernández, la sustitución ocurre no solo al nivel de las acciones, del carácter y de la anécdota, sino también en el campo del lenguaje, y del diálogo. Las palabras son susceptibles de ser también cambiadas.

Vayamos a un ejemplo típico y muy conocido de la dramaturgia del siglo XX, la obra de Eugene Ionesco, citemos *La cantante calva*, observamos que en este ejemplo las acciones, - que en un entramado dramático mayor que las persecuciones de un coyote a un

correcaminos, nos conduce también a mayores profundidades-, se desarrolla una acción que conduce a complejidad, aunque los mecanismos resulten aún simples, observamos así como la acción de un encuentro social, una reunión de matrimonios de clase media o pequeñoburguesa, es sustituida por una reunión esquemática interrumpida por una sirvienta detectivesca y por un bombero prepotente e intempestivo que no apaga fuego alguno, esta elementalidad de la acción sin embargo a través de este remplazo nos eleva a un estrato mayor, por ejemplo al elaborado encuentro del Señor y la Señora Martín en casa de los Smith, Escena III, y en como transitan a través del juego del lenguaje de ser unos completos desconocidos conversando por casualidad a reconocerse como un matrimonio establecido con una hija de por medio, tan peculiar que tiene un ojo de un color y otro de otro, lo que conduce a un final feliz, al reencuentro absoluto de este matrimonio, a no ser por la subsiguiente intervención de Mary, la sirvienta, Escena IV, que nos aclara que aparentemente ambos Martín son esposos, a no ser por el detalle de que la hija que cita uno tiene el ojo de color diferente del lado izquierdo en tanto que el

que cita el otro lo tiene del lado derecho, por tanto no se trata de la misma hija y son efectivamente unos desconocidos.

La sirvienta revela al final de su intervención, que su verdadero nombre es Sherlock Holmes. Este reemplazo a través del lenguaje permite que la acción muy básica presente en esta obra, la de la reunión de dos matrimonios, los Smith y los Martin, resulte identificable como la relación de todo matrimonio de clase media y quizá de cualquier matrimonio.

Esta escena en particular abre una posibilidad que es terrible si se concibe en su extensión simbólica, ¿Será entonces que toda relación entre conocidos entraña necesariamente un desconocimiento del otro? Sin embargo, Ionesco abriendo la puerta en esta obra, la primera suya conocida, a estas posibilidades no llega a las alturas que alcanza Beckett con sus farsas, *Esperando a Godot* y *Final de Partida* en donde el material festivo se mezcla con uno grave. De hecho, en *Sentido y método de dos obras* la Mtra. Luisa Josefina Hernández realiza un análisis y traducción de ambas historias, en donde va precisando la ruta, que la conduce no solo a comprender con enorme

profundidad la operación de este par de textos dramáticos sino el proceder de la farsa como género.

Ocurre que, según la teoría de géneros ahora citada, y según su autora, la farsa es una especie de súper género, que se presenta acompañado siempre de otro género. Así señala en otro momento del artículo *Un enfoque teórico de la farsa*, de la compilación ya citada.

“Dentro del teatro, es frecuente que un material tomado de determinada realidad tenga características suficientes para determinar un género; por supuesto de una manera amplia. Si se nos cuenta la historia de un avaro cuyo hijo lo explota por medio de subterfugios, la implicación vendría a ser que dicha anécdota corresponde a un intercambio de dos vicios, el de la avaricia y el de la mentira: el teórico puede aventurarse a afirmar que se trata de un tema cómico.

Pero supongamos por un instante que el autor, pasando por encima de este tratamiento “natural” se permite exagerarlo hasta construir, muy a la Karel Capek, una unión de insectos acumulativos quienes, sin notarlo, son continuamente desvalijados por sus crías,

unidas en otra corporación de insectos aviesos, indolentes y desperdiciadores. Es indudable que la realidad se ha transformado gravemente, aunque quede intacta como punto de referencia.

Esta trasmutación es la esencia de la farsa; la posibilidad “natural” de la realidad es el criterio que sirve para clasificar las farsas, pues resulta claro que habrá una diferencia profunda entre una farsa surgida como resultado de la elaboración de un material trágico, y otra resultante del mismo proceso referido a un material cómico. Lo mismo podrá decirse del material melodramático, didáctico, etcétera.”. Hernández, L.(2011, p. 217.)

Conclusión

Se podría suponer que la farsa, al ser una alteración de la realidad circundante, mediante las sustituciones de anécdota, de personaje, de acciones, de lenguaje con sus personajes simples, su tono festivo, ha estado ahí desde siempre disponible para elaborar la escena, probablemente antes de que el teatro existiera como tal, es decir en todas aquellas festividades religiosas y populares humanas, que plasman la rebelión de los humanos ante las frustraciones de la vida diaria, su

efimeridad, su condición instintiva reprimida por la cultura o autoridades, expresando en los momentos de las festividades toda su potencia, que considero de una gran fuerza y verdad en el caso latinoamericano.

Las relaciones digamos entre la farsa popular y la farsa dramática me conduce a reflexionar en como enriquecer estas conexiones, y que al reconocer el gran potencial expresivo del arte escénico popular contrastado con las herramientas de lo dramático reconocidas en toda su extensión nos condujera a su eventual potenciación en un arte escénico y teatral mayor, la farsa dramática en el caso latinoamericano quizá pendiente aún por surgir con toda su fuerza.

Un intento es este encuentro académico, otro las aportaciones que ha hecho al respecto de su análisis la Mtra. Luisa Josefina Hernández y que he procurado compartirlas brevemente esperando sea de alguna utilidad. Por lo pronto esta revisión me hace pensar acerca de la gran época que ha vivido la farsa en el siglo XX en el caso europeo y norteamericano, desde las películas de los Hermanos Marx, las del ya citado Charlie Chaplin pasando por

Eugene Ionesco, Becket y posteriormente Harold Pinter y Dario Fo y Franca Rame, pasando por dramaturgos mexicanos como Rodolfo Usigli, Emilio Carballido. Jorge Ibarguengoitia, la propia Luisa Josefina Hernández, Hugo Arguelles e incluso a un cineasta naturalizado mexicano de la talla de Luis Buñuel.

Ponencia presentada en el V Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro, Bogotá, marzo de 2024.

Bibliografía:

Bentley, E. (1982) La vida del drama, *The life of Drama*. Editorial Paidós.

Chaplin, Ch. (1936) *Tiempos modernos*. Prod. Chaplin Ch. y United Artists.

García Armando, O. (2023) *Capilla abierta, de la prédica a la escenificación*. CONACULTA, INBA-CITRU.

Hernández, L. (1997) *Becket, Sentido y método de dos obras*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Ionesco, E. (2017) *La cantante calva*. Editorial Losada.

Reyes Palacios, F. (2015) edición; *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández, Reseñas de crítica teatral y literaria*. Editorial Paso de Gato, Serie Historia, Universidad nacional Autónoma de México, UNAM.

(2011) Negrín, Edith, edición. *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. Aproximaciones, escritos de Teoría Dramática. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

“CADÁVERES”*ISMAEL*

Nilson Fernández Galindo

ngalindof@unbosque.edu.co

Universidad El Bosque

Este texto dramático es el resultado de la permanente necesidad de escuchar la voces de los que por la violencia en nuestro país y el mundo han perdido la vida a manos de grupos armados. Es la conversación de dos trozos de hombres que esperan en una fosa común, que alguien venga a decirles que día es. Con una gran influencia Beckiana y por la canción *Bohemian rhapsody* de Queen escrita en 2011.

CADÁVERES

En el escenario con luz tenue desorden total una mezcla de ropas viejas, partes de hombre (piernas, brazos algunos cráneos) todo está cubierto de polvo, se nota que ha pasado mucho tiempo. Entre los escombros al lado izquierdo hay un pequeño montículo, en su cima lentamente se mueve el tronco de un hombre al cual le faltan un brazo y las dos piernas, su aspecto es de carne seca, no hay vida en su piel, los movimientos van aumentando a medida que mira a su alrededor, comienza a medirse brazos o cosas que lo replacen, entre los escombros encuentra una chaqueta roída, se la coloca, mira su brazo faltante ahora remplazado por la manga y sonríe satisfecho. Hunde su cabeza dentro de la chaqueta como si desapareciera.

En el lado derecho delante de los escombros vemos de pronto un movimiento rápido y frenético del tronco de un hombre de aspecto idéntico al anterior sin un brazo y sin una pierna, vestido de harapos y cubierto de polvo, quiere incorporarse, pero no puede, solo tiene el brazo y la

pierna izquierdos. Mira a su alrededor, busca entre los escombros con que remplazar su pierna, encuentra un tubo al cual le pone un zapato viejo y lo coloca en lugar de su pierna, sonríe y vuelve a su posición inicial.

Sube la luz.

Los cadáveres se despiertan, se desperezan de la misma forma.

NU en el lado derecho saca una ratonera y la coloca junto a él mirando impaciente que algo caiga. Al mismo tiempo GO al lado izquierdo saca una pequeña red y caza moscas, ninguno de los dos nota la presencia del otro.

NU: Ya ni los ratones.

GO: Ya ni las moscas.

Los dos regresan a sus posiciones.

Silencio

La trampa de ratones se acciona, NU y GO reaccionan con un gran grito sin voz.

Pausa

NU: Eso de que mi voz te hace sentir más solo que mi presencia no tiene

CADÁVERES

ningún sentido lógico, como mi presencia puede remplazar una buena conversación.

GO: Ya te lo explique, cada vez que hablamos me doy cuenta que estoy muy solo, pero cuando solo te veo sé que ahí estás y no me siento tan solo.

NU: Me quieres decir que cuando hablo es como si no existiera.

GO: Te quiero decir que cuando hablas es como si desaparecieras.

NU: No entiendo.

GO: Como ahora lo vez desapareces, eres como un viejo recuerdo.

Silencio.

NU hace una señal a GO mostrándole que está en silencio, GO asiente.

Silencio

NU:(Explotando) Esto no funciona para mí, existes solo si logramos hablar de lo contrario para mí solo eres un escombros más.

GO: Ahí está nuestra diferencia.

NU: ¿Es cómo cuando atrapamos al último ratón?

GO: (Desilusionado) Soy tan feo pero eso está muy bien porque tú también lo eres.

Silencio

GO entre los escombros encuentra un viejo marco y lo coloca frente a él como si fuera una ventana, NU lo mira con curiosidad, toma el tubo que ha remplazado su pierna y lo golpea de manera molesta contra el piso.

GO: (Mirando por su marco al frente) De todas formas el viento sopla y realmente no me importa.

NU continúa con más fuerza los golpes, mira a GO feliz en su ventana.

NU: (Gritando) Demasiado tarde, mi hora ha llegado, tengo escalofríos bajo mi espina dorsal, el cuerpo me duele todo el tiempo, adiós a todos me tengo que ir.

NU cae de espaldas simulando estar muerto.

CADÁVERES

GO: (mirando a NU) Veo la pequeña silueta de un hombre, pero solo es un chico pobre de una familia pobre, salven su vida de esta monstruosidad.

NU: Tengo que dejar todo atrás y enfrentarme a la verdad, no quiero morir, a veces deseo no haber nacido nunca. (Se incorpora)

NU y GO: Nada realmente importa cualquiera se da cuenta (se miran y ríen estrepitosamente)

GO: Cada vez lo haces mejor compañero.

NU: Todo es por la compañía hermano.

Simulan un abrazo a la distancia, regresan a su mutismo inicial.

NU: Deberíamos agregarle más.

GO: No. Ya nos ha llevado mucho tiempo.

NU: Algo pequeño simple como: Mamá mate a un hombre que trabajaba duro a muchas millas de aquí, puse el arma con la que me dotaron sobre su cabeza apreté el gatillo y ahora está muerto, mamá la

vida solo había empezado para los dos pero ahora he entregado su cuerpo, he tirado todo por una medalla, mamá no quería hacerte llorar, sino vuelvo mañana a esta hora continua como si nada importara, como si jamás nos hubiéramos conocido.

GO mirando a NU muy extrañado desde su ventana.

GO: ¿Por una medalla? Me parece bien.

Silencio, regresan a su mutismo inicial. NU lentamente inicia de nuevo los golpes al piso con su pierna-tubo.

GO: ¿Qué pasa?

NU: Me rasca demasiado

GO: Eso no es posible

NU: Claro. Si no, porque siento lo que siento.

GO: No sé, es...es imposible de explicar...como el amor...

NU:(Detiene los golpes) ¿Alguna vez estuviste enamorado? ¿Qué pasa por tu cabeza en ese estado?

Silencio

CADÁVERES

GO: Es como tu rasquiña.

NU: ¡Muy fastidioso!

GO: Algo que no se puede explicar...

pero si es como una rasquiña, comienza con un pequeño punzón y termina con un gran dolor.

Silencio

NU: No sé porque nunca me enamore, si mujeres no me faltaron.

GO: Las personas deberían convenir amarse hasta que la rasquiña dure, luego rascarse en otro lado.

NU: Estaba mi mamá, mi hermana, mis tías, mis primas. .. ¡Mis primas!

GO: (Muy interesado) ¿Cómo eran?

NU: No sé, muy feas para ser tan jóvenes... y muy educadas... creo, la verdad es que no me acuerdo.

GO: Como que no te acuerdas, si las primas jamás se olvidan...

NU: ¿Y cómo eran las tuyas?

GO: Muy feas para ser tan jóvenes...y muy educadas...creo, la verdad es que no me acuerdo.

NU: Ya entiendo, desaparecen, son como un viejo recuerdo.

Silencio

NU: ¿Has visto pasar a alguien hoy? Si alguien pasa podríamos pedirle que nos diga que día es.

GO: ¡Yo sé que día es!

NU: Siempre dices lo mismo y si te pregunto, me contestas un poco bajo un poco alto.

GO: Y eso es, nuestro sol está un poco bajo un poco alto.

NU: Concéntrate, si alguien pasa podría decirnos que día es.

Silencio

GO: (Muy emocionado) Viene, veo, si es alguien.

NU: Si...no voy a caer de nuevo...

GO: (Sacando unas gafas viejas) Es verdad.

NU: (Siguiendo el juego) ¿y cómo es?

CADÁVERES

GO: No sé...es muy viejo.

NU: ¿Lo dices por su barba blanca?

GO: Vez, ya viene, tú también lo puedes ver...

NU: ¿Y qué hace?

GO: No sé, todo está muy oscuro.

NU: ¡Que haga la luz!

GO: Eso. Ahora todo es verde y hermoso.

NU: Ya sé quién es... ¡Darwin!

GO: (Molesto) Si no estás de ánimo, no deberías hacerlo y no burlarte.

NU: ¿De qué? De los 6 días de trabajo y uno de descanso.

GO: No de los millones de años de evolución... ¡Ja!

Silencio

NU: (En murmullo) Si existiera no permitiría esto.

GO: (En murmullo) Si no existiera donde estaríamos.

NU: Imagen y semejanza, ya quisiera verlo sin piernas y sin brazos.

GO: Gracias a Él conocimos la vi...

NU: ¿La qué?

GO: Nada.

Pausa

GO: Olemos a tierra, el olor del último rincón de la memoria donde todo se descompone y desaparece.

NU: Pero no huelo a nada.

GO: Porque eso eres.

NU: Significa que la esencia precede a la existencia.

GO: Significa que lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros.

NU: No entiendo.

GO: Lo ves desapareces.

NU: Siempre es demasiado tarde o demasiado temprano para lo que uno quiere ser.

Silencio

GO: Nu, ¿conoces el mar?

NU: No.

GO: Algún día lo conoceré.

Silencio

Pausa prolongada los hombres

regresan a su posición inicial. Suena el zumbido de una mosca que los hombres

CADÁVERES

comienzan a seguir con la mirada en absoluta quietud.

GO:(Mientras busca la red) No lo puedo creer una visita.

NU: No respires, no pienses, no te muevas que se puede asustar.

GO y NU como encantados con la cabeza y el cuerpo siguen los movimientos de la mosca. Hasta que esta se posa justo en la mitad de los dos.

NU: (Cantando) Mil doscientas treinta y dos moscas, me cabían en la boca.

GO:(Cantando) Veinte mil trescientas zumbaban en mi barriga.

La mosca vuelve a volar por el espacio posándose en el lado izquierdo.

NU:(Cantando) Eran verde esmeralda y negras.

GO:(Cantando) Dos ojos, seis patas y sus alas zumbando dentro de mí.

La mosca vuela al lado contrario.

GO: Me gustan más las verdes.

NU: Algo es algo.

GO: Antes teníamos tantas que podíamos escoger.

NU: Entraban salían, esa cosquilla no la volví a sentir.

La mosca de nuevo vuela por el espacio NU y GO la siguen con la mirada hasta que sale.

GO: Ahora si estamos solos.

NU: Tiene que volver.

GO: A qué, aquí ya no hay nada que le sirva, ya no somos los de antes...

NU: Era tan diferente cuando el rojo vivo que salía de nuestros orificios se mezclaba con la tierra.

GO: El olor que atraía a los ratones que se amontonaban peleando por nuestra carne...

NU: Los gusanos revolcándose en su jugo...

GO: Las cucarachas corriendo por ahí...como crujían

NU: Me gustaba como me hacían sentir la barriga, como cuando estaba vi...

GO: ¿Qué?

Silencio

CADÁVERES

NU toma su pierna-tubo y reinicia los golpes de forma molesta contra el piso.

GO: (Mirando por su marco al frente) De todas formas el viento sopla y realmente no me importa.

NU continúa con más fuerza los golpes, mira a GO que se ve feliz en su ventana.

NU: (Gritando) Demasiado tarde, mi hora ha llegado, tengo escalofríos bajo mi espina dorsal el cuerpo me duele todo el tiempo, adiós a todos me tengo que ir.

NU cae de espalda simulando estar muerto.

GO: (Mirando a NU) Veo la pequeña silueta de un hombre, pero solo es un chico pobre de una familia pobre, salven su vida de esta monstruosidad.

NU: Tengo que dejar todo atrás y enfrentarme a la verdad, no quiero morir, a veces deseo no haber nacido nunca. (Se incorpora)

NU y GO: Nada realmente importa cualquiera se da cuenta...

NU: Mamá mate a un hombre que trabajaba duro a muchas millas de aquí,

puse el arma con la que me dotaron sobre su cabeza apreté el gatillo y ahora está muerto, mamá la vida solo había empezado para los dos pero ahora he entregado su cuerpo, he tirado todo por una medalla, mamá no quería hacerte llorar, si no vuelvo mañana a esta hora continua como si nada importara, como si jamás nos hubiéramos conocido.

(Ríen y se abrazan a la distancia).

Silencio

NU: Realmente no entiendo ¿cómo puedo desaparecer? Si me tienes ante ti y hablando...

GO: Crees que realmente me importa...

NU: No soy un número ni una estadística...

GO: No puedo explicártelo todo...

NU: ¿Podrías conversar igual con un escombros?

GO: (Estallando) Estoy cansado no puedo más... no soporto más la forma en que no respiras, como esperas las moscas, como golpeas el piso, como te mueves como

CADÁVERES

hablas, como no hueles...como no
existes...Ah y la forma en que ignoras
que estamos mue... (Gritando) ¡Aaahh!

Pausa

NU:(Mientras se huele) No veo que hay de
malo con mi olor...

*GO saca un arma entre los escombros y
le apunta a NU a la cabeza sin que él lo
note.*

NU: Y es lógico que no te guste mi voz, te
hace sentir solo...

GO guarda el arma.

NU: De maduro a podrido y luego a seco.

Silencio

NU: Sabes creo que yo también odio
muchas cosas de ti...pero ni modo,
estamos juntos en esta caja de madera.

*GO toma el marco y se lo lanza a NU,
NU muy contento mira a través de él,
y le hace una señal de que esta callado
a GO, este sonrío.*

GO: ¿Qué estamos haciendo?

NU:¿Qué?

GO: Que es esto parecemos niños no
hombres...

NU: No, no somos hombres.

GO: Somos patéticos.

NU: Como si no lo supiera

GO: No puedo seguir con esto.

NU: Yo tampoco.

GO: Te dije que descansáramos, que no
habláramos.

NU: ¿Por qué no lo hicimos?

GO: Porque dijiste que esto sería mejor...
alejarnos de nosotros dijiste.

Silencio

NU: Y si ¿nos quitamos las orejas?

GO: No. Ya hemos llegado demasiado lejos.

NU: Maldición...odio esto, cualquier indicio
de madurar me irrita.

GO: Nos convirtieron en escombros antes de
construirnos...

NU: Por una medalla...

CADÁVERES

Silencio NU: Y si nos fuéramos.

GO: Seria lo mejor.

Silencio

GO: Y ¿a dónde iríamos?... no existe un lugar para nosotros.

NU: Este es nuestro lugar

NU y GO miran a su alrededor. Y frenéticamente simulan correr, sin moverse de su lugar.

GO: Lo hicimos...

NU: Mira qué bonito lugar.

GO y NU se desploman.

Pausa

NU: (Mirando por el marco) ¿Qué día es hoy?

GO: Ni muy alto ni muy bajo.

NU: No debiste matarlo...

GO: Solo lo ayude ya estaba muy viejo...

NU: Un ratón no necesita mucho aire.

GO: Nosotros no necesitamos aire...

NU: ¿Lo harías por mí?

GO saca el arma y dispara a la cabeza de NU.

Pausa

GO regresa a su posición dentro de la

chaqueta mientras sonrío y mira el

cuerpo de NU.

GO y NU reaccionando, ríen estrepitosamente.

NU: Ahora yo...

NU saca un arma y dispara a la cabeza

de GO, que cae y reacciona de inmediato

y dispara a la cabeza de NU, esto se

repite tres veces más.

Pausa. NU y GO regresan a su posición inicial.

NU: No sé qué tiene de malo mi olor.

GO: ¿Qué cosas odias de mí?

NU: No soporto la forma en que no respiras, como esperas las moscas,

como miras por la ventana, como te

mueves como hablas, como no

huelas... como no existes... Ah, y la

forma en que ignoras que estamos

mue... (Gritando) ¡Aahh!

GO: ¿Crees que algún día acabe esto?

CADÁVERES

NU: No.

GO y NU ríen estrepitosamente, regresan a su posición inicial. La luz baja, GO mira la manga de su brazo faltante sonríe, hunde su cabeza en la chaqueta, NU mira al horizonte a través del marco, mira su pierna–tubo sonríe. Apagón de luz.

Escuchamos el ruido molesto de la pierna-tubo de NU contra el piso.

GO y NU: Realmente nada importa (Ríen)

FIN.