

CENTRO DE POSGRADO
Y ESTUDIOS SOR JUANA

Daniel Serrano Moreno

La Marmota Azul, el proceso de creación y distopía

Tijuana, B.C. a 19 de mayo de 2014

En el Centro de Posgrado y Estudios Sor Juana, el 19 de mayo de 2014, Daniel Serrano Moreno presentó su examen para obtener el grado de maestro en Cultura Escrita en el perfil de xxxx. Fue aprobado por unanimidad por sus sinodales: su director, el doctor Francisco Javier Hernández Quezada, y sus lectores, la maestra Emma Guadalupe Bejarle Pano y Mario Cantú Toscano.

INDICE

Introducción	3
Primera significación de la creación dramaturgica	5
Tópicos de significación.	9
1. Una geografía.	9
2. Una frase.	11
3. Un personaje.	12
4. Una noticia.	15
5. Una pieza musical.	20
6. Un concepto.	22
Arranque de la obra	27
Escribir y reescribir	32
Distopía y Ficción	37
Conclusiones	49
Anexo Único	50
Bibliografía	115

Introducción

Este proyecto surge de la necesidad de reflexionar sobre los procesos de creación en la dramaturgia a partir de una primera significación. El proceso creativo se alimenta de diversas formas, en diferentes momentos, de insospechadas maneras: por tal motivo se impone la reflexión. La primera significación es lo que impulsa a la creación. Todos los seres humanos la tenemos, pero son sólo los creadores los que cuentan con la capacidad de convertirla en una manifestación artística. Explicar esa primera significación como punto de partida de la creación hace descubrir otros caminos para llegar a dicha significación. Y aunque no necesariamente define los estilos de trabajo de cada artista, permea en el discurso que se va construyendo.

En el hecho teatral todo significa. Cualquier frase u objeto que se proponga para la escena debe tener una razón de ser. Es por eso que la primera significación como el paso inicial para la creación dramática echa mano de diversos paradigmas de recursos, que más adelante se explican. Entre estos encontraremos la idea de concepto: el poder, la muerte, el amor, el desamor, la utopía y, por supuesto, la distopía. Por lo tanto, en este caso, la primera significación no refiere a la semiótica, sino a lo que al dramaturgo le *significa* para el inicio de la creación.

No es suficiente la inspiración, si es que existe, para el arranque de la creación. Raquel Lanseros afirma: «La inspiración es, en mi opinión, como una miga. No existe, pero haberla, haya». (Lanseros, 48). Como la inspiración es un concepto utópico, inexistente, inventado por el romanticismo creador para banalizar el arranque de la creación, es importante reflexionar sobre la verdadera creación. Si la Real Academia Española de la Lengua, en su acepción más cercana a la inspiración que nos ocupa dice: «Efecto de sentir el escritor, el orador o el artista el singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente y como sin esfuerzo». (Real Academia Española de la lengua), tenemos que entender la banalidad de la inspiración: No hay creación artística sin esfuerzo.

¿Cómo utilizar herramientas intangibles para la creación, como la inspiración? Gerard Naddaf de la Universidad de York en Canadá, afirma:

Sostengo no solo que se confunden en Homero y Hesíodo las nociones físicas y figurativas de “inspiración”, es decir, que no son diferenciadas por los poetas de manera consciente, sino que la poesía misma debe haber sido vista por Homero y Hesíodo como un don divino –de acuerdo a la voluntad de los dioses–. (Naddaf, 51).

Tendríamos que discutir ampliamente el concepto de inspiración como un instrumento terrenal de la creación, pero no verlo desde el punto de vista romántico del don divino. El origen de la palabra, según Naddaf, está ligado a los términos «entusiasmo» y «respiración», condiciones que no son suficientes para la creación. Al hablar de primera significación, habría que distinguir entre primera significación y punto de arranque, conceptos que se clarificarán más adelante. Pero es importante mencionarlos en este momento porque el punto de arranque del presente proyecto es la distopía.

El proyecto distópico surge por una coincidencia afortunada, al encontrar en la cartelera cinematográfica una película que no decía absolutamente nada en su título, y que no era un hit comercial. Se trata del filme *Nunca me abandones*, basado en la novela del escritor Kazuo Ishiguro, nacido en 1954. Finalmente, el apego al realismo y lo sutil de la presencia de la distopía hacen que sea una obra impactante.

La historia de *Nunca me abandones* gira alrededor de un internado-orfanatorio en donde hay niños que son creados exclusivamente para donar sus órganos cuando ya están en edad de ello. El impacto de la historia y la conexión que ya sea visualizaba con la investigación que aquí nos ocupa, hizo necesario investigar si había algo de realidad en la obra, y fue así que a través de las reseñas y críticas cinematográficas el concepto de distopía se hizo presente.

Este trabajo se divide en tres partes: la primera es la reflexión a partir de la primera significación de los procesos creativos. La segunda, el concepto de distopía y su relación con la

ficción y, la tercera, el texto completo de *La marmota azul*, primera obra de una trilogía dramática distópica generado en el transcurso de las reflexiones presentes.

Primera significación de la creación dramatúrgica

Un proceso de creación es el camino recorrido por un artista para llegar a un destino distinto. Dicho camino es la mayoría de las veces similar, puesto que está trazado por la propia sensibilidad del creador. Con el pasar de los años, con la madurez del artista, el camino se modifica, se compacta, se solidifica. A pesar de que la vía sea muy similar a las anteriores, el inicio de la misma puede ser diversa, sin la obligatoriedad de serlo, como sí será el final. Sin embargo, en muchos casos, ese arranque creativo es disímulo, diverso, provocador y ligado a la autoestima.

La creatividad no es un elemento aislado. Su núcleo estará en el entorno del creador. Mihaly Csikszentmihalyi afirma:

Creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo. (...) En última instancia, esta conexión inseparable (conjunción de ámbito y campo) es lo que hace que la creatividad deba ser considerada como algo que acontece, no dentro de una persona, sino en las relaciones producidas dentro de un sistema. (Csikszentmihalyi, 47 y 55).

En el proceso creativo no podemos ignorar el entorno. Incluso la fantasía tiene su base en la realidad de su creador. Es por eso que Mihaly Csikszentmihalyi menciona la interacción de tres componentes para observar la creatividad: el campo, el ámbito y la persona individuo. (Csikszentmihalyi, 46).

La imaginación en la creación, más que elemental, constituye el secreto más obvio de ésta última:

La imaginación es también una disposición a componer ficciones a partir de elementos tomados de lo real. Es este caso, es “creadora”. No crea la materia de sus creaciones, sino su forma. Es decir, opera arreglos específicos de los datos materiales. Como actividad creadora, la imaginación inventa símbolos. Esto es, elementos sensibles más o menos complejos cargados de significación inteligible, con la finalidad de sugerir objetos o ideas no accesibles a los sentidos. (Saganogo, 7).

El punto de arranque es el concepto simple de *idea*. ¿Dónde le surgió la idea?, se pregunta frecuentemente el consumidor de arte, sobre todo si fue tocado por la obra. Sin embargo, no es suficiente tener una idea para que surja un proceso creativo, si entendemos ésta en el área de la literatura como «plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra». (Real Academia Española de la lengua).

La idea hay que procesarla para ver si tiene sustento y, en algunos casos, desechar el bagazo que puede estar contenido por la idea entera. La potencialidad de esa idea la diferenciará de una ocurrencia. No todas las ideas sirven para el mismo objetivo. Puede haber ideas brillantes en la teoría, pero difíciles para la praxis. En el arte, el fenómeno puede ser más común, puesto que la idea se transforma en su tránsito hacia la concreción.

La imaginación, en primera instancia, no tomará en cuenta los recursos disponibles, y son estos los que aterrizarán la idea, en conjunto con la imaginación y la creatividad. Es común, por ejemplo, que el dramaturgo imagine al personaje sin pensar en los actores disponibles, porque la imaginación no tiene límites; sí los medios de producción. Es aquí donde podemos distinguir la literatura dramática de la puesta en escena. Si bien la literatura dramática es el inicio, no es nada sin la puesta en escena. La literatura dramática es la teoría, la puesta en escena es la práctica. Y el teatro, en su gran mayoría, confirma que la teoría y la praxis no necesariamente sufren un fenómeno de espejo.

Csikszentmihalyi, propone cinco pasos para el proceso creativo:

1. Un período de preparación, de inmersión, consciente o no, en un conjunto de cuestiones problemáticas que son interesantes y suscitan curiosidad.
2. Un período de incubación durante el cual las ideas se agitan por debajo del umbral de conciencia. Durante este tiempo probablemente se realizan las conexiones inusitadas.
3. La intuición, a veces llamada el momento «¡Ajá!», el momento en el que Arquímedes gritó «¡Eureka!» al entrar en el baño, cuando las piezas del rompecabezas encajan. En la vida real, puede haber varias intuiciones entremezcladas con períodos de incubación, evaluación y elaboración.
4. La evaluación, cuando la persona debe decidir si la intuición es valiosa y merece la pena dedicarle atención.
5. El proceso de elaboración. Probablemente es el que lleva más tiempo y supone el trabajo más duro. (...) Esta parte del proceso está interrumpida constantemente por períodos de incubación y salpicada por pequeñas epifanías. Son muchas las intuiciones nuevas que surgen mientras, presuntamente, sólo se están dando los toques finales a la intuición inicial. (Csikszentmihalyi, 104-105).

La idea es permisible para todas las mentes. Sin embargo, el arte requerirá que esa idea soporte el proceso de creación (la ideación en potencia) y que a pesar de que puede ser eliminada totalmente en su propio bagazo, dé pie a otra idea que vaya concretando el proceso. La idea útil para la creación será aquella que genere otra idea. Y al final del proceso creativo, la idea principal debió transformarse de tal manera que deje grietas suficientes para generar más ideas que se puedan relacionar con la creación. Habrá ideas que nunca se logran desarrollar y mueren con el sólo intento de procesarlas, pero es la paradoja de la creación. Tal vez esa idea fallida, genera una idea brillante.

Sólo se podrá decir que la idea en turno estará íntimamente ligada a la experiencia creadora. Y por ende, a la génesis de los proyectos creativos. Y coyunturalmente, la claridad de las metas:

En ciertas circunstancias, el proceso creativo comienza con la meta de resolver un problema que alguien plantea a la persona o que es sugerido por el estado en que se encuentra el campo. Además, cualquier cosa que no funciona tan bien como podría hacerlo puede proporcionar una meta clara para el inventor. (...) La meta puede surgir también en forma de problema de campo: una laguna en la red de conocimientos, una contradicción entre los hallazgos, un resultado enigmático. En este caso la meta consiste en restablecer la armonía en el sistema reconciliando las disparidades aparentes. (Csikszentmihalyi, 142-143).

El teórico de la escritura francés Louis Timbal-Duclaux cita a varios escritores:

«Escribir es apelar a dos talentos que son tan diferentes , que habitualmente se combaten el uno al otro: la creación y la crítica. Es cierto que estos dos procesos mentales no pueden tener lugar al mismo tiempo. La mayor parte del tiempo resulta útil separar la creación de la crítica, de tal manera que no se opongan la una a la otra. Peter Elbow.» (77).

«Las ideas vienen del gran deseo que se experimenta de tenerlas. La *eliminación* después de la *acumulación* es el medio de alcanzar estos fines. (...) ¿Cómo se adquieren? Por la perseverancia impulsada hasta la locura. Es preciso ser capaz de soportar la angustia y entretener durante largo tiempo el propio entusiasmo. Charles Chaplin.» (77).

Y después de varias citas similares, Timbal-Duclaux afirma:

«Se podrían multiplicar las citas como éstas. Todas ellas traducirían esta intuición fundamental: Todo escritor de valía logra hacer cohabitar en sí mismo a dos personajes: el niño creativo y el adulto crítico. Hoy en día, los descubrimientos de Sperry sobre el doble funcionamiento cerebral confirman que esta distinción está inscrita en la doble estructura del cerebro.» (78).

Finalmente, no hay una manera certificada de arrancar un proceso de creación. Lo que al artista le significa, le tiene que significar al espectador. Pero para que éste sufra el fenómeno, aquel debió de (de)mostrarle el significado. Entre la primera significación del artista, y la última del espectador, se encuentra el proceso creativo. Cabe mencionar que los siguientes tópicos son la combinación de diversos ejercicios y técnicas de creación dramática que he recopilado y que se han modificado de acuerdo a las necesidades creativas, con el fin de aportar una metodología, que en este caso se enfocará en la primera significación, sin pensar nunca en la semiótica.

Tópicos de significación.

1. Una geografía.

A través de un recuerdo, o de una imagen, la geografía da pie al primer acercamiento para la creación de un personaje. Los elementos emotivos básicos del ser humano reaccionan de diferente manera en las diversas geografías. No es lo mismo amar en el trópico que en los polos. No es lo mismo odiar en el ecuador que en Europa Oriental. Las adaptaciones dramáticas de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare han demostrado la diversidad que la geografía le da a las historias. Aunque estén contando la misma historia, los personajes de *Amor sin barreras* (*West Side Story*, 1961), película dirigida por los estadounidenses Jerome Robbins y Robert Wise, y cuya acción sucede en Nueva York, es diferente a la versión del cineasta italiano Franco Zeffirelli, *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1968), que se apega al mundo isabelino.

La geografía en este ejemplo fue fundamental para contar la historia, de tal manera que la misma les da permiso a Robbins y Wise de hacer su versión musical del clásico de Shakespeare. *Amor sin barreras* sucede en el *West Side* de la ciudad de Nueva York, donde dos pandillas se disputan la supremacía del lugar: Los «jets», de ascendencia europea y los «sharks», de origen puertorriqueño. La violencia que se genera en la época, en el lugar, se suaviza en este caso con la música. La geografía tiene una influencia sobre los conflictos dramáticos de una forma definitiva.

Pero también la geografía del medio. Es decir, no es lo mismo *pensar* para teatro que *pensar* para cine. La primera significación debe ser diferente. En una primera instancia hay un tiempo diferente para el planteamiento de la historia. Mientras que el cine se toma su tiempo a través de la imagen, el teatro abrumba la escena con la palabra. El cine aventaja al teatro en la diversidad de imágenes. El teatro tiene una tercera dimensión natural, lejana de efectos visuales, que se relaciona emocionalmente de una manera más intensa con el espectador. Alfonso Reyes afirma que el cine y el teatro son:

[...] fenómenos de diversa índole; [...] Estamos, pues, desde el punto de vista práctico, más lejos del cine que del teatro. Aquella parte de emoción social que acompaña siempre a las representaciones teatrales (la calidez de la misma presencia humana) aquí desaparece, y los personajes se nos muestran como meras entidades visuales. Más realista el teatro, es por eso mismo más engañoso. (Págs. 7-8).

Finalmente, el medio limita la geografía, a menos que la convención inicial de la manifestación dramática haga una excepción: tal es el caso de *Dogville*, cinta escrita y dirigida por el cineasta danés Lars von Trier y protagonizada por la actriz australiana Nicole Kidman:

En una película de interés ético como *Dogville*, de Lars von Trier, parte de las respuestas emocionales se deben a la mera presencia física de Nicole Kidman en el papel de Grace. Su belleza, su palidez, su cabello rubio, su gesto etéreo, su aire misterioso producen, desde el principio, sentimientos favorables hacia ella. La belleza

de Nicole Kidman/Grace, y el modo en que es representada fílmicamente sirven para fijar nuestra atención, excitar nuestras simpatías hacia ella y levantar expectativas sobre la trama. Las emociones que provocan los acontecimientos en los que se ve inmersa son explicables en parte por estas preferencias afectivas, sin que sea necesario elaborar creencias sobre esas características físicas del personaje. (Pérez Carreño, 84).

La lección que Lars von Trier nos da, es que no es necesaria la escenografía, si los demás elementos dramáticos (parlamentos, tono, utilería) le aclaran al espectador en dónde están viviendo esa historia los personajes. El teatro, a diferencia del cine, tiene que acotarse a los espacios y es por eso que una primera significación puede ser la geografía o el espacio: una selva, un río, la playa, un departamento de una gran ciudad, etcétera. O en casos más extremos, un cuarto de hotel, un refrigerador, o la cajuela de un automóvil. Sólo hay que tener muy claro que en cada uno de los lugares arriba mencionados, se ama o se odia de diferente manera.

2. Una frase.

Uno de los ejercicios de creación más interesantes del Taller de dramaturgia de la Royal Court Theatre de Londres, impartido por los dramaturgos ingleses Cloe Moss y Simon Stephens, fue el ejercicio de observación dramática, en el que el dramaturgo-tallerista se aventura al exterior a levantar información que, una vez procesada, puede convertirse en un arranque. En la primera parte del ejercicio, se observa a las personas, el lugar y la relación que establecen entre sí. En la parte práctica, hay que hacer una lista de aromas, colores, texturas, sabores y sonidos. Y como parte fundamental del ejercicio, hay que escribir cinco frases que sean escuchadas al aire.

Si elegimos una de esas frases y pensamos en tres personajes con diversos perfiles dramáticos primarios elaborados a partir de su género, su edad, su nacionalidad, su condición social, etcétera, tendremos tres posibles arranques del mismo número de historias. Por ejemplo, escuchar la frase *Y es que el árbol parecía que entraba por la ventana y me iba a tocar en la noche,*

así que mejor lo corté en boca de una adolescente, genera una historia diferente a si el que lo dice es un anciano de 80 años o de una señora de 50 o de un sacerdote recién ordenado.

Cada autor va creando su entorno ficticio-personal. Es decir, crea a su alrededor una historia que no existe, pero que la supone tanto, que se convierte en una realidad no confirmada y la mayoría de las veces secreta. Es por eso que el entorno se convierte en personal y ficticio al mismo tiempo. Si el enunciado que escuchamos se engloba en el entorno ficticio-personal de cada autor, la frase es un detonante dramático.

Otro ejemplo de frase detonante, es el que se utiliza en los ejercicios de improvisación dramática, ensayados en los talleres de dramaturgia impartidos por Jaime Chabaud Magnus (México, D.F., 1966), autor de *El ajedrecista* y *Divino Pastor Góngora*, y ganador del Premio *Juan Ruiz de Alarcón* de Teatro 2013. En este caso, el dramaturgo-tallerista debe de pensar en dos personajes, sus edades y el lugar en el que están. El instructor dará un cierto número de determinantes para todo el grupo de talleristas, que irán modificando el devenir dramático. Ejemplos de determinantes son: suena el teléfono, el personaje más débil en la relación saca un arma, el personaje más fuerte en la relación se suelta llorando, un personaje le confiesa un terrible secreto al otro, etcétera.

Siempre, la primera determinante será una frase; uno de los personajes le dice al otro: «No sé, quizá me gustaría que no te murieras». En otra variante del ejercicio, la frase puede ser: «Tal vez yo sé lo que tú no». Los resultados de los ejercicios de los talleristas son diversos.

3. *Un personaje.*

No es extraño que alguna persona conocida del dramaturgo le quiera contar su historia porque le parece que podría escribir una gran obra de teatro con ese material tan real, tan absurdo... mientras el dramaturgo piensa: «tan inútil». Lo útil es la construcción de ese personaje que está frente al dramaturgo.

Los instructores de la Royal Court Theatre proponen la creación de personajes a partir de la exploración de temas dramáticos. Se pide desarrollar lo siguiente, en un taller donde haya varios dramaturgos:

Paso número 1. En equipos de tres, decidir 5 temas que sean de interés dramático. (Máximo 20 minutos).

Paso número 2. Pensar en alguien a quién conozcamos, que haya experimentado algún suceso relacionado con los temas.

Escribir en máximo dos minutos, cinco detalles del suceso (sugerencias: pensar en el cuándo, el dónde, el cómo, el para qué, las consecuencias).

Escribir en un minuto algo que nos enoja de ese evento.

Escribir en un minuto qué cosa nos da esperanza de ese evento.

Escribir en un minuto algo que nos dé miedo de ese evento.

Escribir en un minuto algo que nos haga sentirnos avergonzados sobre el evento.

Paso número 3. Transformar al personaje. Es decir, el personaje real en el que se pensó en el paso número 2, se convierte en un personaje ficticio a partir de cambiarle elementos de perfil dramático como el género, la edad, la raza, la religión, etc.

Paso número 4. Contestar las siguientes preguntas usando el instinto.

1. Nombre Completo.
2. Edad.
3. ¿Dónde nació?
4. ¿Dónde vive?
5. ¿Dónde vive su abuela?
6. ¿Qué hace para ganarse la vida?
7. ¿Qué es lo que más le gustaría hacer?
8. En este momento, ¿qué trae de ropa?
9. ¿Cuál es su película favorita?

10. ¿Cuál es su secreto?
11. Fuera de su propia muerte o de la de sus seres queridos, ¿cuál es su miedo principal?
12. ¿A quién quiere más?
13. ¿A quién le tiene más miedo?
14. ¿Quién le cae más mal?
15. ¿Qué es de lo que más se arrepiente?
16. Un recuerdo que tenga de los 7 años.
17. ¿Cuándo fue la última vez que se rió y por qué?
18. ¿Cuándo fue la última vez que lloró y por qué?
19. ¿Cuándo fue la última vez que estuvo enfermo?
20. ¿Qué lee?
21. ¿Qué es lo que hace que se sienta culpable?
22. ¿Qué es lo que lo enoja?
23. ¿Cuál es su objeto más preciado y por qué?
24. ¿Con quién puede tener absoluta confianza?
25. ¿Qué es lo peor que le ha pasado? (no incluye su propia muerte y la de sus seres queridos)
26. ¿Qué es lo mejor que le puede pasar?
27. ¿Alguna vez ha sido violento con alguien y con quién?
28. ¿Cuál es su música favorita?
29. ¿Cuál fue la última vez que se sintió avergonzado y por qué?

Paso número 5. Pensar qué quiere este personaje:

- a) Al final del día y los obstáculos para conseguirlo.
- b) Al final del año y los obstáculos para conseguirlo.
- c) Al final de su vida y los obstáculos para conseguirlo (sin incluir su propia muerte).

Paso Número 6. Escribir un monólogo con el personaje que resulta:

- a) El personaje se está dirigiendo a otro personaje.
- b) Escoger uno de los deseos del paso número 5.
- c) El personaje cree que la persona a la que se dirige le puede ayudar.
- d) El personaje utiliza el evento que le sucedió para lograrlo.
- e) El personaje cree que contando esta historia del evento, es la mejor manera de obtener lo que quiere.
- f) Lo que quiere puede estar relacionado con el evento o puede ser totalmente distinto.

El resultado del ejercicio puede tener varias utilidades. El principal es el arranque de la obra dramática. Sin embargo, no es primordial que se incluya como escena, puesto que puede definir al personaje en relación con el conflicto a tratar en ese ejercicio pero no ser el conflicto principal que se quiere desarrollar en la obra dramática. El resultado, entonces, se puede usar para:

- a. El arranque de la obra.
- b. Una muestra de las reacciones del personaje ante cierta situación, que incluso puede ser ajena al conflicto principal y que no necesariamente esté incluida en el resultado final.
- c. Una escena intermedia que ayude a plantear al personaje.

Si el personaje está bien construido, el conflicto necesario para la acción dramática se planteará de una forma natural. Será importante entonces elegir el conflicto que le corresponda y ubicarlo en el sitio ideal. La combinación correcta de estos elementos dará una estructura sólida a la acción dramática, y terminará en un texto atractivo para la escena.

4. Una noticia.

El mundo está lleno de historias. Algunas interesantes para la vida misma, otras sólo para el entorno, y las menos para el drama. La noticia política generó en el Porfiriato diversas manifestaciones teatrales necesarias para la época, pero que no perduraron por la calidad de su

manufactura dramática. Incluso muchas de ellas trataban de «educar» al público, a conveniencia de los intereses políticos del momento:

Influídas por el socialismo utópico y el asociacionismo, muchas de estas obras intentaban reeducar a la gente a través del ejemplo, para desterrar la envidia, la maldad, la avaricia y la competencia y sustituirlas por la ayuda, la fraternidad, la colaboración y la asociación. Prácticamente el único medio de comunicación masiva que alcanzaba a todos los miembros de los sectores populares, en su gran mayoría analfabeta, fue el teatro uno de los principales vehículos de acción política. (Bryan, 135-136).

El teatro ha dejado de ser un medio de comunicación masiva. Por lo tanto la noticia se convierte en un generador de historias que no urge contar. Elegir la noticia se vuelve fundamental. Debe ser una noticia que sea proclive a convertirse en un registro histórico. La fecha de caducidad del tema de la obra es proporcional a la fecha de caducidad del tema de la noticia que se abordó.

Vicente Leñero estrenó el 15 de octubre de 1968 la obra teatral *Pueblo Rechazado*, dirigida por Ignacio Retes y protagonizada por Enrique Lizalde, Guillermo Murray, Carlos Bracho y Jose Carlos Ruiz. La compañía se hacía llamar «Teatro documental», y la dramaturgia de la obra se basó en la renuncia al ejercicio del sacerdocio jerárquico y a los votos monásticos por parte del sacerdote Gregorio Lemercier, fundador y prior conventual del monasterio Santa María de la Resurrección, a raíz de un serio conflicto con el Vaticano, pues Lemercier había instaurado la práctica psicológica en su monasterio. Al final del prólogo de la obra *Pueblo rechazado*, Leñero escribe:

En la primavera de 1966 se le pidió por una carta del tribunal especial ir a Roma. Don Gregorio no vio en ésta una “citación para comparecer” formal, y comenzó por pedir explicaciones sobre un documento anterior. Ausente, fue condenado por contumacia por el tribunal, y declarado suspenso *a divinis* por el abad primado, y excluido por el Congreso de benedictinos en Roma, en septiembre.

Pronto la contumacia fue reconocida sin fundamento, y se abrió el verdadero proceso. Duró ocho meses. El tribunal especial dio su veredicto el 18 de mayo de 1967.

Al veredicto, que prohibía a Lemercier sostener en público o en privado la teoría o la práctica psicoanalítica y exigir o sugerir a los candidatos a la vida monástica una formación psicoanalítica, el monje benedictino respondió con su renuncia y la renuncia de su comunidad. (La Santa Sede concedió a Lemercier su reducción al estado laico el 16 de septiembre de 1967.)

Esta obra se inspiró en tales acontecimientos. (Pueblo, 7).

Finalmente, el perfil periodístico de Vicente Leñero lo impulsó a escribir más teatro documental. Entre las obras que se clasifican en esta categoría se encuentran *El juicio* (1973), basada en el proceso legal que se le sigue a Leon Toral y a la madre Conchita, por el asesinato de Álvaro Obregón y *Martirio de Morelos* (1983), enfocado en la retractación del héroe mexicano en los procesos legales de sus últimos días. En *Vivir del teatro II*, Leñero afirma:

La historia de los últimos días de Morelos me sacudió. A través del frío lenguaje de las actas, de la ampulosa retórica de la época, advertí un Morelos arrepentido y derrotado pero misterioso, siempre misterioso, batiéndose con sus jueces en una pelea desigual. Imposible descubrir si Morelos se doblegaba y terminaba delatando a sus compañeros por auténtico desengaño o por temor a la muerte y a la condenación eterna. Imposible saber si los documentos que describían su retractación habían sido amañados por sus verdugos para presentar un Morelos al gusto de los vencedores. (Vivir, 23).

Leñero tuvo que suponer. Tuvo que, a partir de la información obtenida, crear su propio personaje para contar la historia que pudo imaginar a través de las noticias obtenidas. Tal vez ese Morelos creado por el dramaturgo no era la imagen que el estado esperaba, pues el presidente

Miguel de la Madrid Hurtado movió todos sus hilos para que la obra no fuera presentada. Desde los estudios básicos, De la Madrid demostró un gran fervor por el héroe patrio:

El morelismo de Miguel de la Madrid no era en modo alguno improvisado. Para quienes estudiamos primaria y secundaria en el (Colegio) Cristóbal Colón durante la década de los cuarenta, resultaba de lo más natural oír a un exalumno lasallista hablar de Morelos con exaltación. No en balde aquel maestro de Historia de México, Federico Müggenburg, consagró incansablemente sus clases a imprimir en sus alumnos, generación tras generación, el culto al Caudillo del Sur. Nos hizo memorizar sus hazañas, nos convenció de su estatura moral. (Vivir, 26).

Miguel de la Madrid, aunque con un año de diferencia, estudio en el mismo colegio que Vicente Leñero. Así recuerda el dramaturgo al expresidente de México:

Quien más, quien menos, todos terminamos estudiantes morelistas. De la Madrid, por lo visto, de los que más. Él era campeón de oratoria en el (colegio) Cristóbal (Colón), y aunque no solía aparecer en los cuadros de honor sí figuraba de continuo en los festejos y celebraciones patrias pronunciando discursos.

Cuando el director mexicano Luis de Tavira estaba a punto de estrenar la obra de Leñero, en 1983, el presidente De la Madrid intentó impedir tal acontecimiento a través de la Universidad Nacional Autónoma de México, que era donde se iba a estrenar la obra. Sin embargo, un grupo de teatristas mexicanos de renombre, lograron impulsar dicho estreno que se llevó a cabo en septiembre de 1983. La sola historia del ataque al montaje de *El Martirio de Morelos*, contada por Vicente Leñero en *Vivir del Teatro II* resulta una noticia de primera significación.

Así como Leñero aborda el teatro documental, Alejandro Licona, autor de menor envergadura retomó en alguna ocasión notas del emblemático periódico amarillista «Alarma» y escribió una obra llamada *Raptóla, violóla y matóla*; que consta de 6 cuadros cuyas historias reales

pretenden ser llevadas a la farsa. Además de estos dos autores, muchos más han basado sus historias en noticias reales: Victor Hugo Rascón Banda, con *La fiera del Ajusco*, basada en Elvira Cruz, la mujer que asesinó a sus cuatro hijos porque no tenía recursos para mantenerlos; y *Cautivas*, a propósito del secuestro en la Ciudad de México de la actriz Laura Zapata; Ángel Norzagaray con *Cartas al pie de un árbol*, texto dramático que cuenta la historia de una madre sorda que va a buscar a su hijo ciego a Estados Unidos; y quien esto escribe con *El cazador de gringos*.

En 2005, una noticia emitida en la radio por el periodista mexicano Joaquín López-Dóriga, mientras yo transitaba por la avenida Internacional de la ciudad de Tijuana, que corre paralelamente al cerco fronterizo que divide a México y Estados Unidos, dio origen a *El cazador de gringos*. López-Dóriga hablaba de los «minutemen», agrupación estadounidense encargada de vigilar la frontera para que no se crucen migrantes y que en diversos foros se hacen llamar «cazadores de migrantes». La combinación de la noticia con el área geográfica que recorría en ese momento generó la primera significación de la obra en el que el personaje principal, que vive en la avenida Internacional de la ciudad de Tijuana, cuida que los «gringos» no se crucen de manera ilegal a México.

La historia, y la noticia que hace historia, son otro punto de partida para el drama. La noticia que no hace historia, tendrá que estar ligada a la creatividad del autor y a la conexión que éste pueda hacer con las emociones primigenias del espectador. Tal es el caso de la ya citada *Cartas al pie de un árbol* de Norzagaray, que toma un caso aislado, que por sí sólo no es noticia, pero que aunado a otros muchos casos similares, desnuda la desconexión social que causan los problemas migratorios en la frontera México-Estados Unidos y resulta entonces un tema noticioso-histórico, que dará paso al drama de una manera generosa.

5. Una pieza musical.

La musicalización de una pieza teatral puede venir de tres fuentes: La primera, el dramaturgo que acota las piezas musicales que deben reproducirse durante la interpretación de la obra. La segunda, el director que decide la pieza, en qué momento, y con qué duración se reproducirá. La tercera, el musicalizador contratado para tales fines, que buscará una propuesta musical para la obra y se la presentará al director.

También existirán dos tipos de fuentes musicales en la puesta en escena: la que escucha el espectador y no los personajes y que apoya la generación de emociones y la que generan los personajes a través de la ejecución de un instrumento musical o del encendido de un tocadiscos o de la radio y que generalmente apoya la historia que se está contando. La música y la poesía son dos elementos indispensables para el teatro, entendiendo a esta última como la poesía convertida en diálogo, que da origen a la poética teatral. La poesía es palabra hecha música. Es lirismo:

El lirismo natural de los poemas habrá estimulado a muchos compositores a concebir versiones musicales de poemas predilectos. Los poetas mismos parecen ser conscientes de la estrecha relación entre poesía y música, ya que muchos de ellos escriben versos imbuidos de efectos fónicos. (Quiroz, 491).

El dramaturgo no puede estar desligado de la música y de la poesía. Su obligación es escuchar diversos tipos de música y poder hacer una clasificación de los géneros musicales que pueden ser útiles para la creación dramática:

Entre los escritores del Siglo de Oro, tanto Lope de Vega y Calderón como fray Luis, fueron muy amantes de la música. Del teatro de Calderón, Querol (1983) reúne muchos comentarios sobre el tema. En *La fiera, el rayo y la piedra*, Calderón habla de la simpatía existente entre música, pintura y poesía. (Querol, 1983, 1159) Querol mismo comenta: “La música es una voz extraterrena, voz de Dios y del Destino, voz que da

avisos y disipa las dudas del hombre”. (...) En *Mística y real Babilonia* (de Pedro Calderón de la Barca) se lee: ... *y verás cómo suena / llorando la alegría / cantando la tristeza / puesta una vez en música la pena.* (Quiroz, 492).

La dramaturgia ha generado también diversas manifestaciones musicales-dramáticas, como la ópera. Tal es el caso de *Macbeth*, de William Shakespeare, cuya ópera fue escrita por Giuseppe Verdi en la primera mitad del siglo XIX. La obra literaria puede ser referencial para la creación musical o marcar la estructura de la propia ópera, como lo afirma el musicólogo Juan Miguel González Martínez:

Unas veces el compositor utilizará la obra literaria como una vaga inspiración para definir el ambiente sonoro general de la obra musical (Liszt en sus poemas sinfónicos, por ejemplo), mientras que otras establecerán una relación estructural efectiva más o menos estrecha entre ambas obras (*Macbeth*, de Verdi). En este sentido será especialmente interesante considerar la manera en que tradicionalmente el teatro lírico se ha construido de manera habitual sobre obras literarias previas, algunas veces narrativas y en su mayoría dramáticas. (165).

El drama inspirado en piezas musicales ha derivado en teatro cuyo género es el musical. Tal es el caso de *Hoy no me puedo levantar*, basado en canciones del grupo musical español *Mecano* o la obra teatral *Mamma Mía*, creada a a partir de las interpretaciones del grupo sueco de música pop *Abba*. Es importante mencionar lo anterior, para evitar confusiones en cuanto a la pieza musical como una primera significación y a la creación expresa de musicales.

La historia de la obra teatral de mi autoría *El último recurso*, parloté en mi cabeza durante aproximadamente dos años. Una vez terminado el texto, era evidente que le hacía falta una pieza musical que generara cierta tensión dramática. Era necesario que la pieza tuviera su fuente en la escena. Es decir o que se reprodujera allí mismo o que uno de los personajes la generara. Es así

como el personaje femenino, de nombre *Rita*, interrumpe su monólogo de arranque con la siguiente acotación:

(Rita prende la grabadora. El bato se coloca en la oscuridad. Se escucha The Last Resort de Eagles).

Del nombre de esta canción surgió el nombre de la obra. *El último recurso* no es una obra musical, pero es esta interpretación del grupo musical estadounidense de la década de los setenta *Eagles*. En este caso, una canción fue una primera significación.

6. *Un concepto.*

Todo concepto puede ser transformado. Puede ser utilizado para diversas áreas de la creación. Toda creación debe tener un concepto y es más común que el concepto se defina después de que la obra artística ha sido creada. Sin embargo, un concepto en la dramaturgia puede ser la primera significación de una obra dramática. Empero, hay que tener claro que el concepto por sí sólo no basta para transformarse en arte:

[Arthur] Danto afirma que una obra de arte es una entidad culturalmente emergente. Ello implica que es una entidad que se caracteriza por el hecho de que a las propiedades físicas se agregan propiedades culturales (intencionales) como representar o expresar algo. (Pineda, 280).

El concepto se enlazará con el objeto de arte a través del significado. El significado justifica el arte como ente cognoscitivo. Lo que el concepto entrevé en la manifestación artística tiene impacto en la sensibilidad del creador, del espectador, a través del conocimiento y de la utilidad de este último en la acción dramática. María Antonia Labrada, de la Universidad de Navarra, afirma:

La obra de arte no es un signo transitivo, no se usa para alcanzar un significado distinto de ella misma, “no apunta a un significado que esté más allá de su presencia. Lo que es expresado no puede ser aprehendido separadamente de la forma sensorial o poética que lo expresa”.¹ Es -como afirma Goethe- una representación directamente cognoscitiva. (63).

El concepto engloba como el conocimiento. El drama particulariza. Si el concepto es -como en el caso que nos ocupa- la distopía, la dramaturgia se encargará, a través de la historia del protagonista como sujeto del conflicto, de desmenuzar el impacto del concepto en esa «muestra social» que será el texto dramático. Afirma Labrada:

Para Hegel, la obra de arte -igual que el concepto, ya que la obra de arte se define en términos de objetivación conceptual- no es directamente cognoscitiva sino en relación con su posición dialéctica respecto a la totalidad del saber absoluto. Aunque la obra de arte aparezca determinada en el orden conceptual, su significado no se alcanza de manera inmediata. Es algo *a través de la cual* se conoce; se trata de una mediación transitiva en relación con la inmediatez del saber absoluto. (64)

Y pertinente es afirmar que el concepto es la primera significación como conocimiento, pero se transforma al dramatizarlo. Aunque no pierde su propiedad cognoscitiva, el concepto rige la acción dramática en la cotidianidad planteada. Tal vez no se habla del concepto como tal, pero sí de las afecciones que causa para la generación del conflicto. El concepto no es la obra de arte, pero sí el arranque.

Al plantear el paralelismo entre la representación propia del concepto y la representación propia de la obra de arte en el terreno de la intransitividad cognoscitiva, no se quieren confundir ambos órdenes de conocimiento teórico.conceptual,

problematiza el reconocimiento de la naturaleza representativa de la obra de arte.
(Labrada, 66).

Es deseable que los personajes no conozcan o dominen el concepto. El concepto y sus consecuencias los dominan a ellos, imperceptiblemente desde una postura cognoscitiva. El artista Jaime Cuanalo, autor del libro *Arsología* en entrevista realizada en marzo de 2013, sostiene que:

En el arte dramático en particular, la dimensión conceptual se encuentra en el aspecto literario (texto) o discursivo en la escenificación. Sin embargo hay que recordar que no es, ni con mucho, la parte primera ni central de la obra de teatro. Es por esto que es posible identificar, por ejemplo, en infinidad de obras de teatro, películas, telenovelas, etcétera, al *Romeo y Julieta* de Shakespeare, aunque buena parte del contenido conceptual sea cambiado. Es la estructura formal la que aporta el significado primario de la obra de arte.

El concepto de la distopía genera el texto dramático *La marmota azul*, anexo en el presente trabajo. La distopía requiere de un objeto tangible que la haga presente. En este caso, el objeto consiste en una máquina que es capaz de transferir una enfermedad de un cuerpo humano a otro. Los personajes son *El Ardilla*, llamado así por cuestiones de confidencialidad y *Don Simón*, anciano millonario que es quien transfiere la enfermedad a *El Ardilla*. También, como personaje pivote está *La Enfermera*. Lo primero que hay que resolver es la parte «técnica» del objeto por el cuál la distopía se hace presente (en este caso, la máquina que realiza la transferencia). En algún momento se debe explicar directa o indirectamente el funcionamiento, porque siempre conllevará implicaciones anecdóticas, que a su vez implicarán cuestiones morales:

Ardilla.- (...) El asunto es que el obispo declaró que la transferencia era como el aborto.

Don Simón.- O como la eutanasia.

Ardilla.- Que nosotros no podemos tomar decisiones que no nos corresponden.

Don Simón.- Tendrá algo de razón.

Ardilla.- Decisiones sobre nuestro propio cuerpo. Entonces resulta que al prohibir la transferencia se están tomando decisiones sobre el cuerpo de otra persona.

Don Simón.- ¿Te importa?

Ardilla.- ¿Entendió? ¡Está prohibido tomar decisiones sobre nuestro propio cuerpo, pero está permitido tomar decisiones sobre el cuerpo de otra persona!.

Don Simón.- ¿Entonces estás a favor de la muerte?

La explicación del funcionamiento del objeto tangible se da al arranque de la escena seis:

Ardilla.- ¿A ti te explicaron el sistema?

Don Simón.- A ti también.

Ardilla.- Me explicaron la parte administrativa.

Don Simón.- ¿Cómo funciona?

Ardilla.- ¿Cómo es posible?

Don Simón.- Eso sí me lo explicaron.

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- Al receptor le inyectan una proteína.

Ardilla.- ¿Para qué?

Don Simón.- Es el alimento para las células malas.

Ardilla.- Y entonces buscan comida.

Don Simón.- Son como una especie de animales.

Ardilla.- Y como nosotros, buscan dónde comer.

Don Simón.- Así es.

Ardilla.- Lógico.

Don Simón.- Aquí lo importante es descubrir esa proteína.

Ardilla.- Mmm....

Pausa.

Ardilla.- ¿Y por qué en lugar de hacer la transferencia a otro cuerpo humano, no se tira?

Don Simón.- ¿Cómo?

Ardilla.- Poner la proteína en un recipiente. Y así las células se saldrían del cuerpo, sin tener que invadir otro.

Don Simón.- No, porque las proteínas no son atractivas si no se mezclan con la sangre.

Ardilla.- Mmm.

Pausa.

Ardilla.- ¿Y entonces por qué no mejor me sacan sangre y en una bolsita le revuelven la proteína y así hacen un delicioso coctel para células?

Don Simón.- ¿Cómo?

Ardilla.- Afuera de mi cuerpo.

Don Simón.- Mmm...

Pausa.

Don Simón.- No ha de ser lo mismo.

Ardilla.- ¿Será que se confirma el mito ese del remedio de la enfermedad?

Don Simón.- ¿Cuál mito?

Ardilla.- Que hace mucho encontraron la cura del cáncer, pero que no la revelan porque a las compañías transnacionales no les conviene.

Don Simón.- ¿Será?

Ardilla.- Pues qué casualidad que no se puede expulsar, y sí transferir.

Don Simón.- Pero tiene su explicación.

Ardilla.- ¿Cuál?

Don Simón.- No sé, no soy experto. Ya me explicaron pero...

Ardilla.- (Interrumpe) No le entendiste.

Don Simón.- ¡Sí le entendí, pero no lo retuve!

Ardilla.- Mmm.

Lo importante en este caso, como bien lo dice Alberto Barrantes en la reseña literaria sobre la novela de Ishiguro es la sutileza, la cotidianidad, el hablar de cosas aparentemente menos importantes. El teatro acumula en la palabra la acción y es por medio de ésta el que logra traer lo ausente y hacerlo presente. *La marmota azul* es la primera obra de una trilogía distópica que está planteada de la siguiente manera: en la primera obra, la distopía se hace presente; en la segunda se vive ya con esa distopía y en la tercera desaparece para crear por consecuencia una nueva distopía. Si bien el objeto tangible es una máquina que puede transferir enfermedades de un cuerpo humano a otro, la distopía encuentra la cura para todas las enfermedades, pero no para todas las personas. Para que dejara de ser distopía, el remedio tendría que ser para todas las personas.

Arranque de la obra

Una vez pensada la primera significación de la obra hay que dar los primeros pasos de la creación.

1. Un primer momento es la elaboración del diccionario personal. Se trata de escoger una serie de palabras relacionadas con el tema que se va a tratar y escribir una definición personal, alejada de la definición tradicional o literal. En este caso, el tema se convierte en un concepto: la distopía.

El procedimiento es el siguiente, y se ilustra a través de un ejemplo: según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, la definición de silla es: «f. Asiento con respaldo, por lo

general con cuatro patas, y en que solo cabe una persona.». (Real Academia Española de la lengua).

Para efectos dramáticos, silla podría ser:

«Instrumento ruidoso que sirve para detener el tiempo mientras la mente viaja por el mismo». O «Dícese del mueble que aglomera multitudes afines».

En el caso de la distopía, se inició con las siguientes palabras:

Sociedad: Conjunto de voluntades abiertas y/o cerradas cuyo propósito fundamental es detener el progreso individual.

Ficción: Estado mental del ser humano que ayuda al funcionamiento de la realidad.

Utopía: Estado perfecto de la sociedad, creado y difundido por imperfectos.

Antónimo: Dícese de lo otro, pero visto desde lo uno, para que ese otro pueda existir.

Cabe aclarar que el diccionario personal fue un paso aprendido en el taller de la dramaturga especializada en teatro para niños, Maribel Carrasco (México, 1964) y que sirve para optimizar el flujo de escritura del dramaturgo en la creación del personaje. Muchas veces estas definiciones se convierten también en temas a discutir por los personajes o simples parlamentos que crean situaciones de acción dramática.

2. Pensar en por lo menos cinco personajes en los que hay que resolver las siguientes cuestiones: Nombre, género, edad, lugar de nacimiento, fecha de nacimiento, época en la que existe, lista de circunstancias mediatas, temores y ambiciones.

3. El tercer punto exige una lista de circunstancias inmediatas, que no necesariamente surjan o tengan que ver en este momento con los personajes.

En el caso de las circunstancias mediatas, al que expone el punto dos, se refiere a todos aquellos sucesos importantes que experimentó el personaje y que marcaron de alguna manera su vida. Son mediatas porque ha mediado tiempo entre ese suceso y el presente del personaje, que es justamente su momento en la acción dramática del texto. Las circunstancias mediatas, aunadas a la genética, determinan el carácter del personaje. Las circunstancias inmediatas son aquellos sucesos que el personaje experimentó antes de llegar a la escena. Son inmediatas porque no ha mediado

tiempo entre dichos sucesos y la acción. Estas circunstancias suelen determinar el estado de ánimo del personaje. Por ejemplo, si la escena trata sobre un trabajador que llega a su oficina 20 minutos tarde y su jefe lo sanciona con un día de trabajo, su reacción va a depender de su circunstanciación inmediata. Exploremos dos posibilidades maniqueas:

La primera. El personaje se levanta esa mañana y sufre un calambre por el frío que hace. Se mete a la regadera y se encuentra que no hay agua caliente por la falta de gas. Se tiene que bañar con agua fría. Sale de la regadera y se percata que no hay pasta de dientes. Baja a desayunar y la leche está perdida. Decide irse sin desayunar y encuentra su carro con una llanta pinchada. Esto último será el motivo que lo hace llegar tarde.

La segunda. El mismo personaje se levanta esa mañana, totalmente descansado y con 20 minutos de anticipación que lo hacen disfrutar del baño como nunca. Baja a desayunar y encuentra su desayuno ya preparado. Enciende la radio al subirse a su carro y programan su canción favorita. Llega a su trabajo y en la puerta se encuentra a su expareja, hincado(a), con un ramo de rosas, pidiéndole perdón por haberlo(a) dejado y suplicándole volver. Esto último será el motivo que lo hace llegar tarde.

En los dos casos, la escena que ve el espectador es la misma: un empleado llegando tarde a su trabajo. Es amonestado por su jefe y castigado con un día sin salario. La reacción en los dos casos es totalmente distinta. La acción del jefe del primer sujeto desencadenará emociones ligadas a la propia acción y la detonará, mientras que en el segundo caso, la acción del jefe podrá servir como una peripecia que desvía la trayectoria del personaje. Esto último se sostiene en el tipo de circunstanciación inmediata que haya experimentado el personaje. Los personajes y las personas siempre estamos generando circunstanciaciones inmediatas. La diferencia entre los personajes y las personas es que los primeros siempre tendrán una circunstanciación inmediata, si no interesante, sí determinante.

4. Se elabora una lista de posibles escenarios donde puede suceder la acción. Es importante relacionar a esos cinco personajes con esos lugares, de tal manera que haya una lógica, aunque sea primaria, de las causas por las que los personajes accionan en ese lugar o lugares.

5. Se realizan por lo menos dos diagramas de flujo independientes, en el que cada uno de esos personajes se pone en un escenario diferente de acuerdo a lista hecha con anterioridad. De acuerdo a la lista de circunstancias inmediatas, se llega a uno de los dos finales posibles: El éxito o la destrucción del personaje.

Se entrecruzan los diagramas de flujo de estos personajes.

Se escriben dos pequeños cuentos, cada uno a partir de un diagrama de flujo. En cada uno de ellos por lo menos habrá que usar 15 de las palabras de nuestro diccionario, referido en el punto no. 1.

A raíz de estos cuentos, se elabora el texto dramático. Los cuentos se utilizan más allá de una simple sinopsis o escaleta, pero se desechan para dar paso al drama. Es importante descubrir la utilidad de la narrativa en el entorno dramático. En una primera instancia, los resultados de estas narrativas se pueden utilizar como:

a) Sinopsis de la obra.

b) Parlamento de un personaje para traer lo ausente y hacerlo presente. El teatro sucede en el aquí y el ahora. Es por eso que la narrativa se ve como una acción de recuerdo, que *construye* el personaje al revelar todas sus circunstancias mediatas.

A partir de sus construcciones, los personajes empiezan a *desperzarse*. Abren los ojos, se mueven por el espacio, investigan si se sienten cómodos con lo que saben de si mismos y empiezan a hablar. Construyen el entorno a través de lo que dicen. Se plantean a través de situaciones. Se cuestionan:

- ¿Qué son? Los personajes deben saber de qué son capaces. Deben de tener un conocimiento específico de sus alcances y limitaciones actuales, es decir, hasta el punto en el que se encuentran en el tiempo.
- ¿Dónde están? La ubicación de los personajes es fundamental, pues ese entorno les dictará ciertas normas de comportamiento o les dará la libertad necesaria para proceder. Aquí también el espacio en el tiempo es importante para determinar, como en el punto anterior, sus alcances y limitaciones.
- ¿Qué significan el uno para el otro? Los personajes se relacionan de una manera natural en la escena, pero de una manera antinatural en la acción dramática. Por alguna razón deben significar algo el uno para el otro, para que esa relación, a su vez signifique con el conflicto principal.
- ¿Qué ocultan? Todos, personajes y personas, ocultamos algo. En la realidad, suelen no ser importantes, sino para el que lo oculta. En la ficción, siempre debe ser importante. Este es un elemento muy útil para la creación de expectativa.
- ¿Qué necesitan? Como en el punto anterior, todos necesitamos algo. Esa necesidad en la ficción se puede transformar fácilmente en objetivo, porque todos los personajes tienen su propio objetivo en el devenir dramático.

Es importante establecer un diálogo vertiginoso, con el único propósito de definir a los personajes. Si bien, dichos diálogos son para bocetar, no es raro que terminen incrustados en algún momento de la estructura dramática.

En la reflexión del aquí y el ahora del drama, aunando a la acción de traer lo ausente y hacerlo presente, es importante resaltar una de las grandes diferencias entre la narrativa y la dramática: Mientras que la primera no admite límites, la segunda necesita de límites de tiempo y espacio para la revaloración de los conflictos en los personajes.

La narrativa es una herramienta muy útil para la dramática. En la construcción de personajes y entornos, será la narrativa (lo que un personaje le cuenta al otro) la que defina esos personajes y

cumpla con las las funciones del planteamiento: La presentación de los personajes y la creación de las reglas en el mundo en el que se desplazarán.

Es importante que al espectador se le presenten los personajes para que le importe el conflicto que experimentan. Si una persona lee en el periódico que alguien se suicidó, le importará en la medida en que lo conozca, o por las referencias que tenga de ese suicida. Si la persona lo conoce, el acto toma una relevancia diferente. Incluso, bastará con tener una vaga referencia del sujeto: Es el novio de la hermana de mi conuñña. O resultó ser el vecino que nunca saludó a nadie.

El otro punto del planteamiento es crear las reglas del mundo en el que los personajes viven. Si desde el principio al espectador le quedan claras esas reglas, no cuestionará ninguna de las acciones que rigen las vidas de esos personajes. Por ejemplo, si desde el principio se plantea que en el mundo en el que los personajes viven la concepción se hace a través de una mirada, el espectador tomará esa regla como válida. O si queda claro desde el principio que es posible que exista una máquina que puede transferir una enfermedad de un cuerpo a otro, nadie podrá cuestionarlo y los personajes podrán discurrir a través de esa realidad contundente en la ficción.

Escribir y reescribir

Escribir es reescribir. Escribir es pensar la situación, y relacionar los entornos del autor, sobre todo los ajenos, con los entornos de la ficción y sus personajes. Se escribe sin pensar en lo definitivo, hasta que la fecha de publicación, o de estreno, sea impostergable. Vicente Leñero asegura que «ya no tiene sentido *tallerear* una obra que ha sido publicada o estrenada». (Taller de Dramaturgia, 2001). Los personajes se construyen a partir de lo que dicen, lo que no dicen y lo que ocultan. Estos tres elementos están siempre en los parlamentos. Escribir un diálogo siempre será revelador, porque habrá una definición de personajes a partir del lenguaje que utilicen.

El aliento de la frase los define, entendiendo esto como la cantidad y la calidad de las palabras para expresar una idea, un sentimiento o una emoción y cada personaje tiene su propio aliento. Por eso es importante el «pingponeo», que termina siendo una escena en la que dos personajes dialogan, sin parlamentos largos y contestando a *bote pronto* o a primera instancia, sin regodear la frase, sin pensarla. Incluso puede ser con personajes que no necesariamente permanezcan en la versión final de la obra.

En la primera versión de *La marmota azul*, aparece un personaje que incluso se sugiere que lo interprete la misma actriz que interpreta a la enfermera, y que en la versión final se suprimió. Es la entrevistadora. Se transcribe un fragmento de la escena cinco de esa primera versión:

Entrevistadora.- Cierre los ojos. Imagine que está en un pasillo de una biblioteca... ¿Qué ve al frente?

Ardilla.- ¿Libros?

Entrevistadora.- No. Los libros están a los lados.

Ardilla.- ¡Veo un fantasma!

Entrevistadora.- ¿Usted cree en fantasmas?

Ardilla.- No. Pero mi imaginación sí.

Entrevistadora.- ¿Y usted y su imaginación no son la misma persona?

Ardilla.- No. Eso lo sabe todo el mundo.

Entrevistadora.- ¿Entonces como definiría a su imaginación?

Ardilla.- (*Abre los ojos*) Contreras.

Entrevistadora.- ¿Cómo?

Ardilla.- Siempre me da la contraria.

Entrevistadora.- A su parte inimaginativa.

Ardilla.- Existe esa palabra.

Entrevistadora.- ¿Cómo llamaría entonces a una parte que no ejerce su imaginación?

Ardilla.- Sin imaginación.

Entrevistadora.- Un asexual es aquel que no ejerce su sexo. Y eso no significa...

Ardilla.- (*Interrumpe*) Trucos de la gramática.

Breve pausa.

Entrevistadora.- Detrás de usted, ¿qué ve?

Ardilla.- Una mujer entrada en años, con una regla en la mano, y dando “plantaditas” en el piso.

Entrevistadora.- ¿”plantaditas”?

Ardilla.- Como palmaditas, pero con la planta del pie.

Entrevistadora.- ¡Ah!. ¿Y esa es su parte imaginativa?

Ardilla.- No. Esa es mi parte “inimaginativa”. Eso todo el mundo lo puede imaginar.

Breve pausa.

Entrevistadora.- ¿Y el fantasma?

Ardilla.- (*Cierra los ojos de nuevo*) Es una mujer.

Entrevistadora.- ¿Su madre?

Ardilla.- ¡Qué poca imaginación!

Entrevistadora.- ¿Entonces?

Ardilla.- Mi esposa.

Entrevistadora.- ¿Su esposa? (*Revisa el expediente*) Aquí dice que todavía vive.

Ardilla.- Yo no dije que se hubiera muerto.

Entrevistadora.- Claro... ¿La odia?

Ardilla.- No.

Entrevistadora.- ¿Entonces? ¿Por qué imaginarla muerta?

Ardilla.- No la imaginé muerta. La imaginé como un fantasma lleno de vida.

Entrevistadora.- ¿Cómo?

Ardilla.- ¿No lo entiende?

Entrevistadora.- No...

Si es necesario que los personajes oculten algo, esta escena terminó siendo de alguna manera reveladora para el personaje denominado *Ardilla* y para el espectador. En la estructura dramática, encadenada a la historia que se quiere contar, resultó que la información era avasalladora y le quitaba cierta complejidad al personaje al saberse lo que pensaba. Un personaje se debilita si el espectador sabe todo de él. Finalmente, lo importante está en lo que no se dice pero para no decirlo, hay que decir otras cosas. Los silencios causan expectativas, si aquellos fueron predichos por una situación. Veamos el siguiente ejemplo, tomado de una escena de la vida real:

En un restaurante de la ciudad de Monterrey, un ejecutivo solitario ha terminado de comer y ha pedido la cuenta. El mesero se la trae. El ejecutivo le da su tarjeta de crédito, le indica que agregue el 10 por ciento de propina y le solicita una factura por el consumo. El mesero se retira, y diez minutos después, regresa con la cuenta. El ejecutivo está furioso.

Ejecutivo.- Es inconcebible. Retire la propina del *voucher*.

Mesero.- Eso es imposible, señor. Ya se hizo el cargo.

Ejecutivo.- (*Explota*) ¿Cómo es posible?

Mesero.- ¿Perdón, señor?

Ejecutivo.- ¿Y dónde está mi factura?

Mesero.- La están haciendo, señor.

Ejecutivo.- (*Grita y todos los clientes del restaurante se enteran*) ¡Esperé diez minutos por mi tarjeta de crédito y usted me dice que no trae la factura! ¡Dígale a la señorita que le doy dos minutos para que me haga mi factura! ¡DOS MINUTOS, ni un segundo más!
El mesero se aleja.

El ejecutivo, con la mandíbula tiesa, toma su muñeca izquierda con su mano derecha, y observa su reloj, sin quitarle la mirada de encima. Está contando los segundos.

Los otros comensales que lo observan, tiemblan. ¿Qué va a pasar cuando los dos minutos se agoten y no esté lista la factura?

La carga de la teatralidad está en el gesto del ejecutivo viendo su reloj. Es allí donde está lo que importa de la escena. Porque además los comensales empiezan a crearle al ejecutivo una historia de neurosis, tal vez una relación matrimonial destruida; quizá un éxito basado en la locura o sencillamente una urgencia por llegar a alguna parte más importante que el restaurante. Y lo más seguro es que nunca se sepan los detalles, pero el terror que se siente construye a ese personaje del que se quiere saber más en el transcurso de cualquier obra. Cuando el espectador tiene la solución del conflicto de manera inmediata, el personaje se devalúa. A pesar del trillado discurso de que *la realidad supera la ficción* hay que decir que la escena del ejecutivo fue real y confirma el lugar común.

La mayoría de las virtudes y de los errores de un texto se van a encontrar en la reescritura. En pensar lo ya pensado desde el punto de vista creativo. El dramaturgo tiene que pensar en la reescritura, y dejar que sus personajes piensen en la escritura. Un ejercicio interesante para lograr una primera construcción del personaje es el titulado «No te vayas», diseñado por el dramaturgo mexicano Jaime Chabaud Magnus a partir de su propia experimentación. Las instrucciones son las siguientes:

A y B comparten casa habitación.

B ama a A

A puede o no amar a B

B le plantea a A que se va a ir.

A le intenta convencer con todos sus argumentos que no se vaya.

B, por su lado, tiene que argumentar el porqué se quiere ir.

Es importante siempre la argumentación entre los dos personajes.

También es importante notar que B, que es el amante, es el que se quiere ir. Y el ejercicio no necesariamente contempla que el diálogo suceda en el espacio que comparten.

No hay que descartar la posibilidad de que la escena puede no existir en el producto final, e incluso uno de los personajes puede quedar como simple referencia o desaparecer.

En conclusión, la primera significación será el motor para definir los diversos caminos de la creación dramaturgica. Al final, lo importante es lograr las dos premisas fundamentales para el teatro: Contar una historia y conmover (en el sentido de *moverme con* -el público-). Lo importante es saber que si falta uno de estos dos elementos, deberíamos pensar bien si levantamos o no el telón.

Distopía y Ficción

Es innegable que el concepto utopía ha generado más conceptos que certezas para los sistemas sociales y de convivencia. Si bien el propósito es noble, la realidad ha superado dicho concepto y la literatura y el cine lo han aprovechado de tal modo, que han surgido variantes que enriquezcan ambos ejercicios artísticos. Tal es el caso de la distopía, que sin tener una definición en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE), se ha impuesto en la generación de importantes manifestaciones literarias.

El *Diccionario de Filosofía* de Runes, define la utopía como: «Expresión empleada por Thomas Moro en su libro *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopía* (1516), (conocido también solamente com *Utopía*) que, en forma de novela, describió un estado ideal. *La Politeia* de Platón es la primera Utopía famosa. Sin embargo, Platón tuvo varios predecesores y seguidores en este tipo de literatura. Desde el Renacimiento de las Utopías más famosas, además de las de Tomás Moro, han sido: Tommaso Campanella: *La ciudad del sol*, 1612; Cabet, *Voyage en Icarie*, 1842 y Bellamy, *Looking Backward*, 1888». (Runes, 376). El mismo diccionario no define distopía.

Pero para entender el concepto de *distopía*, es necesario remitirnos al concepto de *utopía*, que a diferencia del primero, el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua sí la

define: «Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación». A propósito del texto al que se refiere el diccionario de filosofía de Runes, escrito por Tomás Moro, el pensador nacido en Londres describe una isla llamada Utopía, a propósito de Utopo, nombre del conquistador. En Utopía la sociedad es perfecta. En las cincuenta y cuatro ciudades, la vida no puede ser mejor. En 22 capítulos, Moro describe la perfección social de una manera absoluta. Manuel Méndez Alonzo, en la Revista Portuguesa de Filosofía, afirma:

A esta obra se le ha comparado con La República y el Critias de Platón. En ella diversos estudiosos han visto una severa crítica del sistema económico y social que imperaba en la Europa del siglo XVI. Para muchos, esta obra propone una reforma social de dichas estructuras políticas y económicas. (356).

Moro realiza un juego entre realidad y ficción. Pretende que la ficción que escribe sea una realidad que se implante en un futuro. Divide su explicación en 20 apartados: Descripción de la isla y su agricultura, Las ciudades, Los magistrados, El trabajo, Duración del trabajo, Los vestidos, Relaciones humanas, Comedores y hospitales, Viajes y otras costumbres, Comercio interior y exterior, Los metales preciosos, Los estudios, Cualidades y cultura, Los esclavos, Los enfermos, El matrimonio, Penas y castigos, La milicia, La religión, Festividades.

Como se puede observar, los apartados son tan comunes con antigua la sociedad. Es decir, también en una sociedad perfecta se necesita hablar de religión, cultura, economía y hasta esclavos:

Únicamente tienen como esclavos a aquellos que por algún delito han incurrido en la pena de esclavitud, ya sean naturales de Utopía, ya sean extranjeros, lo cual ocurre frecuentemente.

Les hacen trabajar duramente, y los tienen en prisiones, con trato riguroso, juzgando que son incorregibles y merecedores de más graves castigos ya, que habiendo sido educados tan cuidadosamente en la virtud, no se han podido abstener del vicio. También existe, allí otra clase de servidumbre, integrada por algunos extranjeros acostumbrados

al trabajo, sin recursos y de baja condición, que se ofrecen para servirles. A estos les tratan benignamente, y les tienen por poco menos que como ciudadanos, aunque les dan trabajos más pesados. Si alguno quiere despedirse (lo que ocurre raras veces) no lo retienen contra su voluntad ni lo despiden sin galardón. (Moro, 31).

Como se dijo anteriormente, en su afán por «construir» el mundo feliz, Moro propone diversas distopías, involuntariamente, por supuesto. Por ejemplo, en la descripción de ciudades, Moro afirma:

Cada diez años todos cambian de domicilio por sorteo, y todos sienten emulación por dejar la casa lo más arreglada posible. (Moro, 9).

En el apartado de los magistrados, dice:

La dignidad de Príncipe es vitalicia, a no ser que se venga en sospecha de que trata de tiranizar el Estado. (Moro, 11).

Donde explica el trabajo, el pensador inglés acota:

En general, y el hijo sigue la profesión del padre, ya que casi siempre la naturaleza le inclina a ello; pero si alguno tiene inclinación decidida por otra profesión, pasa por adopción a otra familia que trabaje en aquella tarea a que se siente inclinado. (Moro, 12).

Una de las distopías más claras es la escrita por Moro en el apartado de relaciones humanas, cuando se busca el equilibrio demográfico:

Esto se logra pasando los niños que sobran de una familia a otra que les falten, para formar su cómputo. Si alguna vez se multiplican más de lo determinado y justo, con los que sobran se compensan las zonas despobladas de otras ciudades. (Moro, 16).

En el mismo apartado, Moro, como si lo siguiente se pudiera controlar del todo, (no olvidemos que este texto se escribió en el siglo XVI) remata:

Se prohíbe que ninguna cosa inmunda, sucia o asquerosa entre en la Ciudad, cuya putrefacción corrompa el aire y provoque enfermedades. (Moro, 17).

En el apartado de comedores y hospitales, de alguna manera se pone de manifiesto el concepto de esclavo; extraño para una sociedad perfecta:

En los Comedores Colectivos se encargan a los esclavos todos aquellos trabajos que se tienen por serviles y menos decentes. El aderezo y guiso de las viandas, así como la disposición de las mesas, corre a cargo de las mujeres, por turno de familias. (Moro, 18).

Cuando Moro habla del comercio interior y exterior, en un párrafo ejemplifica con una distopía:

O cuando han de hacer guerra, porque es con vistas a esta calamidad que guardan los metales preciosos en sus casas, ya que ordinariamente la guerra la hacen a base de soldados mercenarios, a los que pagan con esplendidez, pues de buena gana prefiere que corran el riesgo los extranjeros que los de su nación; Sabiendo, además, que el dinero puede hacer de los enemigos amigos. (Moro, 21).

En la sección de metales preciosos, insiste:

Además de esto, con tales metales construyen grillos y cadenas gruesas, para castigo y prisión de los esclavos, y para castigar los delitos más infames cuelgan zarcillos en las orejas del delincuente, y les llenan los dedos de anillos de oro, y con el mismo metal les hacen gruesos collares para el cuello, y también con oro hacen unos bonetes con los que les cubren la cabeza, en castigo de su delito. (Moro, 22).

Y en el apartado de enfermos, la distopía es muy clara:

Si la enfermedad es incurable, con grandes y constantes dolores, los Sacerdotes y el Magistrado le visitan y confortan, tratando de persuadirle de que hallándose inepto para los actos de la vida, molesto a los demás y pesado a sí mismo, que no se rebele contra su pronto fin queriendo alimentar la maligna enfermedad. Que siendo su vida un tormento, no dude en morir, antes bien lo desee con la confianza de tan miserable estado, ya sea quitándose él mismo la vida o pidiendo que se la quiten, ya que al morir no dejará comodidades, sino la peor miseria. (Moro, 32).

En la sección donde Tomás Moro describe el matrimonio, el apartado es prácticamente distópico:

Si antes del matrimonio son sorprendidos en actos de deshonestidad son castigados gravemente y privados perpetuamente del matrimonio; a no ser que el Príncipe, movido de piedad, les perdone el yerro con un fuerte castigo, previendo que pocos se casarían voluntariamente con la obligación de cohabitar con una sola mujer y tolerar las molestias del matrimonio, si se les consintiera (aunque fuera una sola vez) el comunicarse con ésta o con aquélla. (Moro, 33).

A propósito de la elección conyugal, Moro afirma con toda contundencia:

En la elección conyugal emplean un sistema que me pareció muy chocante, pero que ellos lo tienen por muy prudente. Una mujer mayor y de buena fama manifiesta a la doncella (o viuda) al futuro esposo completamente desnuda, y lo mismo hace un grave varón con el novio ante la novia. Al criticarles yo esta costumbre por parecerme impropia, me respondieron que ellos se maravillaban de la locura de la gente que cuando compran un caballo, que al fin y al cabo es cosa de poco precio, van con tanto cuidado que lo quieren ver sin la silla de montar, para cerciorarse de que debajo de ella

no existe ninguna matadura; y cuando eligen esposa que puede dar solaz o fastidio durante toda la vida, son tan negligentes que se contentan con verla toda cubierta y envuelta, sin conocer más que su rostro, en el que todavía podría esconder algún defecto que después le descontentaría de haberla elegido. (Moro, 33).

Para explicar las penas y castigos, Moro sigue siendo distópico:

Los maridos castigan a las mujeres y los padres a los hijos, a no ser que cometan un grave delito que deba castigarse públicamente. [...] Pero si reducidos a esclavitud son inobedientes y perversos, como a bestias indómitas los matan. (Moro, 34).

El apartado de la milicia, no está libre de distopía:

Esta costumbre de sobornar y comprar a los enemigos la tienen por innoble otras naciones; pero los de Utopía se jactan y se honran con ella, ya que de esta manera hacen la guerra sin hacerla, evitando muchas muertes y ruinas, tanto de los suyos como de los enemigos, de los que tienen tanta conmiseración como de sí mismos, sabiendo que no van a la guerra espontáneamente, sino forzados por la soberbia de sus Príncipes. (Moro, 36).

Finalmente, en la sección de festividades, Moro disfraza la distopía de utopía:

En los días finales del mes o del año las mujeres se ponen de rodillas ante los maridos, y los hijos ante los padres, confesando que no se han portado tan bien como debían, y si hicieron alguna cosa indebida, o dejaron de hacer alguna obligación, piden perdón por estas faltas. De esta manera, si hubo algún principio de desavenencia doméstica, con esta satisfacción se deshace, para poder asistir a las funciones del templo con ánimo pacífico y sereno, ya que consideran como una gran maldad el ir al templo con el espíritu alterado. (Moro, 42).

Sea pues, que Tomás Moro puede ser estudiado como el iniciador de la distopía.

Al pensar en *Utopía*, también podemos pensar en una organización ideal irrealizable, desde el punto de vista social y aunque este trabajo no pretende un análisis político, es importante decir que la utopía está estrechamente ligada al socialismo:

«Desde su comienzo en el siglo XIX los socialistas marxistas (los comunistas, cuyas ideas no dejan de derivar de concepciones utópicas) atacaron al concepto que ellos llamaron socialismo utópico, en el sentido de irrealizable por no atenerse a la realidad práctica». (López-Serrano, 1)

El socialismo pues, como una sociedad ideal, se desvirtúa con la construcción del concepto *utopía*, al considerar ésta el adjetivo *irrealizable*. Y desde ese instante, es materia para las artes en general y la literatura en particular. Si la felicidad consiste en la igualdad del ser humano y la utopía es lo más cercano a la felicidad masiva, es comprensible que resulte irrealizable, puesto que para que hubiese condiciones iguales, los habitantes del planeta tendrían que ser también iguales en niveles intelectuales, éticos y físicos:

Mijail Bakunin, teórico político y agitador revolucionario anarquista ruso, ya anticipa en su libro *Estatismo y anarquía* que las propuestas socialistas de Karl Marx son falsas en cuanto que éste pretende una dictadura personal en nombre del proletariado, pero que jamás podría cumplir con el proletariado pues, como toda dictadura, ésta no podría dejar de ser personal. (López-Serrano, 3).

El componente fundamental de la literatura dramática es el conflicto. Si tomamos una utopía como base de la construcción de una manifestación dramática, al aparecer el conflicto se convierte en antiutopía o en distopía. Hay que puntualizar que antiutopía y distopía no son sinónimos. La diferencia radical es que la antiutopía es lo contrario a utopía, y la distopía es la utopía transformada.

Eutopía es otro término relacionado con la utopía y se refiere al lugar en el que lo utópico sucede. Este término nos da el primer paso hacia el acercamiento de la distopía, como recurso dramático, al realismo. Para crear una distopía dramática, hay que pensar en crear una eutopía. Antonio Rodríguez Celada, en su texto *Utopía-Antiutopía-Distopía* realiza la siguiente comparación:

Utopía	Eutopía	Antiutopía	Distopía
Aquella que nos propone un modelo de sociedad aparentemente realizable y que se basa en el deseo humano de perfección material y espiritual. Las utopías, no obstante, deben ser inalcanzables y lo verdaderamente utópico es solamente el deseo de ponerlas en práctica. La utopía debe proponer un modelo a seguir en ese proceso de	La eutopía, no obstante, es un modelo a seguir y significa “el mejor de los lugares”. Se propone como modelo una sociedad ideal con módulos de convivencia aparentemente realizables. Se le pretende dar una cierta apariencia de verosimilitud y en la obra habrá de aparecer un gran número de personajes comunes y reconocibles para que esa realidad parezca	Aquella que tiene como principio exhortarnos a reformar nuestro presente mostrándonos el anti-modelo social al que llevaría la exacerbación de nuestras cualidades negativas. El autor no anima a los lectores a que adopten el tipo de vida que muestra la antiutopía, sino que lo pone como ejemplo de la no realización de ese tipo de vida en sociedad. También se	Se trata de un término recientemente acuñado sobre el que la crítica no acaba de ponerse de acuerdo. La mayor parte, no obstante, entiende que podría significar la superación del modelo. En realidad, se trataría de una utopía/antiutopía que ha sido ya superada por la realidad. <i>Brave New World</i> , por ejemplo, podría entenderse como una antiutopía y una distopía a la vez

<p>perfeccionamiento. La utopía propiamente dicha no es realizable. El término significa “en ninguna parte”.</p>	<p>factible.</p>	<p>la ha denominado utopía negativa.</p>	<p>ya que se repiten situaciones o planteamientos (la manipulación genética, la utilización de drogas, la programación del individuo, la deshumanización del sistema, etc.) que han sido superados ya con creces por nuestra realidad moderna.</p>
--	------------------	--	--

Como lo muestra el cuadro anterior, la distopía no es una antiutopía. Estos términos no son generalmente malas noticias. La antiutopía demuestra lo irrealizable de la utopía. Se centra en el pragmatismo y confirma el estatus de «ideal» de la utopía. La distopía, como bien lo dice Rodríguez Celada, resulta de una mezcla utópica-antiutópica. Tampoco necesariamente la ciencia ficción es distopía y la distopía no necesariamente es ciencia ficción. Es más probable que la ciencia ficción se aleje de la distopía, en cuanto su planteamiento crea mundos paralelos desconocidos para el lector-espectador (al que llamaremos receptor).

Si en el planteamiento de la obra, además de presentar a los personajes con el receptor, creamos el mundo donde se van a desarrollar los conflictos y ese mundo se acerca a la ciencia ficción, de una manera natural se va a alejar de la distopía. Para que ésta tenga efecto, debe estar cerca de la realidad o de la hiperrealidad. La ciencia ficción es como la locura: cualquier cosa que suceda, puede ser lógica. Si la lógica de la locura es que ésta se salga de la lógica, es normal que veamos a un hombre correr desnudo por la calle principal de la ciudad capital, siempre y cuando esté loco. En la ciencia ficción es fácil justificar la «realidad» de la misma, siempre y cuando se establezca en el arranque de la historia. Pero si la historia se basa en la realidad, en los modos operativos de nuestras sociedades, la distopía tendrá entonces un valor irruptor:

La distopía, como relato equivalente a las historias utópicas, nace en el siglo XX. (...) Al igual que la utopía puede rastrearse en cierto modo en relatos y conceptos religiosos o míticos, la distopía puede rastrearse en esas críticas e, incluso, en relatos catastróficos. (...) La religión cristiana aún añade una distopía en el último de sus libros sagrados: la sociedad derivada en lo amoral, la guerra y la enfermedad es arrasada en el Apocalipsis, para al final crearse una nueva sociedad perfecta en una sola ciudad elegida de Dios. (López-Serrano, 3).

¿Hasta dónde la realidad está permeada por la literatura? ¿Hasta qué punto la ficción abusa de la realidad? Una genera a la otra, pero mientras los siglos avanzan pareciera que la ficción es la que ahora genera la realidad:

Siglo XVIII-XIX



Siglo XX-XXI



Pareciera que la utopía no quiere ceder terreno pero como no le es posible instalarse en la contemporaneidad de forma total, se manifiesta de manera intermitente. Un ejemplo de ello es el pensamiento y el discurso político. Por eso, el holocausto podría pensarse como una de las distopías más contundentes. Y siempre será material vasto para la literatura. Sin duda, George Orwell (1903-1950) es uno de los principales exponentes de la literatura distópica. De origen hindú, aunque en colonia británica, Orwell escribió lo que para muchos es la novela distópica más importante: *1984*, escrita en 1948, publicada un año después y un año antes de su muerte. Además, a él se debe la alegoría distópica *Rebelión en la granja* escrita en 1945 y que todavía es estudiada en las universidades del mundo como el ejemplo de la podredumbre en las estructuras sociales:

A propósito de George Orwell, la verdadera función de utopías y distopías es mostrar un espejo del presente. Efectivamente, Orwell, con su *Mil novecientos ochenta y cuatro*, estaba pensando en 1948 y no tanto en el futuro. Lo mismo sucedió con el pensamiento utopista con Tomás Moro y Campanella como referencias inevitables. Curiosamente, el

fin de la utopía es una predicción que se está cumpliendo a pasos lentos, pero firmes.
(Tortosa, 196).

Para la literatura dramática, la herencia que la utopía nos deja es invaluable: la distopía. Paradójicamente, mientras más la acerquemos al realismo e hiperrealismo, más efecto dramático tendrá, con todo y su carga de irrealizable. Por lo tanto, el gen de lo imposible heredado de la utopía, se distorsiona con el factor distópico y se acerca terriblemente a lo realizable. Sin embargo, desde el punto de vista dramático, la distopía no cae en la determinación del realismo. Si pensamos que el realismo es todo aquello posible y probable, la distopía será posible e improbable, por lo tanto será un género no realista. Gabriela Campbell afirma:

Por lo general, cuanto más se acerca una distopía a temas que están presentes en nuestro tiempo, es decir, cuanto más plausible nos resulte, más incómoda y cercana será y, por tanto, mayor impacto tendrá en el lector. El poder de los medios de comunicación, la superpoblación, la escasez de alimentos, el neoliberalismo más extremo, la devastación ecológica... todos son problemas que reconocemos en nuestro mundo actual y que nos dirigen hacia un futuro poco prometedor. (s.p).

La distopía es desesperanzadora para construir la historia dramática pero es importante que no lo sepa ni el receptor ni los personajes. La desesperanza vendrá cuando se verifique que, a pesar de lo terrible de la distopía, también es imposible, sobre todo en el mundo real que nos tocó vivir y no en el que nos ocupa. Gabriella Campbell continúa:

Por su carácter futurista y especulativo, se trata de un subgénero temático que suele encuadrarse en el género de la ciencia ficción. Aunque hay muchas formas de clasificar la distopía, tal vez podríamos dividirla en dos grandes subgrupos que hacen referencia a la actitud del lector y/o de los personajes frente al mundo en que viven. Podríamos hablar por un lado de distopías patentes, en las que es más que obvio que algo va mal,

que este futuro es terrible; y por otro lado de falsas utopías, en las que la situación distópica no es, de primeras, aparente, ya sea porque los propios ciudadanos no sean conscientes de la realidad que se esconde bajo una situación en apariencia perfecta y feliz, o bien porque la perspectiva principal (la del protagonista y, por tanto, del lector) no descubra dicha situación hasta bien avanzada la narración. (s.p).

Conclusiones

Una vez realizadas las anteriores reflexiones, se llega a las siguientes conclusiones:

1. Cuando la manifestación distópica dramática finalice, el espectador debe tener casi la certeza de que lo que vio fue real.
2. Si la realidad ha superado la utopía, la ficción, superada por la propia realidad, supera también la utopía y la transforma en distopía.
3. La distopía modifica el entorno y no cambia a los personajes, pero sí los hace reaccionar, desde su propia estructura, a ese entorno distópico. Es decir, los personajes no son diferentes al ser humano de hoy.
4. No hay proceso de creación que se lleve al pie de la letra y que garantice un buen producto.

Anexo Único

La marmota Azul

Obra Original de Daniel Serrano

Personajes:

El Ardilla.

Don Simón.

Enfermera.

Dos camas de hospital. Al centro, una máquina médica, de la que salen sendas sondas en las que están conectados Don Simón y El Ardilla.

Escena 1

Don Simón está recostado en su cama. El Ardilla está sentado de perfil al público. Don Simón se ve muy enfermo. El Ardilla está más sano. Durante el transcurso de la obra Simón se verá mejor y El Ardilla más enfermo. Es el efecto de la transferencia.

Ardilla.- Es un asunto de desvalidez total. Así como invalidez, pero con «de». Como cuando entras a orinar a un baño, y hay otro tipo que no orina, que nada más está allí, esperando quién sabe qué. Aunque uno se acerque mucho... Aunque uno se cubra con las manos entre las tablas que dividen cada mingitorio, si el otro tipo no está orinando, ¿a poco no se siente uno desvalido?

Don Simón.- Como desnudo...

Ardilla.- Como desvalido. ¿Usted lo ha sentido? Es como no tener quién te defienda. Una vez le pregunte a uno: ¿Qué me ves? Y el sólo me contestó: No te estoy viendo. Me sentí todavía más

desvalido. Y se fue. Todavía lo seguí, lo alcancé, y le dije: Sí me estabas viendo. No señor. ¿Cómo que no? ¡Me estabas viendo! Está bien. Si usted dice que lo estaba viendo, pues sí. Y se fue... ¿Y qué cree? Que todavía me sentí más desvalido.

Don Simón.- Como desnudo...

Ardilla.- Pero ahora fuera del baño. Todavía más desvalido que cuando imaginé que me sentía desvalido porque un tipo me veía orinar en el baño. (*Pausa*) ¿Usted se ha sentido desvalido?

Don Simón.- Sí, pero nunca en el baño.

Ardilla.- ¿Entonces dónde?

Don

Simón.-

¡Uy!

Ardilla.- ¿Dónde?

Don Simón.- Cuando me diagnosticaron.

Pausa.

Ardilla.- ¿Me va a contar?

Don Simón.- No.

Ardilla.- No hay nadie.

Don Simón.- No.

Ardilla.- ¿Se siente desvalido si me cuenta?

Don Simón.- No... Sólo me siento... Invadido.

Ardilla.- ¿De qué?

Don Simón.- ¡Uy!

Ardilla.- ¿Invasión?

Don Simón.- Pues de... algo así como... emociones.

Ardilla.- Está bien, ¿no?

Don Simón.- No.

Breve pausa.

Ardilla.- No se trata de que me cuente así nada más de un jalón. Finalmente lo que yo quería saber lo supe en 30 segundos. Y no estoy hablando del dinero, ¿eh? A pesar de lo que parece, a mí no me importa el dinero, pero desgraciadamente vivo alrededor de gente que sí le importa el dinero. Si llego a comprar por ejemplo, un taco de carne asada, el tipo quiere dinero y eso quiere decir que le importa, porque al tipo de las tortillas también le importa el dinero y al de la carne también, y entonces se hace una cadena interminable. Y a usted le tiene que importar el dinero, porque siente que a mí me interesa el dinero... ¿A esas emociones se refiere?

Don Simón.- No.

Ardilla.- Entonces es una cadena irrompible. (*Breve pausa*) La del dinero...

Don Simón.- Sí.

Ardilla.- Debe de haber un truco... Yo sé que hay un truco... Porque ahora resulta que usted y yo estamos atrapados en este asunto... Pocas veces me siento atrapado, pero ahora sí, por el asunto este del dinero.

Breve pausa.

Ardilla.- Este asunto de la transferencia, no lo veo del todo afinado. En medio de nosotros debería de haber una pared. O un biombo, por lo menos. Aunque la sensación de estar sólo en un hospital, no es de cristianos. Es como ir al cine, y estar sólo en la sala. Una vez fui al cine, y estaba a punto de empezar la película, y atrás de nosotros estaba una fila de adolescentes que se hacían bromas, y comían como trogloditas. No pude más. Estallé, me levanté de mi asiento y, convertido en un endemoniado, les di una cátedra de los valores, el respeto hacia los demás y todas esas cosas que existen en un mundo mejor. Uno de ellos, el que tenía más cara de estúpido, con un vozarrón lleno de gallos, me dijo: Todavía no empieza la película, y si quería estar sólo, pues no hubiera venido al cine. Silencio total. Muy al fondo se escuchaba un susurro que venía de la pantalla. El cine se hizo espectacularmente grande, y yo me hice espectacularmente chico. Di la media vuelta, y me senté a ver la película que ya empezaba. No me acuerdo del nombre de la película, ni de qué se trató. Sólo recuerdo la cara despeinada de ese chamaco que con su insolencia me quiso dar una clase de civismo.

Don Simón sonrío.

Ardilla.- No he vuelto al cine. Tampoco es para tanto, eso fue hace catorce meses con dieciocho días.

Don Simón.- A mí me gusta mucho.

Ardilla.- ¿Es cierto que en su casa tiene un cine para usted solito?

Don Simón sonrío. Se lleva el índice a la boca, como solicitando silencio.

Ardilla.- Ya todos lo saben. Salió en esa revista donde salen los ricos.

Don Simón.- Pero nadie lee esas cosas.

Ardilla.- ¡Uy, eso es lo que usted cree!

Don Simón.- Vale 100 pesos el número, está muy cara.

Ardilla.- ¡Qué bien sabe, ¿eh?!

Don Simón.- Yo la compré una vez, nada más. Cuando les di la entrevista.

Ardilla.- Entonces es cierto.

Don Simón.- Pues, algo así.

Ardilla.- ¿Y qué se siente?

Don Simón.- ¿Qué?

Ardilla.- Tener un cine para usted solito.

Don Simón.- Le faltan los adolescentes ruidosos.

Ardilla.- No lo puedo creer.

Breve pausa.

Don Simón.- ¿Qué vas a hacer con el dinero?

Ardilla.- ¿Cuál?

Don Simón.- El de la transferencia.

Ardilla.- No sé.

Don Simón.- Te alcanza para hacer un cine.

Ardilla.- Me alcanza hasta para rentar adolescentes ruidosos para mi cine. Pero no voy a hacer un cine. Menos después de sus «recomendaciones». Además, la gente va al cine para salir de su casa, ¿no? ¿Para qué voy a querer entonces un cine en mi casa? *(Pausa)* En realidad no es tanto dinero.

Don Simón.- ¿De veras piensas eso?

Ardilla.- Bueno, sí, pero no para hacer cines en mi casa. A mí me gustaría que mis bisnietos dijeran que fui el héroe de la familia al aceptar la transferencia.

Don Simón.- Lo van a decir.

Ardilla.- ¿Cómo sabe?

Don Simón.- Tú créeme. Lo van a decir.

Ardilla.- Lo dice porque a lo mejor no lo voy a poder comprobar.

Don Simón.- Claro que sí.

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- De donde estés.

El Ardilla suelta una risita irónica.

Entra la enfermera. Va directo a Don Simón.

Enfermera.- ¿Cómo va esa entrada? *(Le revisa el catéter)* ¿Duele?

Don Simón.- Poquito.

Enfermera.- No se debe de mover tanto.

Don Simón.- Si casi no me he movido.

Enfermera.- (A El Ardilla) ¡Te tienes que quedar quieto! ¡Acuéstate!

El Ardilla se le queda viendo por un momento.

Ardilla.- ¿Por qué me hablas de tú?

Enfermera.- (Lo ve, desafiante. La primera parte de la frase, la dice lentamente, pero con volumen)

¿Cómo andarán sus niveles de colesterol, don Simón? ¡Porque de que hay niveles, hay niveles!

La Enfermera sale.

Breve pausa.

Ardilla.- ¿Usted cree en el más allá?

Don Simón.- ¿Lo dices por la enfermera?

Breve pausa.

Ardilla.- No. Aunque debería decir sí. Pero no.

Don Simón.- Yo creo que no habría que hacerle mucho caso.

Ardilla.- Tengo dos esperanzas. Una, es que la transferencia no haga el mismo efecto en mí que lo que la enfermedad le está causando a usted. Y la otra, es que sí exista el más allá. Esta última está más complicada. Porque yo me pongo a pensar: A ver, allá me voy a encontrar con todos mis muertos, que ahora van a estar muy vivos. Me imagino como un gran salón, pero para hacerlo todavía más celestial, lo voy a cambiar por un campo grandote. Lleno de pasto, y con el clima perfecto. Y allí van a estar todos... Pero resulta que si yo me muero a los 35, por ejemplo, y mis hijos se mueren a los 90, ¿cómo nos vamos a ver allá? ¿Yo voy a ser el papá de unos viejitos de 90 años? ¿Con sólo treinta y cinco? Una vez le dije eso a un amigo que estaba en el seminario. ¡No seas pendejo, me dijo, cuando nos encontremos allá, todos vamos a tener 25 años! (*Breve pausa*) ¿Y

me puedes decir en qué capítulo y versículo de la Biblia dice eso? Apenas estoy en primer año, eso te lo enseñan hasta el noveno. ¿Y entonces cómo sabes? Pues porque me lo dijo uno de noveno. Y entonces yo ya no le quise decir nada porque no quería perturbar a un seminarista, pero ¿se imagina usted todos allá a los 25 años el desmadre que se va a armar? (*Don Simón lo observa, curioso*) A ver, ¿Cuál es la mejor edad? ¿Cuál es la edad en la que ya se te quitó lo baboso? ¿Cuál es la edad en la que estamos físicamente más bien? ¡Pues a los 25 años! ¡Imagínese todo mundo con las hormonas de 25 años! ¡A Dios eso no le va a gustar! ¡Imagínese que se aparezca por allí la abuelita de uno de tus amigos con nada más 25 años y que uno sienta bonito al verla! ¡No lo quiero ni pensar! ¡Imagínese todo ese gran campo lleno de pasto hermoso con pura gente joven! Pero además, ¿qué va a pasar con todos aquellos que murieron antes de los 25 años. ¿Qué va a pasar con los que murieron de bebés? ¡Nadie los va a reconocer! ¿Usted mismo cree que se va a reconocer a los 25 años? ¡Es una imbecilidad!

Breve pausa.

Ardilla.- (*Mas calmado*) Hay otra teoría que dice que vamos a poder escoger la época que vivimos para estar en toda la eternidad. Por ejemplo, usted va a poder decir: ¡Quiero vivir por toda la eternidad así como vivía en 1975, con la misma casa, con las obligaciones de entonces, y rodeado de las personas que en ese año estaban cerca de mí! ¡Otra estupidez! Porque, por ejemplo, ¿qué va a pasar con aquel que fue muy feliz con sus padres, y que ahora es muy feliz con sus hijos? ¿Qué etapa va a escoger? ¿qué va a pasar con los niños pobres de África? ¿Qué época van a escoger si resulta que para muchos de ellos el momento más feliz de sus vidas fue cuando se murieron? O Pienso en un amigo que se ha divorciado cuatro veces. ¿Qué momento va a escoger? (*Breve pausa*) Mejor me regreso a donde estaba...

Breve pausa

Don Simón.- ¿Cuál era tu primera esperanza?

Ardilla.- Lo de la transferencia...

Breve pausa.

Don Simón.- Pues no, no hay esperanza en realidad.

Ardilla.- ¿Sabe cuál es el paraíso perfecto? Uno donde el tiempo no pase.

Semipenumbra. Tal vez música.

Escena 2

Don Simón y El Ardilla, ambos en sus camas.

Don Simón.- ¿Cómo te llamas?

Ardilla.- Ardilla.

Don Simón.- Ese es un sobrenombre.

Ardilla.- No le puedo decir.

Don Simón.- ¿Por qué?

Ardilla.- Para no crearle remordimientos.

Don Simón.- ¿Te importa?

Ardilla.- No sé, pero las reglas de la transferencia dicen eso.

Don Simón.- Ah. (*Breve pausa*) Es lógico.

Ardilla.- De todos modos le pudiera decir mi nombre... O un nombre, y cuando esto termine, no vamos a saber más de nosotros.

Don Simón.- ¿Y por qué Ardilla?

Ardilla.- No había muchas opciones. Tenía que ser algo que no violentara emocionalmente la transferencia.

Don Simón.- ¿Cómo?

Ardilla.- Así me dijeron.

Don Simón.- También me lo tuvieron que haber dicho a mí.

Ardilla.- A lo mejor, pero andaba todo turulato, seguramente. No puedes ponerte nombres de luchadores, como el vengador celeste o la parca instigadora. Tiene que ser algo más dulce.

Don Simón.- Como Ardilla, por ejemplo.

Ardilla.- Algo que no remita a la muerte.

Don Simón.- ¿Por qué? Este cuarto está lleno de muerte.

Ardilla.- ¿Qué tiene “Ardilla”?

Don Simón.- Nada.

Ardilla.- Me dio la impresión de que cuando dijo “Ardilla, por ejemplo”, estaba siendo como irónico.

Don Simón.- No.

Ardilla.- ¿No?

Don Simón.- Bueno, un poco. No me parece que Ardilla sea dulce.

Ardilla.- Ellos sugieren nombres de animales. Yo lo primero que dije fue “Nerón”. Ese no es nombre de animal, me dijeron. Pero yo les alegué que así se llamaba mi perro. Y fue cuando me di cuenta que no hablaban de nombres propios de animales, sino nada más de animales.

Don Simón.- ¿Y por qué Ardilla?

Ardilla.- Pues ni modo de ponerme Alacrán o Viuda Negra.

Don Simón.- Yo me hubiera puesto Cobra.

Ardilla.- (Ríe) ¡O Tarántula!

Don Simón.- ¡Tarántula Panteonera!

Ardilla.- ¡Ya con apellido y toda la cosa!

Ambos ríen. Hasta que la risa de don Simón se convierte en una discreta tos. Silencio.

Ardilla.- En la parte más alta de mi bronca, me daba por caminar. Un día caminé durante 10 horas, algo así como 50 kilómetros. Y me salía de la ciudad y me iba al campo. Allí, las ardillas se paraban en dos patas cuando me veían pasar. Me armaban una valla involuntaria. Yo era tan patético, que ni las ardillas me tenían miedo, pero me imaginaba que me tenían un gran respeto. Por eso, cuando me explicaron que tenía que escoger el nombre de un animal, pensé en la ardilla.

Don Simón.- ¿Y por qué no una marmota?

Ardilla.- ¿A quién se le ocurre?

Don Simón.- Son más poderosas.

Ardilla.- ¿Más poderosas? ¿Dónde, cómo?

Don Simón.- Que las ardillas.

Ardilla.- ¿De plano?

Don Simón.- Más sociables.

Ardilla.- ¡Ándale! No sabía que fuera experto en ardillas y marmotas.

Don Simón.- No soy experto.

Ardilla.- Entonces me quedo así.

Don Simón.- Era una sugerencia.

Ardilla.- ¡Me quedo así!

Don Simón.- Tranquilo.

Ardilla.- Mi padre me contaba una historia de una marmota.

Don Simón.- Entonces sí las conoces.

Ardilla.- Nomás en ese cuento. Nunca he visto una.

Don Simón.- ¿Y entonces?

Ardilla.- Una vez encontramos en el campo un águila real. Estaba destrozada. El águila real era la imagen más sublime que teníamos del heroísmo, y entonces... ¡¿cómo verla destrozada?! Era una desgracia. Mi padre me dijo que siempre había alguien mejor que uno. Que hasta el mejor tenía alguien que era mejor. Y el águila real no era la excepción. Tenía a la marmota. Pero no cualquier marmota. Porque siempre fue al revés. El enemigo principal de la marmota es el águila real... ¿Entonces? Esta era una marmota especial. Azul. Más grande que la normal. Más grande que la ardilla más grande. Pero como todo tiene un equilibrio, me dijo que la desventaja de la marmota

azul, es que quedaban muy pocas en el mundo. Cuando mucho diez. ¡Y ahora resulta que una de esas diez estaba merodeando por ese campo!

Entra la enfermera.

Enfermera.- (*Se dirige a don Simón*) ¿Cómo está mi paciente favorito? (*Refiriéndose a El Ardilla*)
Podemos obligarlo a que no hable tanto.

Don Simón.- Está bien.

Enfermera.- Se ve bien.

Don Simón.- Sólo una poquita de sed.

Enfermera.- ¿Pero menos que antes?

Ardilla.- Yo un poquito más.

Enfermera.- (*Sin ver a El Ardilla*) Es normal.

Don Simón.- ¿Podré comer algo?

Enfermera.- ¿Está bien gelatina?

Ardilla.- O un flan, aunque sea.

Don Simón.- ¡Un flan!

Enfermera.- ¡Mire qué señor tan travieso! Con una gelatina va a estar muy bien, ¿eh? No quiero que le dé náusea. ¡Porque hay niveles!

La Enfermera sale.

Ardilla.- ¿Sabe qué nombre de animal se va a poner esta enfermera cuando le hagan una transferencia? ¡Zorra!

Don Simón ríe por lo bajo.

Ardilla.- Son de esas cosas que hacen difícil esto. ¿Qué le cuesta?

Don Simón.- No debe ser fácil para ella.

Ardilla.- ¡Para mí tampoco!

Don Simón.- ¿Con quién viniste?

Ardilla.- Solo.

Don Simón.- ¿Con quién vives?

Ardilla.- ¿Y la regla?

Don Simón.- ¿Te importa?

Ardilla.- No.

Don Simón.- ¿Entonces?

Ardilla.- ¿Qué?

Don Simón.- ¿Con quién vives?

Ardilla.- No tengo ganas de hablar.

Don Simón.- Pero puedes hablar más que yo.

Ardilla.- ¡Pero eso no me obliga!, ¿o sí?

Don Simón.- No.

Breve pausa.

Ardilla.- Todo fue tan rápido, que primero la vi desnuda que comiendo.

Don Simón.- ¿Y ella sabe que estás aquí?

Ardilla.- Tengo la sensación de que hace como que no sabe.

Don Simón.- ¿Entonces no sabe?

Ardilla.- Yo no dije eso.

Don Simón.- Entonces sí sabe.

Ardilla.- Ha de saber. Creo que sería muy doloroso para ella darse cuenta de que yo sé que sabe. Así que mejor hacemos como que no sabemos. Yo vengo para acá y le tengo que mentir deliberadamente, tan deliberadamente que ella ya sabe que le estoy mintiendo, pero ella hace como que me cree y entonces ella también miente deliberadamente, por lo tanto es una mentidera totalmente honesta, porque los dos estamos de acuerdo. Lo mejor de todo es que estamos de acuerdo sin habernos puesto de acuerdo, lo que habla de una gran comunicación entre ella y yo, y si hay una gran comunicación entre ella y yo, significa que hay mucho amor.

Silencio.

Ardilla.- Cosas del amor.

Silencio.

Don Simón.- ¿Estás queriendo decirme que gracias a que se mienten conscientemente están perdidamente enamorados?

Ardilla.- No lo había visto de esa manera, pero suena bien. Es una relación extraña en ese sentido. Hay muchas cosas que no nos decimos, y que hacemos.

Don Simón.- Eso es normal.

Ardilla.- ¿Te parece normal levantarte un día con ella y después de arreglarnos, salgamos y vayamos a comprar, por ejemplo, un sofá?

Don Simón.- Normalísimo.

Ardilla.- ¿Sin decirnos nada nunca? ¿Ni en días previos? ¿Ni en meses previos?

Silencio.

Don Simón.- ¿Y por qué un sofá?

Ardilla.- ¡No lo sé! ¡Nunca lo hablamos! Sólo salimos ese día, me preguntó si me había tomado un antigripal matutino, yo solamente le dije vámonos y se subió a mi carro, llegamos a la mueblería, y nos dirigimos a donde estaba el sofá. Lo único que me preguntó es si la tienda tenía entrega a domicilio. Así pasó el día en que nos conocimos. Ella estaba discutiendo con un tipo, que después me enteré que era su prometido, y yo llegué cuando estaba furiosa, me paré a un lado, me vio, me dijo vámonos, como si nos conociéramos de toda la vida, y terminamos en mi departamento, desnudos, desahogándonos.

Don Simón.- ¿Cuál era tu problema?

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- Dijiste, desahogándonos.

Ardilla.- Por eso.

Don Simón.- ¿Entonces?

Ardilla.- No se necesita tener problemas para desahogarse.

Don Simón.- ¿Cómo que no?

Ardilla.- Ella se desahogó del alma, y yo me desahogué del cuerpo.

Breve pausa

Ardilla.- ¿Tú crees que es necesario que le diga que estoy en transferencia?

Breve pausa.

Don Simón.- Estar en transferencia no es lo mismo que comprar un sofá.

Silencio.

Ardilla.- Estoy cansado. Hemos roto todas las reglas de la transferencia.

Don Simón.- Nada de lo que aquí hablamos se va a decir más allá, ¿verdad?

Ardilla.- Nada.

Don Simón.- ¿Y de qué color era el sofá?

Ardilla.- Como la marmota. Azul.

Don Simón.- Hay algo de obsesión con el color.

Ardilla.- ¡No!

Don Simón.- ¿Entonces?

Ardilla.- ¿Podemos cambiar de tema?

Don Simón.- Estoy cansado. (*Le da la espalda. Pausa Breve.*) Yo una vez compré un árbol morado.

Ardilla.- ¡Obsesión por el color!

Don Simón.- Lo traje de Costa Rica, y lo cuidé hasta que se puso totalmente gris, después de casi diez años. Es de las pocas veces que me han dado ganas de llorar.

Ardilla.- Nada tan fácil como ir por otro.

Don Simón.- No quería otro, quería a ése y nunca se recuperó. Entiendo que tú no sabes nada de eso y que no te interesa saberlo, pero un árbol morado no es cualquier árbol.

Ardilla.- Supongo que no, como no es cualquier cosa un burro anaranjado.

Don Simón ríe levemente.

Ardilla.- O un elefante amarillo.

Don Simón.- O un caballo verde.

Ardilla.- O un camino rosa.

Don Simón.- O una mañana café.

Ardilla.- O una tumba azul... ¿Sabes que es lo malo de los muertos? Que no producen imágenes nuevas.

Entra la Enfermera. Como siempre, se dirige a Don Simón.

Enfermera.- ¿Cómo van esas náuseas?

Don Simón.- Ya casi se fueron.

Ardilla.- Yo tengo poquitas.

Enfermera.- Me da mucho gusto.

Ardilla.- ¿Qué dijo?

Don Simón.- Tengo cierta acidez.

Ardilla.- ¿Le da gusto?

Enfermera.- Es normal.

Don Simón.- ¿De qué color es el sofá de su casa?

Enfermera.- ¿Me está invitando a que lo invite a mi casa?

Ardilla.- Era mera curiosidad morbosa.

Enfermera.- ¿Pues de qué color va a ser? ¡Ni modo que sea azul!

El Ardilla la ve salir, furioso.

Ardilla.- ¡Zorra!

A lo lejos se escucha un ruido de campo.

Escena 3

Ahora Don Simón se ve más fresco y El Ardilla un poco más cansado, pero esto no impide que hable.

Ardilla.- A mí se me hace que yo ya lo había visto en alguna parte.

Don Simón.- ¿A quién?

Ardilla.- A usted.

Don Simón.- ¿En dónde?

Ardilla.- Pues no sé, pero no fue en cualquier parte, ni en cualquier momento. Algo estaba pasando.

Don Simón.- Algo pasaría.

Ardilla.- Pero no me puedo acordar.

Don Simón.- ¿Y tus hijos?

Ardilla.- ¿Qué?

Don Simón.- ¿Saben que estás aquí?

Ardilla.- ¿Usted les diría?

Don Simón.- Depende.

Ardilla.- ¿De qué?

Don Simón.- ¿Qué edad tienen?

Ardilla.- La suficiente para entender las consecuencias, pero no los beneficios de la transferencia.

Don Simón.- Entonces no saben.

Ardilla.- No, y no creo que ella sea tan cruel para decirles.

Silencio.

Don Simón.- ¿Y qué vas a hacer?

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- Después de la transferencia.

Ardilla.- No todos se mueren de lo mismo.

Don Simón.- Pero sí muchos de una misma cosa.

Ardilla.- Pues vamos a ver. Si hay que creer en aquello del más allá, no tendría que preocuparme mucho. Es una de mis esperanzas.

Don Simón.- Así va a ser, vas a ver. En ti no va a evolucionar.

Ardilla.- ¿Eso lo va a hacer sentir mejor?

Silencio.

Don Simón.- No.

Ardilla.- Pues entonces cambiemos de tema.

Don Simón.- Sí.

Ardilla.- No siempre tenemos que platicar.

Don Simón.- Aquí deberían de tener una televisión.

Ardilla.- Para no platicar. Les falta perfeccionar el sistema.

Don Simón.- Después de cinco años.

Ardilla.- Usted no se me achicopale. Yo sabré cómo salir de ésta.

Don Simón.- Hubo algo que me animó a entrar a esto.

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- No quería.

Ardilla.- No le creo.

Don Simón.- No quería. ¿Para qué?

Ardilla.- ¿No me diga que odia a su familia?

Don Simón.- No.

Ardilla.- Eso es típico de ricos.

Don Simón.- Tampoco los quiero a rabiarse. Sobre todo a ella.

Ardilla.- ¿A quién?

Don Simón.- A ella. Así déjalo.

Ardilla.- Voy a asumir que está hablando de su esposa.

Don Simón.- Yo también una vez fui al cine y me puse como loco porque un tipo atrás de mí repetía los parlamentos en español de una película en inglés.

Ardilla.- ¿Leía los subtítulos?

Don Simón.- No. Los interpretaba. Los comentaba. Se reía entre parlamentos, y luego los comentaba, como si acabara de descubrir algo muy importante, como si fuera el único que entendiera lo que estaba pasando. Y a la mitad de la película estallé, me levanté, empecé a gritarle y no paré hasta que prendieron la luz. Mis escoltas se acercaron al pasillo para ver si se me ofrecía algo, pero el tipo «traductor» se hizo tan chiquito que no fue necesario.

Ardilla.- Me hubiera gustado verlo.

Don Simón.- Me salí del cine.

Ardilla.- Y seguramente la película siguió y el tipo se quedó tan campante.

Don Simón.- Pues no sé, pero cuando el fresco de la noche me dio en la cara, sentí una paz inconmensurable. Y quise una nieve... Pero la tenemos prohibida.

Ardilla.- ¿Eso cuándo fue?

Don Simón.- (*Parece apenarse*) La semana pasada.

Ardilla.- ¿Después de que yo le conté mi berrinche?

Don Simón.- Yo no lo veo como berrinche.

Ardilla.- ¡Como lo que sea! ¿Ha estado hablando con alguien de todo lo que aquí hablamos?

Don Simón.- ¡No!

Ardilla.- ¡No le pregunté!

Don Simón.- Pues sonó como pregunta.

Ardilla.- ¿Qué más le ha contado?

Entra la Enfermera. Como siempre, dirigiéndose sólo a Don Simón.

Enfermera.- Ya les he dicho que deberían de tener televisiones en los cuartos de transferencia para que no platiquen tanto.

Don Simón.- Puras trivialidades, Elisa.

Ardilla.- De aquí no salen. ¡Puras trivialidades!

Enfermera.- Recuerde que no está permitido hablar más allá que trivialidades.

Ardilla.- ¡Urge una televisión!

Enfermera.- ¿Cómo va esa temperatura?

Don Simón.- Casi podría apostar que ya ando en 36.

Ardilla.- Siento que me va a reventar la cabeza.

Enfermera.- ¡Me da mucho gusto!

Ardilla.- ¿Le da mucho gusto!

Don Simón.- Ella dice por la temperatura.

Ardilla.- ¡Por SU temperatura!

Don Simón.- Por lo que se pueda mejorar.

Enfermera.- (*A Don Simón*) Si sigue así, va a salir más rápido de lo que piensa.

Ardilla.- Y mira que ya sano a uno le da por pensar rápido.

Don Simón.- Es sólo una frase.

Ardilla.- Pero una gran frase. Salir de aquí más rápido de lo que piensa.

Don Simón.- No es personal.

Ardilla.- Nada más nos faltaba.

Don Simón.- Cuando todo esto de la transferencia se asuma, seguramente ellas entenderán mejor.

Enfermera.- ¿Quiénes?

Ardilla.- Las enfermeras.

Enfermera.- (*Como si nadie hubiera contestado*) ¿Quiénes?

Ardilla.- Ustedes.

Don Simón.- Ustedes... Es cuestión de tiempo.

Enfermera.- Tiempo es el que estamos ganando. Y eso ya no es muy común. Lo que antes era una frase trágica, «ganarle al tiempo», ahora se puede convertir en la mejor noticia.

Don Simón.- ¡Excelente! Esos son los primeros pasos de la comprensión.

Enfermera.- ¿De qué?

Don Simón.- De la transferencia.

Enfermera.- (*Entusiasta*) ¡Muchas gracias, Don Simón! Es un gran placer ganar tiempo para personas como usted.

La Enfermera termina de hacer su tarea. Camina hacia la salida.

Enfermera.- (*Al pasar a un lado de El Ardilla*) Ja. ¡Mira que comprar un sofá azul!

La Enfermera sale.

Ardilla.- (*Enfurecido*) ¡Hasta aquí! ¡Ya no más! ¡No voy a estar soportando gente como ella, y como usted, y como todo esto que me está rodeando!

El Ardilla se queda inmóvil. Silencio. Don Simón se reincorpora.

Don Simón.- (*Paternal*) Son solo empleadas... No tienes que ponerte así... Mira, en cuanto terminemos todo esto no la vas a volver a ver... Faltan unos... ¿qué? ¿Quince días?... A mí tampoco me vas a volver a ver. Si tú quieres, claro. Aunque el acuerdo de la transferencia dice que no nos vamos a volver a ver en la vida... Pero pues, no siempre todos los acuerdos se tienen que cumplir... No en este estado.

Ardilla.- Hoy el día amaneció como para fotografía de quinceañera.

Don Simón.- Además, imagínate la cantidad de enfermos que ven diario. ¿Cuántos serán necios? ¿Cuántos le darán los buenos días?

Ardilla.- O para foto de boda.

Don Simón.- Mi esposa también tiene cáncer. (*Silencio*) Estamos buscando una transferencia compatible.

Ardilla.- Lo malo de los muertos es que ya no producen fotos nuevas.

Don Simón.- Páncreas. ¿Y sabes qué? Todo esto que estamos haciendo no va a tener sentido si no encuentro una transferencia pronto. Porque ella se va a morir.

Ardilla.- Es ilegal.

Don Simón.- ¿Hasta dónde está la rayita de lo legal y lo ilegal?

Ardilla.- Páncreas es ilegal.

Don Simón.- (*Alza la voz*) ¿Y cómo se van a dar cuenta de que se está haciendo un acto ilegal? ¿Tú vas a venir a decir?

Ardilla.- (*Alza la voz*) ¿Y qué va a ganar con eso? ¿Tiempo para su esposa? ¿Cuántos años tiene? ¡Hay otras muchas causas por las que se puede morir, y que no pueden ser tratadas con transferencias!

Don Simón.- ¡La corrupción existe porque existen dos partes!

Ardilla.- ¡¿A propósito de vida comprada? ¿O de qué?!

Don Simón.- ¡Haz lo que quieras! ¡Pero no puedes evitar que yo tenga esperanzas!

Ardilla.- ¡Pero sí puedo evitar que se vaya con la conciencia tranquila!... Aunque a estas alturas, ¿a quién le importa?

Don Simón.- ¿Por qué me tengo que dejar que me quiten lo único que me importa después de 60 años?

Ardilla.- ¿Le parecen poco 60 años?

Don Simón.- ¡Me parece una eternidad!

Ardilla.- ¡Entonces deje de estar chupando vidas, y déjese de cursilerías! ¡60 años me parece tiempo suficiente para estar cansado y hacer algo porque eso se acabe!

Don Simón.- ¡No entiendes nada!

Ardilla.- ¡Ahora resulté estúpido!

Don Simón.- 60 años estuve con mi anterior esposa. Hasta que ¡por fin!, se murió. 60 años sin animarme a largarme porque tenía miedo a quedarme sólo. ¡Prefería ese espanto de mujer! Y de pronto, una mañana, ¡zas!, ya no se levanta. ¿Está muy mal que te diga que ese fue el día más feliz de mi vida?

Ardilla.- Yo ya no sé qué es lo que está bien y qué es lo que está mal.

Don Simón.- ¡Pues ese fue el día más feliz de mi vida! ¡No la infancia! ¡Ninguna Navidad!, ¡Por fin! ¡Ella se había muerto!

Ardilla.- ¡Qué horror!

Don Simón.- Un verdadero horror, porque ahora sí, me había quedado sólo y no sabía cómo lo iba a enfrentar.

Ardilla.- Supongo que...

Don Simón.- Y luego apareció en su mismo funeral.

Ardilla.- ¿La nueva?

Don Simón.- ¡Hola, Simón!, me dijo... ¿Te acuerdas de mí? ¡Claro, por supuesto! Por si las dudas, me dijo, soy Andrea. ¡Estás deshecho, me dijo! ¡Por supuesto que sí; esto es el mismo infierno! Pasé por algo similar hace 4 años. ¿Y qué hiciste?

Ardilla.- Ver para adelante.

Don Simón.- ¡Exacto! ¡Ver para adelante!

Ardilla.- Eso dicen todos.

Don Simón.- Y vi para adelante.

Silencio.

Ardilla.- Y ahora tiene cáncer en el páncreas.

Don Simón.- Sí...

Ardilla.- El mismo infierno.

Silencio.

Ardilla.- A ver, a ver, ¿lo que me está queriendo decir que duró 60 años casado con una mujer que le convirtió la vida en un infierno, y luego que se murió se encontró a otra y se casó?

Don Simón.- Sí...

Ardilla.- ¿La enfermedad la tiene en el cerebro?

Don Simón.- Llevo con ella 18 meses.

Ardilla.- ¿Y?

Don Simón.- Si no hago algo se va a morir.

Breve pausa.

Ardilla.- ¿Y... tienen sexo?

Don Simón.- ¿Qué?

Ardilla.- Relaciones sexuales.

Don Simón.- ¡¿Qué te importa?!

Ardilla.- La verdad no me importa.

Don Simón.- ¡No!... Bueno, sí...

Ardilla.- Y con la mujer espantosa esa con la que vivía... ¿Tenía sexo?

Don Simón.- ¿Eso qué tiene que ver?

Ardilla.- No quisiera ni acordarse, ¿verdad?

Don Simón.- No le hallo sentido.

Ardilla.- No lo tiene. Nos vamos a morir de todos modos. Los tres.

Don Simón.- ¡Todos!

Ardilla.- Y eso no sé si está bien o está mal.

Don Simón.- ¡Todos! ¡Está muy mal!

Ardilla.- A lo mejor si supiera qué está bien o qué está mal, me quitaría estas tripas que tengo conectadas.

Don Simón.- Pendemos de tripas. Eso nos conecta.

Ardilla.- ¡Si fuéramos capaces de inventar fotos nuevas de los muertos, no sería doloroso!

Don Simón.- ¿Qué?

Ardilla.- Si yo supiera que cada domingo, por ejemplo, me iba a llegar una nueva foto de mi padre muerto, yo no lo sufriría. Pero veo las mismas fotos y esas sí me causan dolor.

Don Simón.- ¿Y eso qué tiene que ver?

Ardilla.- Porque hoy el día amaneció como para fotografía de muerto. Por lo nublado. Por el color que la luz le va a dar al muerto.

Don Simón.- ¡Estás loco!

Ardilla.- ¿A poco no le gustaría que cada semana le llegara una foto de su papá? ¿A poco no le gustaría verlo envejecer, aunque sea por foto? ¿A poco no sentiría que está allí?

Don Simón.- ¡Estás loco!

Ardilla.- ¿A poco?

Hay una luz intensa, casi enceguecedora.

Escena 4

El Ardilla está en la cama. Don Simón está parado, de espaldas al Ardilla.

Ardilla.- ¿Ya vio la declaración del obispo?

Don Simón.- No.

Ardilla.- En contra, dice.

Don Simón.- ¿De qué?

Ardilla.- De la transferencia.

Don Simón.- ¿El Papa?

Ardilla.- El obispo.

Don Simón.- ¿De la transferencia?

Ardilla.- ¿El Papa dice?

Don Simón.- El obispo no dice nada si el Papa no lo dijo antes.

Ardilla.- ¿Lo conoce?

Don Simón.- ¿Al obispo?

Ardilla.- Claro, él se junta con gente como usted.

Don Simón.- (*Irónico*) No todo puede ser perfecto en esta vida.

Ardilla.- ¿Por qué estará en contra?

Don Simón.- Era de esperarse.

Ardilla.- ¿A él qué?

Don Simón.- Se puede prestar a cosas no necesariamente correctas.

Ardilla.- ¿La transferencia?

Don Simón.- Por ejemplo, que a alguien se la apliquen con engaños.

Ardilla.- Yo pensé en esa posibilidad.

Don Simón.- ¿Que yo te engañara?

Ardilla.- No. Que las esperanzas fueran falsas.

Don Simón.- ¿Cuándo has visto que existan esperanzas falsas?

Ardilla.- No del que las tiene, sino de las que las ofrece.

Don Simón.- Estás delirando.

Ardilla.- Me dieron un cincuenta por ciento de posibilidades.

Don Simón.- Es como un volado.

Ardilla.- Y a veces quiero arrepentirme.

Don Simón.- Ya no puedes.

Ardilla.- ¡Ya lo sé! (*Pausa*) El asunto es que el obispo declaró que la transferencia era como el aborto.

Don Simón.- O como la eutanasia.

Ardilla.- Que nosotros no podemos tomar decisiones que no nos corresponden.

Don Simón.- Tendrá algo de razón.

Ardilla.- Decisiones sobre nuestro propio cuerpo. Entonces resulta que al prohibir la transferencia se están tomando decisiones sobre el cuerpo de otra persona.

Don Simón.- ¿Te importa?

Ardilla.- ¿Entendió? ¡Está prohibido tomar decisiones sobre nuestro propio cuerpo, pero está permitido tomar decisiones sobre el cuerpo de otra persona!.

Don Simón.- ¿Entonces estás a favor de la muerte?

Ardilla.- Estoy a favor de la vida. Punto. Por eso nunca nos vamos a poner de acuerdo.

Don Simón.- ¿Te importa?

Ardilla.- ¿Qué?

Don Simón.- ¿Eres católico?

Ardilla.- Lo intento, pero me cuesta mucho trabajo.

Don Simón.- No tienes fe.

Ardilla.- ¿La fe se parece a la esperanza?

Don Simón.- Se puede tener esperanza, y no tener fe.

Ardilla.- ¡Qué enredo!

Don Simón.- Tal vez en un par de años la transferencia sea incluida en la lista de nuevos pecados.

Ardilla.- Una vez falté a misa. Y al día siguiente me encontré al padre de la iglesia en una llantera. ¿Por qué no fuiste?, me dijo. ¿Sabes que si en este momento te cae un rayo, o te atropellan, te vas a ir al infierno? ¿Por no ir a misa?, le dije. Es un pecado mortal. Entonces, sacando cuentas, me cae el veinte que si no vas a misa el domingo, eres igual que un asesino, porque ambos son pecados mortales.

Don Simón.- O que un fornicador. O que un mentiroso.

Ardilla.- Y por otro lado no lo pueden retirar de las obligaciones que generan pecados mortales, porque entonces quién iría a misa.

Don Simón.- (*Afirma*) Eres católico... y de los buenos.

Ardilla.- Y si los curas fueran más entregados a su misa, y pudieran hacerla de algún modo atractiva...

Don Simón.- ¿Qué quieres? ¿Que cuenten chistes?

Ardilla.- ¿Por qué no? Que metan música.

Don Simón.- Eso ya lo hacen.

Ardilla.- Pero algo más interesante; algo de rock, suavcito, por ejemplo. También podrían dejar de ser tan predecibles. ¡Ya sabemos lo que va a pasar!

Don Simón.- Eso sí.

Ardilla.- Podrían, por ejemplo, cambiar el orden de las cosas. ¿Por qué no empezar con la comunión? Nomás un día, para probar.

Don Simón.- ¡Qué desastre!

Ardilla.- ¿Por qué?

Don Simón.- ¡Porque todos se irían!

Ardilla.- ¡Entonces algo están haciendo mal!

Don Simón.- No te entiendo.

Ardilla.- Si dan la comunión al principio, y después todos se van, entonces no hay fe.

Don Simón.- Es un tema delicado.

Ardilla.- Como delicado es el asunto de opinar sobre la transferencia. Como delicado el asunto de opinar sobre la familia, sobre la sexualidad y sobre los hijos.

Don Simón.- Andas confundido.

Ardilla.- ¿Usted no?

Don Simón.- No... Yo ya no voy a misa. Son de esas cosas en las que uno piensa y se da cuenta que le gusta mucho la vida.

Ardilla.- ¿Y qué relación tiene?

Don Simón.- Yo no vine a sufrir.

Ardilla.- ¿Y yo sí? ¡¿Usted cree que me la estoy pasando a toda madre?! ¡¿O basta con rezar un padre nuestro para que ya no nos duela la vida?! ¡¿Sabe por qué duele?! ¡Pues porque está a todísima madre! ¡Viejo pendejo!

Silencio.

Ardilla.- Perdón... Eso último no lo quise decir. Perdón... No me siento bien. Y ya no estoy tan seguro de toda esta historia.

Don Simón.- ¿Qué historia?

Ardilla.- Fui de los más afortunados, porque pasé todas las pruebas.

Don Simón.- ¿Qué pruebas?

Ardilla.- No puede ser nadie que no esté consciente de las consecuencias.

Don Simón.- ¿Qué consecuencias?

Ardilla.- No puede ser nadie que no entienda perfectamente que se va a morir.

Don Simón.- Hay un cincuenta y cincuenta.

Ardilla.- Pero uno no puede andar llorando por la vida, una vez que ya se aceptaron todas las consecuencias.

Don Simón.- Pues sí.

Silencio.

Don Simón.- ¿Cómo son esas pruebas?

Ardilla.- Un cuarto gigante. Así me lo pareció. Una mujer que parece muy maternal. Su rostro da mucha tranquilidad. Me hace una serie de preguntas. Me habla de fantasmas, de bibliotecas y, al final, se ve más confundida que yo. No sabe cómo manejar la situación. Al principio me preguntó si me podía tutear y nunca lo hizo. Luego intenta irse a mi pasado, para ver si yo había sido maltratado. ¿Cree usted que una característica para la transferencia es que el sujeto tiene que haber sido maltratado? Luego me pregunta si alguien sabe que estoy aquí...

Breve silencio.

Don Simón.- ¿Y?

Ardilla.- Me increpa; y me dice que es absolutamente necesario que alguien lo sepa. Lo sabe usted, le digo. Y no se queda conforme. ¿Quiere que lo sepa el mundo entero?

Don Simón.- ¿Te avergüenza?

Ardilla.- ¡Qué estupidez! En realidad quería deslindar responsabilidades. Y luego me pidió que le contara un asunto bochornoso de mi vida. Le conté una película porno.

Don Simón Ríe.

Ardilla.- ¿Quiere oírla?

Don Simón.- No...

Ardilla.- Aparecían unos fantasmas cachondos que le hacían el amor a mujeres bellas. Era una película sin argumento, pero muy excitante. El esposo y la esposa estaban durmiendo y de pronto ella sentía cosas. Y de pronto venía otro fantasma, y tres, y hasta cuatro. Claro, los fantasmas eran

seres de carne y hueso, que embestían a las felices mujeres que encontraban a sus pasos. La paradoja es que ellas, al final, parecían fantasmas exhaustos que se diluían en la noche y los verdaderos fantasmas seguían con su carne al aire.

Don Simón.- ¡Qué interesante!

Ardilla.- Después de eso, me dio los papeles para que los firmara. Sólo le hice una pregunta que no me contestó: ¿Es verdad que el que recibe la transferencia debe de ser mayor que el beneficiario?

Silencio.

Escena 5

Ambos personajes en sus respectivas camas.

Ardilla.- una sola palabra en tu epitafio.

Don Simón.- ¿Para qué?

Ardilla.- Es un juego.

Don Simón.- ¿Para qué?

Ardilla.- La capacidad de síntesis es proporcional a la capacidad de abstracción, que a su vez es proporcional a la inteligencia.

Breve silencio.

Don Simón.- Vida.

Ardilla.- Predecible.

Don Simón.- Eso es más bien un insulto.

Ardilla.- ¿Predecible?

Don Simón.- Vida arriba de la muerte.

Ardilla.- Insulto predecible.

Don Simón.- Es tan difícil como resumir lo irresumible.

Ardilla.- ¿Para qué?

Don Simón.- Si puedes resumir lo irresumible, quiere decir que fuiste pleno en la vida.

Ardilla.- En la irresumible vida.

Don Simón.- ¡Exacto!

Ardilla.- Suena a resumidero.

Don Simón.- Es allí donde vamos a acabar.

Ardilla.- ¿Entonces para qué tanta transferencia?

Don Simón.- Tarde o temprano.

Ardilla.- Usted más temprano, yo más tarde.

Don Simón.- Y en resumidas cuentas, hay que encontrar esa palabra irresoluble.

Ardilla.- Para el epitafio.

Don Simón.- ¿Qué características debería tener?

Ardilla.- Si ya quedamos en que no se puede resumir la vida en una palabra...

Don Simón.- (*Interrumpe*) ¿Quedamos?

Ardilla.- Pensemos entonces en una palabra que nos guste mucho.

Don Simón.- Epitafio. Tiene sonoridad. Además es el resumen poético de una vida.

Ardilla.- ¿Poético?

Don Simón.- El epitafio es un arte.

Ardilla.- Aquí yace mi suegra / y hace bien. / Ella descansa / y yo también.

Don Simón.- Cristal como ejemplo.

Ardilla.- ¿De qué?

Don Simón.- Es una palabra que me gusta mucho.

Ardilla.- ¿La pondría en su epitafio?

Don Simón.- No lo sé.

Ardilla.- Es muy frágil para una vida recia.

Don Simón.- El sonido me envuelve.

Ardilla.- Hay una muy breve línea entre el sonido del cristal y el ruido del vidrio.

Don Simón.- Refrendo el cristal de cada uno de los meses que me acercan a ti, que ya te fuiste y que rondas los biseles más contundentes de esas paredes que no se pueden trastocar.

Ardilla.- No sabía que fuera poeta.

Don Simón.- No es mío. Es de un poeta vienés llamado Reginaldo.

Ardilla.- Ah. ¿Entonces te quedas con cristal?

Don Simón.- Primera opción.

Breve silencio.

Ardilla.- Diptongo.

Don Simón.- ¿Qué?

Ardilla.- Así nada más, diptongo.

Don Simón.- ¿Por qué?

Ardilla.- Es un apodo.

Don Simón.- ¿Así te decían?

Ardilla.- A mi no. A una mujer.

Don Simón.- ¿Diptongo?

Ardilla.- Diptonga se escuchaba muy raro. Se acorrientaba, ¿no?

Don Simón.- Pues... No sé.

Ardilla.- Suena como a Rarotonga.

Don Simón.- ¿Y qué?

Ardilla.- Nadie quiere tener una novia que se llame Rarotonga. Por lo menos no una novia normal.

Don Simón.- ¿Qué estás diciendo? ¿Era tu novia?

Ardilla.- ¿Diptongo? Sí.

Don Simón.- ¿A ella le gustaba?

Ardilla.- Supongo que sí.

Don Simón.- Me refiero a su nombre.

Ardilla.- Se llamaba Eva

Don Simón.- ¡A su apodo!

Ardilla.- Nunca se enteró.

Don Simón.- ¿Entonces?

Ardilla.- Una vez, un poeta viejo llegó a la colonia y vio a Eva cruzar la calle. Era muy hermosa. Se quedó lelo. Había un chavalo que le decían el Canillas y que estaba profundamente enamorado de Eva. Le reclamó al poeta: ¿qué ves? Admiro ese diptongo que camina como si no existieran las diéresis que lo van a separar. Hasta el coraje se le bajó al Canillas, que evidentemente no sabía lo que era un diptongo. Yo tampoco estaba muy seguro, pero la ignorancia no detiene a la imaginación. Así que para el Canillas el diptongo era el culo de Eva y las diéresis eran los senos. Por supuesto que no entendió la frase. Yo tampoco, pero pensé que era mejor que no se me notara. Desde entonces se le quedó la Diptongo, pero ella no lo supo. Alguna vez oyó que alguien de la raza decía la palabra, pero nunca se enteró que hablábamos de ella.

Don Simón.- ¿Y qué pasó con ella?

Ardilla.- Se casó con el poeta.

Don Simón.- ¡Mentira!

Ardilla.- La conquistó con la palabra.

Don Simón.- Era un poeta viejo.

Ardilla.- Ese extraño misterio en el que la mujer se puede enamorar de un hombre viejo...

Don Simón.- La mujer es más aguantadora.

Ardilla.- El hombre joven no puede enamorarse de la mujer vieja.

Don Simón.- ¿Quién dice?

Ardilla.- El hombre es más primario.

Don Simón.- ¿Y eso qué tiene que ver?

Ardilla.- El hombre puede hacer el sacrificio, pero la mujer se enamora de verdad.

Don Simón.- El amor es sacrificio.

Ardilla.- (*Se ríe*) ¿De dónde sacó eso? ¿De un bolero mexicano? ¡El amor es incomprendible, desde el momento en que no hay manera de evitarlo!

Don Simón.- En eso estoy de acuerdo.

Ardilla.- ¡Por fin! Si el amor se pudiera evitar, también se podría evitar la muerte. Buscando la vida, se encuentra la muerte.

Don Simón.- ¡Que frase tan espantosa!

Ardilla.- ¿Entonces que estoy haciendo aquí?

Don Simón.- Yo no dije que no fuera verdad.

Ardilla.- ¡A la mierda todo el amor del mundo!

Don Simón.- ¡Ese es un buen epitafio!

Breve silencio.

Ardilla.- Me quedaría con Diptongo. Y ya. Así de incomprendible.

Don Simón.- Me parece demasiado comprensible.

Ardilla.- (*Irónico*) ¡Felicidades!

Entra la enfermera.

Enfermera.- ¿Es su cumpleaños?

Ardilla.- ¡Ya casi tiene su epitafio!

Enfermera.- (*A Don Simón*) ¿Quiere que llame a seguridad?

Ardilla.- ¿Cuál va a ser el tuyo?

Don Simón.- Elisa, ¿usted sería capaz de enamorarse de un hombre mucho mayor que usted?

Breve pausa.

Enfermera.- ¿Cómo?

Ardilla.- No te está proponiendo nada.

Enfermera.- ¡Estoy hablando con el dueño del circo! ¿A qué se refiere, Don Simón?

Don Simón.- En realidad...

Enfermera.- No es fácil, pero no es imposible. ¡Me da gusto que ya se sienta mejor!

Ardilla.- Si en realidad fuera una propuesta, el viejo estaría delirando.

Enfermera.- ¡Animal!

Sale.

Ardilla.- ¡Ya tengo su epitafio! Aquí yace la arroba, que nadie sabe qué significa, pero se ha vuelto indispensable.

Semipenumbra.

Escena 6

Los personajes no se ven entre ellos en este primer momento de la escena. El Ardilla parece ausente, pero está más presente que nunca.

Ardilla.- ¿A ti te explicaron el sistema?

Don Simón.- A ti también.

Ardilla.- Me explicaron la parte administrativa.

Don Simón.- ¿Cómo funciona?

Ardilla.- ¿Cómo es posible?

Don Simón.- Eso sí me lo explicaron.

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- Al receptor le inyectan una proteína.

Ardilla.- ¿Para qué?

Don Simón.- Es el alimento para las células malas.

Ardilla.- Y entonces buscan comida.

Don Simón.- Son como una especie de animales.

Ardilla.- Y como nosotros, buscan dónde comer.

Don Simón.- Así es.

Ardilla.- Lógico.

Don Simón.- Aquí lo importante es descubrir esa proteína.

Ardilla.- Mmm....

Pausa.

Ardilla.- ¿Y por qué en lugar de hacer la transferencia a otro cuerpo humano, no se tira?

Don Simón.- ¿Cómo?

Ardilla.- Poner la proteína en un recipiente. Y así las células se saldrían del cuerpo, sin tener que invadir otro.

Don Simón.- No, porque las proteínas no son atractivas si no se mezclan con la sangre.

Ardilla.- Mmm.

Pausa.

Ardilla.- ¿Y entonces por qué no mejor me sacan sangre y en una bolsita le revuelven la proteína y así hacen un delicioso coctel para células?

Don Simón.- ¿Cómo?

Ardilla.- Afuera de mi cuerpo.

Don Simón.- Mmm...

Pausa.

Don Simón.- No ha de ser lo mismo.

Ardilla.- ¿Será que se confirma el mito ese del remedio de la enfermedad?

Don Simón.- ¿Cuál mito?

Ardilla.- Que hace mucho encontraron la cura del cáncer, pero que no la revelan porque a las compañías transnacionales no les conviene.

Don Simón.- ¿Será?

Ardilla.- Pues qué casualidad que no se puede expulsar, y sí transferir.

Don Simón.- Pero tiene su explicación.

Ardilla.- ¿Cuál?

Don Simón.- No sé, no soy experto. Ya me explicaron pero...

Ardilla.- (*Interrumpe*) No le entendiste.

Don Simón.- ¡Sí le entendí, pero no lo retuve!

Ardilla.- Mmm.

Pausa.

Ardilla.- Imagínate que el mito del remedio de la enfermedad fuera cierto. Y entonces un comando de enfermos de cáncer descubriera al culpable. Una transnacional furibunda, donde su dueño se hubiera curado ya tres veces de cáncer, que no está dispuesta a dejar ir el negocio. Pero de pronto, ese comando empieza a reclutar por todo el mundo enfermos de cáncer, hasta juntar unos cien mil. Y de pronto, se vienen todos caminando contra la sede de la transnacional que por algún extraño motivo está en Irlanda, y todos traen antorchas en la mano, y van con todo, es un decir, hacia la puerta de la transnacional, y salen los agentes de seguridad, unos cincuenta, o cien, da lo mismo, e intentan parar a los cien mil enfermos de cáncer que suben una pequeña cuesta llena de pasto, y que

en la medida de que sus quimioterapias se los permitan, van a llegar y a tumbar la puerta principal y van a dirigirse a la bóveda en la que el dueño de la transnacional tiene, como en una especie de caja fuerte, el remedio para el cáncer, en pomitos de cristal. El color del remedio es como el del vino. ¿Y sabes qué va a pasar cuando lleguen allí?

Don Simón.- ¿Por qué está en Irlanda?

Ardilla.- O en Suiza, o en Noruega.

Don Simón.- ¿Por qué no en Argentina, o Cuba, o México?

Ardilla.- O en Iztapalapa o en Otay, ¡da lo mismo!

Don Simón.- ¡No da lo mismo!

Ardilla.- ¿Sabes qué va a pasar cuando lleguen a la bóveda de los remedios los enfermos de cáncer?

Don Simón.- No lo quiero saber.

Ardilla.- ¿Por qué no?

Don Simón.- ¡Porque no es nada bueno!

Ardilla.- ¿Cómo sabes?

Don Simón.- Somos catastróficos por naturaleza.

Ardilla.- Tienes razón.

Don Simón.- ¡No quiero que me digas!

Ardilla.- ¡Se van a matar por obtener una dosis del remedio!

Silencio.

Ardilla.- Entonces yo sirvo como tapón, pero eso sí, lleno de proteína.

Silencio.

Ardilla.- Y resulta sospechoso que nada más se pueda en un ente vivo. ¿Por qué no transferir a personas que ya no tienen remedio?

Don Simón.- Tal vez más adelante.

Ardilla.- Van a salir conque la proteína no se desarrolla en cuerpos así.

Don Simón.- Al revés. imagínate que alimentas células malignas fuertes en un sólo cuerpo.

Ardilla.- ¡Devastador!

Don Simón.- ¿Podemos cambiar de tema?

Ardilla.- ¡No!

Don Simón.- Tarde o temprano van a encontrar la combinación perfecta.

Ardilla.- A lo mejor si la transfieren a animales.

Don Simón.- ¡Eso!

Ardilla.- ¡No se van a arriesgar a tener encima a un grupo de artistas franceses defendiendo a los «indefensos» animalitos.

Don Simón.- Tal vez no nos toque verlos.

Ardilla.- Sobre todo a mí.

Pausa incómoda.

Don Simón.- No quise decir eso.

Ardilla.- Está bien. Que la muerte resulte tan absurda como la vida.

Don Simón.- La muerte va a ser un estado superior.

Ardilla.- ¿No quieres cambiar de lugar?

Pausa incómoda.

Don Simón.- Creo que no es mi día.

Ardilla.- Estamos igual. El mío tampoco.

Pausa.

Don Simón.- Esa escena de los enfermos bajando por una lomita ya la había visto en algún lado.

Ardilla.- Eran migrantes.

Don Simón.- ¿Cómo?

Entra la enfermera.

Enfermera.- ¿Cómo se siente mi abonado?

Don Simón.- No es mi día.

Ardilla.- Bien.

Enfermera.- ¡Qué pena!

Ardilla.- ¿Le da pena que me sienta bien?

Don Simón.- ¿Por qué no hacen las transferencias en animalitos?

Enfermera.- ¿Quién le mete esas ideas?

Ardilla.- *(A la Enfermera)* ¿A usted le gustan las proteínas?

Don Simón.- Entiendo que no se pueda tirar...

Enfermera.- *(Interrumpe)* A veces no tiene sentido hacerse tantas preguntas de la vida.

Don Simón.- Pues sí, pero...

Enfermera.- *(Interrumpe)* Ya lo sé, es usted demasiado inteligente.

Ardilla.- Porque las proteínas sólo viven en sangre humana.

Enfermera.- *(Se refiere al Ardilla)* No como otros pobres ignorantes.

Don Simón.- ¿Entonces es por lo que me imagino?

Enfermera.- ¡No me diga! Déjeme decírselo.

Don Simón.- Adelante.

Enfermera.- Porque las proteínas sólo viven en sangre humana.

Pausa incómoda.

Enfermera.- Pero usted no se preocupe por eso. Relájese. Respire. Piense en todos los años que le quedan por delante.

Ardilla.- ¿Yo también?

Enfermera.- Y no se me mueva mucho. Regreso más tarde.

La Enfermera sale.

Ardilla.- ¡A mí me gustaría ver un ejército de cien mil asesinos seriales cuyas obsesiones fueran las enfermeras!

Escena 7

Ardilla.- Pon atención, a ver qué sientes: diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno, ¡cero!

Silencio.

Ardilla.- ¿Qué sentiste?

Don Simón.- Nada.

Ardilla.- ¿Nada?

Don Simón.- ¿Cuándo dijiste cero?

Ardilla.- ¡No!

Don Simón.- Nada.

Ardilla.- ¡Cuando contaba!

Don Simón.- Nada.

Ardilla.- ¡No puede ser! Tienes que revisarte, porque no es posible vivir así. Lo importante de ese conteo no es el cero; es el diez, el nueve, el ocho.

Don Simón.- ¿Qué tiene que ver eso?

Ardilla.- ¿Con qué?

Don Simón.- Lo importante es el hecho. La contundencia.

Ardilla.- O sea, ¡El cero!

Don Simón.- Sí.

Ardilla.- ¡NO! ¿Cómo va a ser eso lo importante? ¿Cómo va a ser lo importante lo que ya se conoce?

Don Simón.- La incertidumbre.

Ardilla.- ¡NO!

Don Simón.- ¿Entonces?

Ardilla.- Lo importante es lo que se siente en ese breve lapso de tiempo. Así es la vida, se tiene que invertir mucho tiempo para tener pequeños lapsos gozosos, suficientes para que la vida valga la pena.

Don Simón.- Como el orgasmo, por ejemplo.

Ardilla.- Evidente.

Don Simón.- Ese dura 3 o 4 segundos.

Ardilla.- ¿Y?

Don Simón.- ¿Cómo “y”?

Ardilla.- ¡Con eso! ¿Qué más quieres? ¿No valió ya la pena la vida!

Don Simón.- ¿Por un orgasmo?

Ardilla.- ¿Cuál es el problema?

Don Simón.- La vida es mucho más que eso.

Ardilla.- Yo diría que la vida es mucho menos que eso. Y gracias a «eso», la vida tiene vida.

Don Simón.- ¡Cada quién!

Silencio.

Ardilla.- Pero habrá que reconocer que lo emocionante es el conteo, no el cero final.

Don Simón.- No.

Silencio.

Ardilla.- Tengo tiempo para que lo reconozca.

Silencio.

Don Simón.- No.

Ardilla.- El tiempo suficiente que hay entre el diez y el uno.

Don Simón.- Diez tristes segundos.

Ardilla.- Diez trepidantes segundos.

Don Simón.- La vida no se puede medir en segundos.

Ardilla.- Efectivamente.

Entra la enfermera.

Ardilla.- Diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro

Enfermera.- ¿Se va a elevar?

Ardilla.- Tres, dos uno.

Enfermera.- ¡Pum!

Ardilla.- *(A Don Simón)* ¿Ya ve?

Don Simón.- ¿Quieres que me concentre en lo que todavía no es?

Ardilla.- Quiero que no sea irónico, y que disfrute también lo otro.

Se escucha un violín. Agudo.

Escena 8

El Ardilla está más débil que en la escena anterior. Don Simón se ve mejor.

Por primera vez El Ardilla lo tutea.

Ardilla.- Tengo un nuevo trabajo, donde por fin, fíjate muy bien lo que te digo, ¡por fin me están pagando lo que me merezco!

Don Simón.- Eso está prohibido.

Ardilla.- En este país, sí.

Don Simón.- Hablo de mentir.

Ardilla.- ¿Te angustian los «pecados»?

Don Simón.- La transferencia. Está prohibido mentir.

Ardilla.- ¿En qué habíamos quedado?

Don Simón.- ¿No sabe que te vas a enfermar?

Ardilla.- ¿Y a ti qué te importa?

Don Simón.- ¡Le tienes que decir!

Ardilla.- ¡No señor! ¡No tiene sentido!

Don Simón.- ¿Te quiere?

Ardilla.- ¿Por qué crees que no le digo?

Don Simón.- Le tienes que decir.

Ardilla.- ¿A ti cómo te escogieron?

Don Simón.- ¡No me cambies la conversación!

Ardilla.- ¿Diste dinero?

Don Simón.- ¡Mucho dinero!

Ardilla.- ¿Para cuántos años te alcanzó?

Don Simón.- ¡Para los que sea, no me importa!

Ardilla.- ¿Por qué estás enojado?

Don Simón.- ¡Porque me preguntas cosas que no puedo contestarte!

Ardilla.- ¿O no quieres?

Don Simón.- ¿Ahora entiendes por qué no debemos de decir nada?

Ardilla.- No.

Don Simón.- ¡Porque te vas a morir!

Ardilla.- Eso está por verse.

Silencio.

Don Simón.- Cuando era niño, había una funeraria a la vuelta de mi casa. Allí veíamos cómo salían y entraban los muertos, pero en cajón.

Ardilla.- ¿También eras rico?

Don Simón.- Nos metíamos a los velorios, y veíamos a los muertos. El de la funeraria nos dejaba pasar con la condición de que no estorbáramos... Y de que no dijéramos que le gustaba bailar con los cadáveres. Vimos como cincuenta muertos. Todos viejos, ochenta, setenta, cincuenta, cuarenta... Hasta que de pronto, vimos un cajón blanco. Sabíamos qué tenía adentro, porque antes ya le habíamos preguntado al de la funeraria para qué se utilizaban los blancos. Por primera vez me dio mucho miedo... Pero cuando uno tiene 10 años, no anda por la vida mostrando lo miedoso que es. Así que me acerqué yo primero. Era una niña, de mi edad, se veía hermosa, pero terrorífica al mismo tiempo. Lo de que se veía hermosa, lo entendí muchos años después, como treinta, porque nunca olvidé ese rostro.

Ardilla.- ¿La conocías?

Don Simón.- No... Pero a pesar de su aspecto terrorífico, no podía dejar de verla, hasta que la vista se me nubló, porque empecé a llorar. Un adulto se acercó, me quitó del féretro, y me llevó a una banca. Me preguntó que si era amigo de Cristina... Así se llamaba, y le dije que sí... Él se soltó llorando junto conmigo, mientras mi amigo nos veía de lejos, escondido, riéndose. Pensó que no me había quedado de otra, y que yo estaba fingiendo porque me habían atrapado.

Ardilla.- ¿Por qué me cuentas esto?

Don Simón.- Desde entonces le tengo mucho miedo a la muerte. No es normal que a los diez años, o a los veinte, uno le tenga miedo a la muerte. Eso tiene que empezar después...

Ardilla.- ¿Por qué me cuentas todo esto?

Don Simón.- Porque...

Silencio.

Ardilla.- Me investigaste, ¿verdad?

Silencio.

Ardilla.- ¿Qué más averiguaste?

Silencio.

Don Simón.- Lo de tu esposa.

Ardilla.- ¿Qué de mi esposa?

Don Simón.- Dímelo tú.

Ardilla.- ¿Qué de mi esposa? ¡Dime!

Don Simón.- No hay tal sillón azul.

Ardilla.- ¡Sofá!

Don Simón.- ¡Tú también le tienes mucho miedo a los ataúdes blancos!

Silencio. Breve.

Don Simón.- Quieres convertirlo en negro, pero no vas a poder recibir dos transferencias. (*Pausa*)

Tal vez yo te pueda ayudar.

El Ardilla se empequeñece.

Ardilla.- ¿Cómo?

Don Simón.- Terminemos esto. Va a haber mucha gente que acepte, por una niña de 10 años.

Ardilla.- ¿La historia de la funeraria? ¿Es cierta?

Don Simón.- Sí.

Ardilla.- ¿Y a quién vamos a encontrar?

Don Simón.- El dinero hace maravillas.

Ardilla.- El dinero nos tiene aquí.

Don Simón.- Imagínate algún indigente.

Ardilla.- Las reglas dicen...

Don Simón.- (*Interrumpe*) Las reglas pueden decir lo que quieras, pero voy a encontrar a alguien para esa transferencia.

El Ardilla llora. Tiene un acceso de tos. Don Simón también llora. Pasa el acceso de tos de El Ardilla.

Don Simón.- ¿Eres católico?

Ardilla.- Ella me dejó un día, sin motivo aparente. Sólo dijo que se tenía que ir, y que lo más seguro es que no regresaría nunca. En realidad nunca se fue. Se intentó ir de mi círculo íntimo, pero al final, me la encontraba en todas partes. Le rogué. Me mostré desesperado, dispuesto a hacer lo que ella quisiera y finalmente... Accedió... Una semana después, yo la dejé. No existe la historia del sofá azul. La inventé porque esa sería para mí una relación perfecta: que para las cosas más simples,

hubiera una conexión. Ella no sabe que estoy aquí. Y está desesperada, esperándome. Le dije que iba a volver con el dinero para el tratamiento. Ella cree que no voy a regresar. Cuando me vea, entonces sí, ahora de verdad, va a querer volver.

Don Simón.- Eso no suena muy romántico.

Ardilla.- ¿Y cuándo la vida ha sido romántica?

Entra la enfermera. A pesar de que es evidente que El Ardilla necesita más atención, La Enfermera va directo a Don Simón.

Don Simón.- (A la Enfermera) ¿Usted es católica?

Enfermera.- ¡Claro!

Don Simón.- ¿De las buenas?

Enfermera.- De alcurnia.

Don Simón.- ¿Le gustaría que un día la comunión la dieran al principio de la misa?

Enfermera.- ¡Ave María Purísima!

Don Simón.- ¿Cómo ve?

Enfermera.- ¿Para qué?

Don Simón.- Nada más.

Ardilla.- Para cambiar la dinámica.

Don Simón.- Para romper la rutina.

Enfermera.- (Viendo al Ardilla) ¡Ya sabía yo que esas eran ideas de este joto! *Sale.*

Ardilla.- No voy a volver a ver a la enfermera, ni a usted, ni a mi mujer.

Don Simón.- (*Entusiasmado*) ¡Perfecto! ¡De eso se trata!

Acceso de tos de El Ardilla.

Don Simón.- Cuando te andaba buscando para mi transferencia, encontré a un grupo de muchachos que le querían entrar. Mi asesor dijo que era peligroso, que los muchachos eran más volubles a estas cosas y que era mejor buscar por otro lado. La principal regla que se rompía era la de la edad. Pero estoy seguro que si los buscamos, cualquiera de ellos querrá transferirse, y así tu hija...

Se escucha una explosión que interrumpe el diálogo de Don Simón. A pesar de lo fuerte de la misma, todos los objetos de la escena quedan en su lugar. De pronto un silencio sepulcral.

Ardilla.- Fue muy cerca.

Don Simón.- ¿Qué fue?

Ardilla.- No se escucha nada.

Don Simón va a la puerta. Toma la perilla, pero inmediatamente retira la mano.

Don Simón.- Está muy caliente. Llama a la enfermera.

El Ardilla aprieta un botón.

Ardilla.- No se oye nada...

Don Simón.- Se oye una sirena... Pero de esas que hacen uhuhuh.

Ardilla.- Yo no oigo nada. Sólo un chapoteo en el agua.

Don Simón.- ¿Estás bromeando?

Ardilla.- Estoy oyendo. Y eso es lo que suena.

Don Simón.- ¿Cuántas veces les dije que aquí debería haber una televisión?

Ardilla.- ¿Oyes el canto?

Don Simón.- ¿Qué?

Ardilla.- Es terrorífico.

Don Simón.- ¿El canto?

Ardilla.- El que alguien cante después de una explosión.

Don Simón.- ¿Cómo sabes que es explosión?

Ardilla.- Porque a las explosiones las acompaña siempre un profundo silencio.

Don Simón.- Oigo gritos.

Ardilla.- Los quieres oír, que no es lo mismo.

Don Simón.- Oigo caos.

Ardilla.- El caos es vida, y aquí en realidad hay puro silencio.

Don Simón.- ¿Y la enfermera?

Ardilla.- Es una especie de aprendiz de demonio. De verdad ya no importa.

Don Simón.- ¡Sí importa!

Ardilla.- Estos lugares son un búnker.

Don Simón se acerca a la puerta de nuevo. Tantea la perilla.

Don Simón.- Sigue caliente. *(Busca agua. Encuentra una bacinica. Va a la puerta con ella.)*

Ardilla.- Y los búnkers, estés dentro o fuera de ellos, nunca son buenas noticias. Yo ya lo había visto antes.

Don Simón.- Eso ya lo dijiste, ¿no? (*Vacía la bacinica en la perilla de la puerta*)

Ardilla.- Tal vez ya no lo volvamos a decir.

Don Simón.- ¿Y todo para esto?

Ardilla.- ¿Todo para nada?

Don Simón.- (*Llora*) Todo para todo lo que nos rodea, en una simple visión, paralela, o perpendicular, pero que se va acortando, hasta el punto que nos deja una sola opción.

Ardilla.- ¿Qué dices?

Don Simón.- (*Ídem*) La vida es tan corta que sólo tenemos la opción de envejecer.

Ardilla.- En el mejor de los casos.

Don Simón.- Tengo ganas de rezar.

Ardilla.- ¡Ahora resulta!

Don Simón.- Tengo ganas de huir de este proceder famélico.

Ardilla.- ¡Ahora resulta!

Don Simón.- ¡Tengo ganas de ya no conocerte! ¡De olvidarme para siempre de ti!

Ardilla.- ¡Malas noticias!

Se intensifica el sonido de las sirenas. Se escucha otra explosión

Don Simón.- De empujarte hasta la pared de enfrente y arrojarte aunque sea por uno de los poros.

Ardilla.- ¡¿Qué es famélico?!

Música estridente.

Don Simón.- ¡Si algún día encontramos todos los significados de lo que no nos atrevemos a decir, entonces podremos salir adelante, respirar tranquilos y orgullosos y luego, lo que venga, incluida la muerte, pero por lo pronto...!

Ardilla.- ¡Por lo pronto nos vamos a quedar con una muerte chiquita!

Explosión. Semipenumbra. Música estridente.

Escena 9

El mismo cuarto. Sólo Don Simón, sentado en una de las camas, de perfil al público. Se escucha música suave. Se levanta y lentamente se quita la bata de hospital. Abajo de ésta, trae ropa de calle.

Entra la enfermera. Lo observa tiernamente desde la puerta. Don Simón está de espaldas a ella.

Enfermera.- Su cutis quedó suavecito.

Don Simón la voltea a ver. Se ve muy cansado.

Don Simón.- Menos mal.

Enfermera.- Lo voy a extrañar.

Don Simón.- Yo también.

Enfermera.- ¿De veras?

Don Simón.- A él.

Pausa. La enfermera se acerca a Don Simón.

Enfermera.- *(Mientras estira el brazo para acariciarle la cabeza)* Se me puso sentimental.

Don Simón esquiva la caricia.

Don Simón.- Una vez le pregunté que por qué hacía ejercicio... Y me contestó que porque no quería perderse mi funeral.

Enfermera.- Siempre pertur...

Don Simón la interrumpe.

Don Simón.- Shhh. Le voy a pedir que no hable mientras yo esté aquí. Haga lo que tenga que hacer, pero en silencio.

Enfermera.- Está bien. Sólo le quiero decir...

Don Simón.- No me diga nada.

La Enfermera se queda callada. Se acerca a la cama, para tenderla.

Don Simón.- Los documentos de fin de la transferencia, mándelos a mi casa. No vaya usted. Que sea un mensajero. El último pago lo voy a depositar mañana a más tardar, para que le diga a la administración que no se preocupe. *(Voltea por todo el cuarto)* Ya revisé bien el cuarto, y según yo no se me olvida nada. Si se me olvidó algo, quédesele. Yo ya no lo quiero. *(Pausa)* Si alguien pregunta por mí, ¿sabe lo que le tiene que decir? *(Ella toma aire para contestar. Pero Don Simón lo impide)* Shhh. No tiene ni la menor idea, ¿verdad? ¡Me da mucho gusto! ¡Sólo diga que fui a buscar una marmota azul!, que porque nada más quedan nueve en todo el mundo. Y nunca diga una verdad menos contundente que esa.

Don Simón toma una pequeña maleta. Sale lentamente del cuarto. La Enfermera se queda estupefacta, mientras se hace el

OSCURO FINAL

Bibliografía

Bryan, Susan.	«Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato.» Historia Mexicana. Colegio de México. Vol. 33. No. 1. (1983) pp. 130-169.
González, Juan Miguel.	«Literatura y música, fundamentos teóricos de la transposición.» Revista de Musicología. Sociedad Española de Musicología Vol. 29, No. 1. (2006), pp. 163-189.
Leñero, Vicente.	«Pueblo Rechazado». Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
López-Serrano, Daniel.	«El informe Zamiatin.» Trabajo Doctoral. (2005)
Méndez Alonzo, Manuel.	«La Discusión Sobre Vita Activa, Nobilitas y Libertad en La Utopía de Tomás Moro» <i>Revista Portuguesa de Filosofia</i> , T. 67, Fasc. 2,(2011) , pp. 355-376
Moro, Tomás.	«Utopía (1516)» Editorial. Porrúa. México, 2006.
Quiroz S. Roderick.	«Versiones musicales de la poesía del Siglo de Oro: desde Boscán hasta Lope de Vega» Hispania Vol. 79, No. 3 (Sep., 1996), pp. 491-501.
Campbell, Gabriela.	«La distopía en la literatura.» http://www.lecturalia.com/blog/2011/10/24/la-distopia-en-la-literatura/

Csikszentmihalyi, Mihaly.	«Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención» Ed. Paidós. 1998. Impreso.
Labrada, María Antonieta.	«El significado Simbólico del Arte.» Universidad de Navarra. pp 63-66
Lanseros, Raquel.	«La inspiración es como una meiga». Revista el Ciervo. 699 (2009) 48-57. Impreso.
Leñero, Vicente.	«Vivir del Teatro II». Col. Contrapuntos. Editorial Joaquín Mortiz, 1990.
Naddaf. Gerard.	«Algunas reflexiones sobre la noción griega temprana de inspiración poética» (Spanish). (2009). Areté: Revista de Filosofía, 21(1), 51-86.
Pérez Carreño, Francisca.	« El valor moral del arte y la emoción. » Revista Hispanoamericana de Filosofía , Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM Vol. 38, No. 114 (2006) pp. 69-92
Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio.	«De la “mera cosa” al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto.» Universitas Philosophica 58, año 29, (2012), pp. 277-308.
Real Academia Española de la Lengua.	www.rae.es
Reyes, Alfonso.	«Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas». Colegio de

	México. 2 (1965)
Rodríguez Celada, Antonio.	Cuadro Comparativo. web.usal.es/~celada/LITSXX/TEMA11.doc
Runes, D.Dagobert.	Diccionario de Filosofía, Ed. Grijalbo, 1981.
Saganogo, Brahiman.	«La imaginación en el proceso de creación artística». Sincronía. Universidad de Guadalajara. 1 (2012) 1-11.
Timbal-Duclaux, Louis.	«Escritura creativa. Técnicas para liberar la inspiración y métodos de redacción» Edaf. 1993. Impreso.
Tortosa Blasco, José María.	La guerra de Irak: un enfoque orwelliano. Universidad de Alicante. 2004. Pag. 196