

◆ **LABORATORIO TEATRAL**

Riesgo creativo, reflexión permanente y método constructivo de trabajo escénico.

◆ **POÉTICA DEL OBJETO**

Relación entrañable entre el actor y los elementos escénicos para lograr lo sorprendente.

◆ **BÚSQUEDA DE RAÍCES**

Los rastros de la memoria, lo múltiple de los orígenes. Colombianos de nacimiento, ciudadanos de la tierra.

◆ **TRANSMISIÓN DEL OFICIO**

Talleres de formación, procesos creativos, intervenciones simbólicas.

◆ **TEATRO Y LITERATURA**

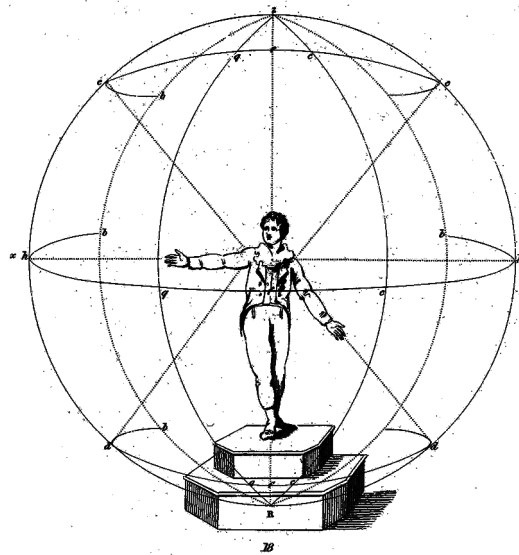
Alquimia de la acción y la palabra, médula dramática, metáfora de la condición humana.

◆ **FORMATOS**

Obras teatrales para sala y espacios abiertos.

TEXTOS DRAMÁTICOS DEL TEATRO TIERRA
25 AÑOS ENGENDRANDO TEATRO

Arte de Labranza



“A veces se piensa que hacer dramaturgia
es un simple hecho de escribir obras de teatro
y no como debe ser, a mi modo de ver,
una manera de encarar nuestra vida, de ejercer
el poder de crear, de asumir la existencia
en un todo y por un todo con la visceralidad del
que goza y sufre por pertenecer al género humano”.

—Gilberto Martínez

Prosperidad para todos



Ministerio de Cultura
República de Colombia

MINISTRA DE CULTURA
VICEMINISTRA DE CULTURA
SECRETARIO GENERAL
DIRECTORA DE ARTES
ASESOR GRUPO DE TEATRO
EQUIPO ÁREA DE TEATRO

COORDINACIÓN EDITORIAL

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
MARÍA CLAUDIA LÓPEZ
ENZO RAFAEL ARIZA
GUIOMAR ACEVEDO GÓMEZ
MANUEL JOSÉ ÁLVAREZ
SONIA ABAÚNZA GALVIS
GINA AGUDELO OLARTE
MIGUEL ÁNGEL PAZOS GALINDO
SONIA ABAÚNZA GALVIS

TEATRO TIERRA

DIRECTOR
JUAN CARLOS MOYANO
INTEGRANTES GRUPO
CLARA INÉS ARIZA
JOAN JIMÉNEZ
MARYORY MORENO
RONALD RAMÍREZ
DAVID ROSERO
ANDRÉS MARTÍNEZ
JULIA MARÍN
ELKIN CUBILLOS
JORGE MARTÍNEZ
DANIEL MALDONADO
SANDRA SILVA
ESTHER CELIS
JUAN SEBASTIAN MOYANO

PRIMERA EDICIÓN, OCTUBRE DE 2012
BOGOTÁ, D. C., COLOMBIA

ISBN: 978-958-9177-72-3

© MINISTERIO DE CULTURA
GRUPO DE ARTES ESCÉNICAS

© DIRECCIÓN DE ARTES
ÁREA DE ARTES ESCÉNICAS
PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS

© ASOCIACIÓN GRUPO TEATRO TIERRA

© FOTOGRAFÍA PORTADA: CARLOS MARIO LEMA. *Los ritos del retorno o las trampas de la fe*, 1989

DISEÑO Y ESTRUCTURA

JUAN SEBASTIÁN MOYANO

EDICIÓN, DISEÑO Y CUIDADO EDITORIAL

TALLER DE EDICIÓN ROCCA S.A.
CARRERA 4 A NO. 26 A - 91, OFICINA 203
TELÉFONO/FAX: 243 2862 - 243 8591
TALLER@TALLERDEEDICION.COM / WWW.TALLERDEEDICION.COM

CORRECCIÓN DE TEXTOS REVISIÓN DE PRUEBAS

LAURA REYNA TASCÓN

IMPRESIÓN Y ACABADOS

IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA

© RERECHOS RESERVADOS. SE PROHIBE LA REPRODUCCIÓN, TOTAL O PARCIAL DE SU CONTENIDO
SIN PREVIA AUTORIZACIÓN POR ESCRITO DEL MINISTERIO DE CULTURA Y EL TEATRO TIERRA

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA - PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

Contenido

9	PRESENTACIÓN
11	CAMINO DE HUELLAS
13	PROCESO DE SIMBIOSIS Carlos José Reyes
19	LOS RUMBOS DE LA TIERRA Juan Carlos Moyano
	PRIMERA PARTE
21	LOS MATERIALES DE LA TIERRA
31	<i>La cabeza de Gukup</i> Juan Carlos Moyano
53	<i>Mayakovski, poema trágico para circo y teatro</i> Juan Carlos Moyano
77	<i>Los ritos del retorno, o las trampas de la fe</i> Juan Carlos Moyano, Clara Inés Ariza
89	<i>El Enano, basada en la novela homónima de Pär Lagerkvist</i> Juan Carlos Moyano
101	<i>La Bruja, o el sueño de las tormentas</i> Juan Carlos Moyano, Clara Inés Ariza
141	<i>Sexus</i> Juan Carlos Moyano
175	<i>La montaña de los signos, crónica de viaje al país de los Tarahumara</i> Juan Carlos Moyano
	SEGUNDA PARTE
177	EL ÁRBOL INVERSO
181	<i>Cosmodrama teatral</i> Milcíades Arévalo
193	<i>Mayakovski, o la poética de lo trágico, aproximación a la vida, obra y muerte del poeta</i> Juan Carlos Moyano
205	<i>La rebelión en Sor Juana Inés de la Cruz</i> Juan Carlos Moyano
209	<i>La talla del Enano</i> Gilberto Bello, Milcíades Arévalo
213	<i>Guiada por el viento</i> Gilberto Bello
219	<i>Sexus, o el festín de las tentaciones: aproximación a la novela prohibida de Henry Miller</i> Juan Carlos Moyano
241	<i>Antonin Artaud: hijo de dios y primo del diablo</i> Juan Carlos Moyano
	TERCERA PARTE
243	LOS SURCOS DE LA MEMORIA
273	<i>Circo y teatro, o las opciones del gran espectáculo</i> Juan Carlos Moyano
287	<i>Tradición y cultura en el uso de sustancias psicoactivas</i> Juan Carlos Moyano
289	<i>La bella dama</i> Juan Carlos Moyano
309	MEMORABILIA
311	OBRAS DEL TEATRO TIERRA

Presentación

EL GRUPO DE TEATRO TIERRA, fruto de la inagotable tenacidad de Juan Carlos Moyano y su grupo de actores creadores, llega a 25 años.

Desde 1987 han logrado crear un lenguaje escénico de gran contenido poético, consolidando un estilo de reconocida calidad profesional. Desde sus inicios en el proyecto Ensamblaje, fuente de inspiración para el nacimiento de varios grupos entre ellos Teatro Tierra, Moyano busca en sus puestas escénicas condensar la acción dramática, las posibilidades actorales y la poesía de las imágenes plásticas. Esta búsqueda ha influenciado grupos de todo el país y de Centroamérica.

Los laboratorios de formación, investigación, creación realizados por el grupo han formado actores desde San Andrés y Providencia hasta Putumayo y Amazonas.

Sus obras han sido programadas en festivales como el Iberoamericano de Bogotá y el Festival Internacional de Manizales y circulado por todo el territorio nacional y por diferentes circuitos internacionales, con un amplio reconocimiento.

Entre sus montajes destacados se encuentran Mayakovski (poema trágico para circo y teatro), Memoria y Olvido de Úrsula Iguarán (versión de *Cien Años de Soledad*), Los Demonios, El Enano, Los Ritos del Retorno o Las Trampas de la Fe, Las Troyanas, Los Ejércitos, La Cabeza de Gukuk y La Vorágine, una de las propuestas teatrales más sólidas del teatro colombiano reciente.

La colección “Grandes Creadores del Teatro Colombiano” rinde pues homenaje a este grupo de creadores con la publicación de algunos de sus textos más emblemáticos, buscando así que puedan ser consultados y compartidos por más espectadores y lectores cada día para que este importante legado del teatro colombiano perdure en la memoria de nuestro país.

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura



Camino de huellas

DEDICADO A HOMBRES y mujeres que han ayudado a trazar este camino, y que estuvieron involucrados creativamente en los montajes del grupo.

Dedicado a Clara Inés Ariza, Juan Sebastián Moyano, Camilo Ramírez, Edier Vargas, Yesid Ramírez, Javier Montoya, Patricia Díaz, Jorge Giraldo, Andrés Platarrueda, Francisco de la Torre, Alfonso García *el Che*, Misael Torres, Eugendric Uribe, Claudio Beltrán, Humberto Castelblanco, Silvia Casas, Karim Raad, Camilo Arbeláez, Ronald Morales, José Rey, Fernando García, John Sosa, Rosa Helena Ortiz y Fanny Monedero.

A Guillermo Forero, Josie Cáseres, Víctor Hoyos, Esmeralda Quintana, Maribel Acevedo, Martha Ramírez, Francisco Lozano, María del Carmen Cortés, Patricia Cañaño, Brunilda Zapata y Julio César Montaña.

A Manuel Cuéllar, Heliana Giraldo, Raúl Montaña, Edgar Ramírez, Orlando Aguilar, Olga Montoya, Juan Carlos Ardila, Miguel Ángel Flórez, Jorge Lozano, Alonso Manrique, Hernán Méndez, Ricardo Carvajalino, Pablo Restrepo, Adrián Castellar, Camilo Solano, Marcia Quintero, Diana Pabón, Paola Ramírez, Líbera Woszczenzuk, Juana Vargas, Sandra Silva, Daniel Maldonado, David Díaz y otros que escapan al recuerdo.

A Joan Jiménez, Maryory Moreno, Ronald Ramírez, David Rosero, Andrés Martínez, Elkin Cubillos, Julia Marín, Esther Celis, Juan Valentín Moyano, David Clarkson y Stalker Theatre Company de Australia, Amaranta Pico, Ignacio Rodríguez y Carlos Mario Lema.

A Wilson Pico, Beatriz Camargo, Javier Lasso, Klever Viera, Milcíades Arévalo, Evelio José Rosero, René Rebetz y Aquiles Nazoa.

Proceso de simbiosis

CARLOS JOSÉ REYES

EN LA OBRA teatral de Juan Carlos Moyano se observa un interesante proceso de simbiosis entre el escritor, el poeta, el lector empedernido y el hombre de teatro. En la creación y dirección escénica, en general, se perciben tendencias y poéticas diversas, como ocurre con directores autores que emergieron desde la actuación, como Molière o Darío Fo, escritores conceptuales como Jean Paul Sartre, valores estéticos y pictóricos en directores como Max Reinhardt, Lindsay Kemp o Bob Wilson, entre otras muchas poéticas de la práctica teatral.

En Moyano y su grupo se destaca el cuidado en la puesta en escena de novelas de autores de la literatura universal, como Gabriel García Márquez, Pär Lagerkvist, Sor Juana Inés de la Cruz, Henry Miller, Dostoievski, Saramago o el poeta y humorista venezolano Aquiles Nazoa. Desde la creación de *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán* para teatro de calle y plaza pública, hasta el desafío propuesto con la lectura de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, el paradigma del grupo se ha centrado en la mirada de la narrativa desde el espacio del teatro.

Juan Carlos Moyano ha abierto con su Teatro Tierra una fructífera vía de creación al efectuar singulares lecturas, más que simples adaptaciones, de novelas de estilos muy diferentes, para concebir propuestas teatrales ricas en referentes y metáforas, buscando claves de un alto grado de concentración, para desarrollar los tropos, metonimias y condensaciones expresivas de las novelas leídas y recreadas, como sucede con *El Enano*, de Pär Lagerkvist, resuelta con una gran economía de medios, al utilizar solo a un personaje y un tonel de petróleo para generar múltiples relaciones e imágenes escénicas, o los tablones de madera que representan un complejo universo selvático en el viaje de Arturo Cova y los demás personajes de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, al variar las imágenes y relaciones de los actores con los tablones para sugerir estancias, árboles, puentes, caminos, barcos o la selva impenetrable que finalmente los devora.

Estas distintas búsquedas y propuestas han enriquecido la pluralidad y calidad estética del teatro colombiano, y permiten vislumbrar nuevas obras de Juan Carlos Moyano y su grupo, quizá basadas en su propia obra narrativa y el enlace entre el escritor y el teatrero que se ha venido desarrollando a partir de sus lecturas.

Los rumbos de la tierra

JUAN CARLOS MOYANO

15

EN PLENO SIGLO XXI el concepto dramaturgia no tiene restricciones ni preceptivas. No parece que la escritura del drama predomine respecto al montaje mismo, a la puesta en escena que patenta lo dramático de un texto creado para ser concretado en un escenario. Hay diversos caminos para encarar la creación y es indiscutible que la estructura dramática le da cohesión y significado al acontecimiento de tablas. Además, el texto es lo que finalmente queda como referencia y testimonio de algo completamente efímero, pues las obras pasan y se esfuman de manera inevitable. Estos textos fueron engendrados en la confrontación del trabajo directo, montando, trabajando con actores y actrices. En cierto modo fueron hechos para la realidad del grupo en determinado periodo y por eso tienen un sentido práctico evidente en relación al proceso de materializar lo escrito, creando personajes y desarrollando situaciones. Son textos autónomos, llevados a escena por el Teatro Tierra.

El Teatro Tierra ha tenido una experiencia particular, nacida del quehacer cotidiano en la escena. Cada espectáculo ha surgido de un experimento vital, de una inquietud surgida en el trabajo o de algo clave encontrado en los procesos creativos. En más de veinticinco años de existencia estable y fecunda estrenamos casi medio centenar de espectáculos y realizamos infinidad de giras, talleres y visitas de investigación a diversos lugares de Colombia y América. De ese crisol activo y crepitante quedan rastros, los libretos, las escrituras que se van creando montaje a montaje.

Para nosotros el teatro ha sido un arte de labranza y hoy queremos ofrecer frutos de la Tierra: siete obras de distintas épocas que hablan de inquietudes y búsquedas en periodos diferentes, porque esta selección de piezas también quiere revelar la memoria de una historia que ha dado cosechas y ha vivido instantes fructíferos. Además de los guiones, agregamos materiales adjuntos, escritos en la investigación de campo, respecto a un autor o a temas específicos relacionados con determinada búsqueda. Son materiales complementarios, que subyacen, que le dan densidad a los signos y valor a los símbolos de cada drama.

La cabeza de Gukup es un poema escénico de carácter mítico, nacido de un relato de tradición oral Maya-Quiché. Escrito en 1979, fue uno de los primeros libretos realizados para espectáculos al aire libre. El montaje

fue creado inicialmente por el Teatro Taller de Colombia, grupo del que yo era actor y dramaturgo. Treinta años más tarde, el mismo texto, lo retomamos con el Teatro Tierra y el grupo Stalker de Australia. Es importante en mi vida como autor dramático y como director de oficio porque fue uno de los primeros pasos de una escritura comprometida con la escena. Años más tarde, en diversas ocasiones, viajando por Mesoamérica, en territorios Mayas y Aztecas, en pueblos remotos y luminosos, hemos encontrado de nuevo la versión oral de este cuento milenario.

En 1987, cuando era profesor de la Escuela Luis Enrique Osorio, dirigida por el maestro Jairo Aníbal Niño, fui nombrado para llevar a cabo un taller de circo-teatro con estudiantes de último año. Elegimos un autor que me apasionaba como poeta y como dramaturgo, que había escrito textos para el circo de Moscú y para Meyerhold. Clara Inés Ariza, Juan Sebastián Moyano, Juan Carlos Moyano y los estudiantes nos fuimos a vivir al circo, con una familia tradicional que tenía una hermosa carpa llamada International Olympic Circus, regentada por José Antonio Angulo, Ankor, que era su nombre artístico. Después de esta experiencia cambiaron nuestras vidas. Dejé la escuela y entonces nos dedicamos a crear obras y a viajar por los caminos de la Tierra. De esta experiencia quedó *Mayakovski, poema trágico para circo y teatro* y un ensayo que hace recuento de un año decisivo. Esa es la otra parte del guión.

A finales de los años ochenta, en Quito, Clarita Ariza decidió hacer una obra unipersonal y sin premeditarlo demasiado y deseándolo intensamente, comenzó a buscar un sentido para sus pasos aplicando el rigor y la autoformación. El grupo era la matriz y nuestro núcleo fue asumiendo un tema que nos resultaba atractivo y polémico: la vida, pasión y herejía de Sor Juana Inés de la Cruz, la controvertida poetisa mexicana que se convirtió en mujer emblemática por sus batallas contra los prelados de la Iglesia y contra los fantasmas de una época donde ser mujer era una condena, en un mundo atropellado por los hombres. Nos sumergimos en la mujer y en la escritora y rastreamos el contexto histórico, la atmósfera cultural y la intimidad de una monja transgresora. Eduardo Galeano, Octavio Paz y la propia Sor Juana nos dieron las semillas, y nosotros nos aplicamos a buscar un lenguaje escénico equivalente a las metáforas de la brillante poetisa. Floreció una obra especial para nuestras vidas: *Los ritos del retorno, o las trampas de la fe*.

En esa década anduve por Escandinavia presentando *La cabeza de Gukup* y en Estocolmo descubrí los relatos y las novelas del escritor sueco Par Lagerkvist, premio nobel y autor de visiones profundas y corrosivas. Me entusiasmé con *El Enano* y pensé que alguna vez me detendría en el asunto. Iniciando los años noventa, Clarita Ariza y yo decidimos hacer una obra que fuera la búsqueda de la oscuridad que está detrás del poder. Hastiados de violencia, impotentes ante la historia, queríamos manifestar una actitud crítica respecto a la barbarie contemporánea de las corporaciones y los estados. Tomamos *El Enano*, novela corta y contundente y nos quedamos con la sensación del personaje y su delirio. De ahí partimos y montamos una obra que ha recorrido

casi todo el continente, desde Nueva York hasta Buenos Aires, pasando por La Habana y Santo Domingo.

Para completar una trilogía que dimos en llamar *Del amor y la herejía*, nos metimos con un tema delicado, subyugante y muy personal, a pesar de pertenecer con amplitud a las raíces de la humanidad: la magia femenina y sus imágenes poéticas. Estábamos en La Guajira y una hamaca blanca, nupcial, colgada en la mitad del desierto, bajo una enramada rústica, nos sugirió imágenes arquetípicas. A los pocos días conseguimos un chinchorro similar y para investigar el movimiento guindamos el objeto escénico y nos pusimos a trabajar. Estrenamos *La Bruja, o El sueño de las tormentas*, poesía y danza más que drama y, de hecho, por ese tiempo, anduvimos más con bailarines que con actores. Al final elaboramos un tejido de finas alusiones, nutridos por un imaginario exaltado por la literatura y la leyenda. La hamaca era demasiado sugerente como elemento plástico y dinámico; con ella, sin trucos y sin excesos, logramos la dimensión del vuelo y el acceso directo a la simbología de los sueños.

A mediados de los años noventa, recorriendo el distrito de Brooklyn, en Nueva York, leía con avidez las novelas de Henry Miller y me imaginaba sus historias en el lugar de los hechos. Comíamos pan y queso, bebíamos vino y alguna vez dormimos en el Central Park, arrullados por páginas de Whitman y de Jack Kerouac o por una banda de músicos escapados de alguna fábula finisecular. En una fiesta, tomando cerveza Miller con el poeta Tim Prats, frente a la casa donde había vivido Henry Valentín Miller se me ocurrió montar *Sexus* y desde el fondo de las sensaciones me proyecté en el juego de las escenas y tomé los primeros apuntes. Fue una obra grata, placentera, conflictiva, cargada con energía humana que nos permitió recorrer el país llenando teatros y atrayendo literatura y experiencias bohemias. Fue un brindis doloroso y sublime del drama humano, gracias a un novelista que puso en tela de juicio la moral doble de la sociedad norteamericana. *Sexus* fue un libro prohibido durante varias décadas y eso estimuló los deseos de creación.

La Montaña de los Signos fue el primer texto teatral que escribí antes de comenzar el montaje. Los otros casi siempre los fui haciendo mientras efectuaba ensayos, moldeaba escenas y escudriñaba personajes. En esta ocasión, en el año 2010, gané un apoyo de Iberescena y pude dedicarme a escribir unos meses. Partí de un tema que habíamos trabajado en reiteradas oportunidades, a nivel de trabajo de campo y procesos de aprendizaje con saberes ancestrales: la búsqueda y el uso de plantas enteógenas y sustancias psicotrópicas relacionadas con rituales de curación y de conocimiento. En México anduve por la Sierra Mazateca y en Oaxaca conocí herencias de percepción acrecentada mediante algunas plantas arraigadas en las cosmovisiones de las culturas indígenas. Así mismo, en la selva amazónica, en el Valle de Sibundoy y en el Valle de Atriz hemos realizado laboratorios partiendo de la ingestión de un bejuco sagrado, ayudados por Taitas y conocedores en contextos ceremoniales esenciales. Entonces, nos atrajo la aventura de conocimiento que protagonizó el poeta Antonin Artaud, buscando los misterios del peyote y diseñando las rutas de un imaginario que delata la crisis de Oc-

cidente a nivel filosófico y espiritual y que muestra el descubrimiento del acervo indígena, de cosmologías y costumbres que consultan otras realidades que es importante conocer.

En todos los casos, temas y autores merecieron dedicación, indagación y experimentación de laboratorio escénico, que es una práctica diaria que nutre el todo que desarrollamos en el escenario, que en cierto modo está condensado en los textos escritos, porque en el teatro también existen textos que no están escritos, que pueden ser dibujados o grabados en la memoria de los cuerpos. Debo reconocer que la escritura es un oficio de soledades y que el teatro es un arte donde se reúne la tribu.

Estas obras y estos artículos, este libro, pedazos de vida y laborioso inventario, tienen sentido porque fueron textos trabajados y vividos cabalmente. *Arte de Labranza* está dedicado a la memoria del escritor, hombre de teatro y amigo muy querido, Jairo Aníbal Niño.

BOGOTÁ, JULIO DE 2012



PRIMERA PARTE

Los materiales de la tierra



La cabeza de Gukup

JUAN CARLOS MOYANO

1979

La cabeza de Gukup, Teatro Taller de Colombia.

Principios de los años ochenta, en una plaza en Bogotá.

MOMENTO DE LA DECAPITACIÓN DE GUKUP.

FOTOGRAFÍA: JUAN CAMILO SEGURA.

*Se comprende entonces
que la poesía es anárquica
en tanto cuestiona todas
las relaciones entre objeto
y objeto y entre forma y
significado.
Es anárquica también en
tanto su aparición obedece
a un desorden que nos
acerca más al caos.*
ANTONIN ARTAUD

ESCENA 1

NACIMIENTO DE GUKUP

Los colores se agitan levemente
(ondulaciones que van de la claridad a la penumbra).

El silbido de las aves del sueño
recorre la piel del viento.

Danza de vuelo.
Estremecimiento multiplicado.

Placenta tensa, incierta.

Crecimiento.

Caracol sagrado
dejando ir su espiral lento
desde la caparazón del miedo.
Círculos de aspas emplumadas
y colores refulgentes,
cantos de confusión
y tambor colosal de corazón.

(La pequeñez reventando sombras,
enderezando miembros,
asomando compulsiones,
cobrando ritmo,
galopando respiración).

Voces de espanto y acontecimiento.
Gong de trueno.
Delirio de parto, humedad de nacimiento.
Ruego visceral de aves encantadas:
¡Gukup! ¡Gukup!
Intensidad de rey perfecto.

CORO

*Gukup nació de un sueño sin luz ni fondo:
entre dolor de aves y espanto de ancianos.
Dueño de las plumas del poder y la leyenda:
rey de las cenizas doradas y de la edad quieta.*

ESCENA 2

LA DANZA DE PODER

Gukup tantea los signos del misterio;
aspira su dominio y deja escapar
sus sentires gigantescos:
por la sucesión de serpientes vegetales,
por la baba natural del silencio,
por los picachos de agua y cielo,
por las aldeas de rostros inciertos.

(Golpea con su bastón
y proclama posesión
sobre los bienes del planeta).

El orgullo de Gukup crece.
Su poder va y viene
al compás de sonajeras,
piedras huecas y calaveras.

(Para mantenerse inamovible
apresa los pasos del tiempo
y plaga de disturbios los elementos).

Pajarracos lo adulan
con filo de uñas

y claroscuro de plumas.
Gukup danza, danza. Erguido. Supremo.

ESCENA 3

DE LA CÓPULA DIVINA

Águilas arpías, águilas de plata,
águilas quebrantavidas y águilas leoninas
traen la ofrenda de sus días:
águila inmensa, imperial,
mitad mujer, mitad animal:
mitad ternura, mitad rapaz.

(Las aves de picos sangrantes
lo llaman a procrearse:
a prolongar su realeza de tinieblas).

iChima! iChima!
Nombran con garras
y expanden nombre de reina
por latitudes de la tierra.

Chima danza vaporeando encajes y tafetanes.
Gukup mira extasiado, ojos de dios enamorado.

CHIMA

Toma el sol: serás resplandor.
Toma la luna: serás ternura.
Toma el aire: serás implacable.
Toma el fuego: serás perfecto.

Gukup devora el sol: seno candente.

Devora la luna: apacible fruta.
Devora el aire: tropel inquieto.
Devora el fuego: espectro del sentimiento.

(Chima abre sus amorosas puertas
y Gukup sublime la penetra.
La toma entre sus brazos
y la oculta en las cumbres del planeta).

Hombres y mujeres reptan mendicantes.
No hay lumbre, la noche es ciega y el frío consume.
La cara de la humanidad es queja: tumba gris y
reseca.

ESCENA 4

UN HIJO DEL DIOS Y LA REINA

Nace y crece angélico personaje
arrullado por aves rapaces;
amamantado con azufre sanguíneo
de reina madre.

(El hijo no aprende la fiereza.
No entiende la esterilidad de las estrellas
ni el vapor sin sentido del planeta).

Se aleja del trono
y en los espejos de la muerte
estudia los sonidos del fuego
y las leyendas del viento.

En las aldeas bebe la sal del sufrimiento

y en los valles soporta
 las raíces del hielo perpetuo.
 Se llena de ira y danza.

HIJO

¡Ay! ¡Ay! ¿Dónde está la luna?

CORO

¡La luz escapó!

HIJO

¡Ay! ¡Ay! ¿Dónde está el sol?

CORO

¡El calor murió!

HIJO

¡Ay! ¡Ay! ¿Dónde está el viento?

CORO

¡Las siembras están muertas!

HIJO

¡Ay! ¡Ay! ¿Dónde está el fuego?

CORO

¡Todos ciegos! ¡Todos ciegos!

Se abandera de la humana tristeza;
 lava el olor del nacimiento
 y se despoja de ornamentos.
 Eleva su ira,
 la bandeja contra las curvas del silencio
 y combate contra los pájaros reales.

ESCENA 5

EL TIEMPO ENCADENADO

Anciano de barbas inescrutables.

Atado de pies, atado de manos.
 Maltrecho, nostálgico, humillado.
 Danza impotente: terriblemente anciano.

TIEMPO

*Vivo angustiado,
 las sombras y Gukup
 me han encadenado.*

CORO

*Los niños no crecen,
 la tierra no fecunda,
 los ancianos no mueren.*

TIEMPO

*Soy el más viejo,
 el más viejo de los viejos.
 Yo soy, yo soy el Tiempo.*

CORO

*Gukup no perece,
 su poder se extiende,
 los siglos duermen.*

TIEMPO

*Vivo angustiado,
 las sombras y Gukup
 me han encadenado.*

El hijo,
 Abanderado de nuevo destino,
 aproxima su tamboreo.

El Tiempo se asusta y se esconde,
lamentándose de su suerte.

ESCENA 6

LOS CAMINOS DEL PELIGRO

El Abanderado vuela prendido a sus instintos;
transmonta los signos del exterminio
y vadea las aguas del peligro.

(Reclama la cabeza de su padre
y el corazón seco de su madre.
Invoca las fuerzas de la venganza
y bebe odio hasta sentirse de odio).

Sus pasos bordean el umbral
de los caminos sin final.
Revuela, duda, se cerciora
y penetra a través de transparentes rocas.

CORO

*Hallarás el fuego: Los hombres entumidos cesarán
su ruego.*

Los paredones de cuarzo punzante
se contraen devorándolo; vientos venenosos
forman remolinos de agonía.
El Abanderado danza, evoca imaginarias palomas,
grita y escapa.

CORO

Hallarás el sol: La tierra muerta entrará en calor.

Barrotes invisibles lo enjaulan;
mil garras maldicen a dentelladas.
El Abanderado danza, se vuelve raya felina,
evade las zarpas y escapa.

CORO

Hallarás el viento: los pájaros cubrirán el cielo.

Huracanes de ponzoña lo envuelven en sus lenguas
y lo arrojan en nidales de espectros hambrientos.
El Abanderado danza, hace de sus brazos largas lan-
zas y escapa transformado en ave sagrada.

CORO

Hallarás la luna: las sombras no mecerán tu cuna.

Trastabilla por laberintos escarpados.
La muerte bosteza con ombligo ciego
y trata de absorberlo con vientre tenso.
El Abanderado canta y danza.
Enloquecido por la batalla se yergue imbatible
y los caminos del peligro
se desploman en sueño de hojas polvorientas.

ESCENA 7

COMBATE DE HIJO Y PADRE

Gukup y Chima retozan.
El sol brilla en las entrañas del dios;
la luna flota en sus pulmones de gladiador;
el fuego aviva el enigma de sus ojos
y el viento sacude los truenos de su voz.

El Abanderado avanza con tan-tan guerrero.
 Presiente la sangre azufrada de la madre
 y se lanza bandera en ristre
 contra la fortaleza de granitos estelares.

(Las columnas se estremecen
 y las corazas de las águilas se quiebran).

El Abanderado vuelve a arremeter,
 perforando los costados de los guardianes.
 Gukup sale blandiendo la furia del bastón divino.

(El Abanderado retrocede
 pisando el filo intenso del miedo.
 Gukup mide los golpes
 y se cubre meticulosamente).

Gukup respira intranquilo
 contrayendo las cordilleras.
 Chima lo incita y acompaña las embestidas
 con viscerales melodías.

(El Abanderado ataca y esquiva.
 Gukup iracundo aceza y se descarga en rayos
 devastando los bosques petrificados,
 conmoviendo la cima de las tinieblas).

El Abanderado aprovecha la volcánica ceguera
 y coloca la punta de su arpón-bandera
 en la cara del dios.

Gukup tambalea, se desmadeja en su propia herida

y grita desgarrándose la vida.
 Chima se abalanza contra el Abanderado,
 conjuga el amor y el odio
 hasta clavar los demonios de la guerra
 en el centro mismo de la tierra.

Chima cubre el tormento de Gukup.
 El Abanderado huye llanto derrotado.

ESCENA 8

EL ENCUENTRO

El Abanderado arrastra quejidos
 (Agónica serpiente
 de apagados cascabeles)
 Percibe el olor de las barbas del Tiempo
 y se da por muerto.

El Tiempo descubre al muchacho
 del tan-tan derrotado.
 Lo observa con mirada de sabio
 y le habla.

TIEMPO

*Tú y yo hemos sido víctimas del mismo malvado.
 Gukup ha detenido mi paso.*

ABANDERADO

Me han golpeado, anciano, me desangro.

TIEMPO

Espantaré tus dolores y te daré medicinas naturales.

(El Tiempo le pide aliento para deseslabonar grilletes.

El Abanderado accede, rompe las cadenas seculares y cae.
El Tiempo coloca emplastos de telarañas y barro
sobre las heridas del muchacho.

Se alegran, se abrazan, danzan y brindan esperanza).

CORO

*El destino ha unido a todos los condenados:
a un hombre muy valiente y a un anciano muy sabio.
El destino ha unido a todos los negados:
a un hombre esperanzado y a un anciano esclavo.*

Se alejan, solidariamente danzando.
Dispuestos a recuperar lo perdido:
uno los bienes de la humanidad,
el otro su propio y natural destino.

ESCENA 9

DEL CURANDERO Y SU AYUDANTE

En los párpados del dios
llamea la fiebre del presentimiento.
El dolor se aponzoña en la coraza viva;
el miedo trepa por la médula mineral
y los temblores zarandean los pilares.

Chima lo redime con la magia de sus alas,
le hilvana sueños de madre selva
y le abanica las picadas del delirio.

Abanderado y Tiempo
—disfrazados de chamanes—
solicitan audiencia: ofrecen su panacea,

su alquimia infalible, sus yemas de yerbabuena.

TIEMPO

*Somos expertos curanderos;
nunca fallamos, no fallaremos.*

ABANDERADO

*Lo examinaremos de pies a cabeza;
le daremos bebedizos para que no perezca.*

Viejo barbas de gato-verde
exorciza con cascabeles.
Joven gira su honda de chamizos
y su voz rezandera de hurón muerto.

(Lo pellizcan, lo golpean,
simulan ayudarlo y lo hunden
en el frío de los espasmos).

Abanderado iza el filo del hacha,
descarga la venganza
y decapita el brillo poderoso.

El Tiempo recibe la cabeza de Gukup;
levanta los cabellos coagulados,
los ojos ahogados y la mueca aulladora;
como trofeo yerto, desentrañadamente seco.

La sangre se esparce
y los vampiros del estremecimiento
se beben el universo.

ESCENA IO

LA CABEZA DE GUKUP

La cabeza del dios rueda inverosímil.
Un anillo de estrellas fugaces
explota en torbellinos de oscuridades.
El agua, la tierra y el movimiento
se funden en una pupila de vahos sísmicos.

(Tiempo y Abanderado son sacudidos
por el caos.
Chima perpleja, sin aire, sin entendimiento:
quieta y en silencio).

Gukup, dios del aullido,
golpea con tanteo ciego.
La frente de Chima recibe la furia del condenado,
quebrándose en chillidos de aerolitos extraviados.

(Chima cae, mortalmente herida.
Tiempo y Abanderado esquivan con danza sagrada).

Gukup se arrima a la muerte
—a tropezones, a espasmos, a pasos quebrados—
Gukup cae: lentamente, cae.
Las sombras del misterio acompañan su descenso.

Las águilas imperiales
estrellan sus picos contra las grietas de lo siniestro.
La fortaleza de plata y calicanto
se desploma como suerte de láminas imaginarias.

Un pájaro blanco se eleva sobre los escombros.

EPÍLOGO

Las águilas aletean encerradas
en las entrañas de volcanes seculares.
Gukup, padre, hijo y mortecina
de las arpías es recuerdo.
Su nombre augurio de silencio.

Hombres y mujeres penetran
la carne tierna del planeta
con sus labios y sus sexos.

El Tiempo se esfuma en la maraña del destino
y el Abanderado bebe vida en copa de fuego,
de sol, de luna y de viento.

CORO

*Gukup yace en el fondo de un sueño profundo,
entre canto de aves y tranquilidad de ancianos.
Dueño de las plumas y el orgullo derrotado,
rey de las cenizas opacas y de la edad muerta.*



Mayakovski,

poema trágico para circo y teatro

JUAN CARLOS MOYANO

1986

Circo Invisible *“donde es posible lo imposible”*.

Manizales, 1986.

BURLIUK: “LA VIDA ES UNA BURLA. LA VIDA ES UNA RUMBA.

¡DERRÚMBATE, VIEJO LENIN!”

FOTOGRAFÍA: DARÍO PARRA

EL AMBIENTE, LA escenografía y la distribución del espacio es un circo. La pista es el epicentro semicircular y todos los espacios, en la tierra y en el aire, son posibles de acuerdo a la poética del montaje. El público está ubicado en las graderías habituales. Se trata de un espectáculo y de una metáfora.

Los textos son consecuencia de la alquimia escénica. Hay versos de Mayakovski, algunos auténticos y otros apócrifos. La investigación, la estructura dramática y la escritura escénica tienen una consideración autónoma.

Más que una obra histórica o biográfica es una evocación personal del gran poeta soviético y de la circunstancia histórica que protagonizó en la vida y en la muerte.

PERSONAJES

VLADIMIRO MAYAKOVSKI, el poeta soviético

LILA BRIK, esposa de Osip y amante de Mayakovski

OSIP MAXIMOVICH BRIK, esposo de Lila y amigo de Mayakovski

DAVID BURLIUK, poeta y artista futurista, amigo de Mayakovski

VOLODIA EL BUFÓN, evocación dramática de la cáustica consciencia

EL FANTASMA DE VLADIMIR ILICH LENIN, el gran líder de la Revolución de Octubre

PIERROT, evocación de la poesía del escenario

UN GRUPO DE MUJERES, actrices, equilibristas, bailarinas

UN ELENCO DE CIRCO, trapecistas, payasos, malabarietas, alambrietas, bastoneras

EL CORO DE 150.000.000 DE PROLETARIOS, que pueden ser quince o ciento cincuenta payasos, muy serios, con capacidad de movimiento y versatilidad.

PRIMER MOVIMIENTO

Apenas anuncian el inicio del espectáculo, en un acto súbito, Osip Brik, cae del cielo de la carpa y queda suspendido, péndulo humano. La luz general da paso a un ambiente azuloso. Un seguidor focaliza al colgado de los pies, que se balancea de manera dramática.

La música irrumpe y después de varios intentos de vértigo, Osip logra liberarse de la cuerda y salta al vacío. Silencio.

En la mitad de la pista, escapado de un sueño que lo obsesiona, delirante, un poco ebrio, mira con estupor, trastrabilla, gira y danza poseso, como queriéndose sacar los fantasmas que lo atormentan. Siente que una guerra estalla en el campo de batalla de su corazón. Viene con elegancia, un traje oscuro, como un maestro de ceremonia. El traje está ajado, tiene las huellas de una noche de copas y febrilidad.

OSIP

Lila, Lilita, sin ti mi vida termina. El amor es veneno circulando por la sangre hasta inundar los circuitos estelares del cerebro. Hubiera querido no conocerte para esquivar el dolor del infarto constante que me produjo tu amor sembrado de abismos. Pero formas parte de mi alma y tu cuerpo me enseñó la ingravidez de los sentidos. ¡Lila, maldita, te amo!

Por la cuerda tensa, invulnerable y leve, cruza Lila Brik, con traje de primorosa bailarina.

Osip está exaltado, se muestra extrovertido y, con agilidad insólita, salta y asciende hasta la cuerda tensa y trata de ir tras la mujer, que desaparece entre las notas musicales de una flauta vertebrada que la llama. Osip tiene dificultades, en el centro del peligro, haciendo suertes y traśpiés fingidos. Es un borracho atravesando la cuerda tensa de la noche.

Se escucha una fanfarria circense, poderosa, afinada con el delirio. La pista comienza a ser copada por insólitos personajes. Repercuten los tambores y la expectativa y los toques de la alegría conmueven el ambiente.

Trapeceístas, acróbatas, malabariístas y hermosas mujeres que saltan, danzan, se contorsionan. Lila Brik se mezcla con las bailarinas y Osip reaparece llamándola.

Osip intenta hablar y la música le ahoga la voz. Quedan los movimientos y los gestos alterados de un hombre que manifiesta el asombro, como si estuviera metido en el centro de una sugerente pesadilla. Es un cortejo de recuerdos que desfila en la agitación de la memoria y en el desvarío de la embriaguez amorosa.

Se forma un silencio cargado de expectativa.

SEGUNDO MOVIMIENTO

De inmediato entra a la pista un ataúd escarlata, enorme, con telones negros de terciopelo que bajan hasta el piso y ocultan los misterios de la magia y de la muerte.

Alrededor del ataúd y sobre el ataúd, saltan y se ubican de manera hermosa e insólita, un pierrrot muy plástico y femenino y un bufón llamado Volodia, la consciencia sarcástica del propio poeta. Pierrrot y Volodia el Bufón acompañan el nicho mortuorio, circense y rojo-bolchevique.

Hay vértigo en el sueño y, de súbito, Volodia el bufón queda sobre el ataúd rojo escarlata, después de una bufonesca maroma y habla en un paréntesis de silencio colectivo e inmovilidad que diseña acción.

VOLODIA EL BUFÓN

Todos ustedes no son más que cascabeles en el gorro de Dios, ese bufón todo poderoso, señor de la creación y el arrasamiento. Las decisiones de Dios dependen del estado de ánimo que tenga cuando emprende una nueva hazaña en el universo.

Resuenan platillos, sigue la fanfarria, las palabras flotan en el aire y David Burliuk encabeza a los payasos haciendo suertes absurdas. Osip comienza a subir por uno de los mástiles del circo, haciendo pausas, desconcertado, viendo el delirante espectáculo que ha iniciado como un sueño bastante agitado, del que le gustaría escapar.

La fanfarria abandona la pista, entre venias y palmas y juego de luces. En el centro de la pista queda el ataúd escarlata. Un seguidor ilumina los desplazamientos de Osip Brik, como una araña que escapa al haz de luz, quiere salir del sueño y no puede. Se instala en lo más alto del cielo de la carpa.

Irrumpen 150.000.000 de proletarios escapados de un poema de Mayakovski, vistos a través de una mirada circense. Llevan overoles rojos y cascos negros y narices rojas y botas negras. Agitan banderas rojas y negras y producen una gran algarabía. Marchan como un solo organismo, como un solo personaje de muchas cabezas de una sola voz colectiva.

Disimulado entre la multitud, el fantasma de Lenin, con su abrigo y su gorrita, con el rostro enharinado, trata de pasar desapercibido y se hace evidente en el intento de no hacerse notar. Desde un punto alto, se decide y arroja volantes subversivos y habla con tono discursivo.

FANTASMA DE LENIN

Este es un sueño, un circo de recuerdos, un teatro de riesgos, un espectáculo de amor, muerte y suspenso. Hay quienes hacen tormentas en un vaso de agua o naufragan en una botella de vodka o se pierden en un metro cuadrado de arena. En este espectáculo la vida y la historia no son un cuento de hadas y la revolución podría ser una enorme carcajada. Hoy no habla el político, clama el bufón que hay en mí y que en vida no me atreví a vivir. Hace unas piruetas inesperadas y el clamor de los 150.000.000 inunda la carpa del circo. La irrupción sonora contiene gran agitación de masas, con banderas y acrobacias, como protagonizando un estallido insurrecto donde sobresalen las narices rojas y la presencia de una masa capaz de asombrar, recurriendo al espacio insospechado del circo y a la imagen colectiva.

La música alcanza clímax y luego, durante un instante, se cierne el silencio total.

Con fondo musical de suspenso se abre el ataúd escarlata y en un acto de magia, entre una nube de niebla y luces, aparece Mayakovski, que se yergue sobre su propio féretro y gigante y majestuoso muestra su presencia de líder de energía caudalosa. Lleva camisa amarilla, pantalón negro y faja roja. Un maestro de ceremonia, David Burliuk, con nariz roja y desenfado total, anuncia la presencia del poeta.

BURLIUK

¡Señoras y señores, tengo el placer de presentarles al gran poeta de los soviets, a Vladimir Vladimirovich Mayakovski! Poeta convicto y confeso, artista de la vida y la revuelta, pasó por el circo de la historia como un mago

de la palabra y como un símbolo de tajante honestidad. La revolución, el amor y la muerte lo acompañaron siempre. ¡Ahí lo tienen, como una nube en pantalones, señoras y señores!

Mayakovski, la imagen del poeta idealizado, lanza versos del poema 150.000.000. Su voz, poco a poco, va siendo acompañada por el coro de obreros de overol rojo y narices rojas. Es un discurso, un poético mitin.

MAYAKOVSKI Y LOS 150.000.000 DE PROLETARIOS

*Venimos cruzando ciudades,
pasando a través de la selva,
marchando por el barro y los charcos.
Venimos millones,
millones de obreros,
millones de trabajadores y empleados.
Venimos de las casas,
huyendo de los talleres,
de los sótanos,
escapando por pasajes iluminados
por incendios.
Venimos millones,
millones de objetos,
deformados,
destrozados,
arruinados.
Bajamos de las montañas
y los bosques.
Venimos millones,
millones de bestias,
enloquecidas,
torpes, miopes
y hambrientas.
Venimos millones de ateos,
paganos,
panteístas.*

Golpeando la frente,
contra el hierro oxidado.
Desde los campos,
todos rezando
el padre nuestro.
Dios.
¡Aparece por fin,
sin ese marco de estrellas,
pero no aquel del delicado trono!
¡Dios de fuego,
Dios de hierro!
Pero ni Marte,
ni Neptuno.
Dios de Carne,
¡Dios-hombre!
Dios terrenal.
Millones de obreros
¡Aparece entre nosotros!
¡Aparece!
Pero no aquel que está entre los cielos.
Solos,
ante los ojos de todos,
hoy,
nosotros mismos
haremos milagros.
En nombre tuyo,
vale la pena pelear.
Entre truenos
y entre humo, nos ponemos de pie.
Vamos a la hazaña,
cien veces más difícil,
que la creación de Dios,

que llenó de cosas la nada.
 Nosotros,
 debemos construir lo nuevo,
 imaginar,
 inventar,
 ponerle dinamita a lo viejo.
 Nosotros,
 venimos cruzando ciudades,
 pasando a través de la selva,
 marchando por el barro y los charcos.
 Venimos millones,
 millones de obreros,
 millones de trabajadores y empleados.
 150.000.000 son el autor de este poema.

Los 150.000.000 de proletarios, como en una marcha solemne, dan una vuelta a la pista y salen. Cesan las voces de las masas y Mayakovski entra al ataúd, cierra la tapa y desaparece entre niebla densa y luces.

TERCER MOVIMIENTO

Sobre el féretro escarlata salta el bufón.

VOLODIA EL BUFÓN

Cuando Mayakovski nació, Dios estaba eufórico y sus ideales no se habían marchitado. Cuando Osip Brik y David Burlíuk, amigos futuristas de Mayakovski, nacieron, Dios estaba ebrio. Cuando nació Lenin, Dios se puso serio y cuando nació el camarada Joseph Stalin, Dios prefirió esconderse.

El Bufón desaparece dando volteretas y Lila Brik pasa por la cuerda tensa, con pasos de danzarina. Abajo en la pista, varias mujeres vestidas y maquilladas como Lila la acompañan coreográficamente. Salen, leves, hermosas, con velos, dejando un aire sensual en el ambiente.

De súbito, como al principio, Osip Brik cae desde el cielo de la carpa y queda suspendido en el aire.

OSIP

¡Lila Brik! Eres una fiera disfrazada de cisne y yo me siento como un gato flotando en el vacío que me has ocasionado. Nunca fui un gran poeta, ni un líder destacado. Fui un Otelo sin el coraje de Otelo, un marido incapaz

de perderte y un amigo incondicional de tu amante.

Osip Brik logra caer a la pista sin inconveniente. Se dirige al ataúd y clama.

OSIP

Fui el editor de Mayakovski, su amigo permisivo, su mecenas, y terminé siendo el tercero en contienda. Pero estaba despuntando un mundo nuevo y había que ser civilizados. ¡Mayakovski, te admiro y te detesto!

Se apaga la luz y todo desaparece. La música llena el ambiente.

CUARTO MOVIMIENTO

Burliuk, maestro de ceremonia, con un estilo contrario a la solemnidad, anuncia abiertamente que el espectáculo no se puede detener.

BURLIUK

Lo mágico no es el ataúd que contiene los misterios, la magia está en el corazón y puede hacer que broten sentimientos inesperados y que existan aquellas emociones que mueven masas y montañas y que producen la fe o la incredulidad. Lo mágico es la vida y la muerte y el amor que es una expresión de la demencia. Como la imaginación es una máquina del tiempo vamos a mostrar cómo el poeta evoca su propia nostalgia.

Hace aparición en la pista Mayakovski, de manera solemne, con un pañuelo rojo en la mano izquierda. Hace una venia y se dirige al ataúd. Hace pases mágicos con el pañuelo y abre la tapa, hunde un brazo y extrae su propia calavera. La coloca sobre el pañuelo y la exhibe, como un Hamlet desmesurado.

MAYAKOVSKI

Al César lo que es del César,

A Dios lo que es de Dios

Y al que es como soy yo, ¿dónde se mete?

¿Dónde? ¿Dónde?

Tal vez encarno la gloria del fracaso

Quizá mi verbo llegará a través de las cumbres y los siglos,

Por encima de poetas, cabezas y gobiernos.

El mundo será así,

El miércoles y hoy

Y mañana

Y más allá
 En los días y en los siglos, en el ahora y en el siempre.
 Acaso ustedes pueden comprender,
 Por qué,
 Yo llevo tranquilamente,
 Mi alma en un plato, al almuerzo de los años futuros,
 Por encima de burlas y amenazas.
 He tenido el amor y he terminado sucumbiendo,
 He tenido el carnet del partido y lo he perdido
 Porque no me decía mucho.
 He luchado contra advenedizos y comisarios
 Para defender una libertad inexistente
 Y he quedado desnudo, sin la piel sobre los huesos,
 Expuesto a la furia de los espíritus voraces.

Mayakovski levanta la calavera, mueve el brazo y con fuerza la lanza muy alto. Burliuk la recibe y la vuelve a lanzar y así, de mano en mano, como si nadie quisiera ese cráneo. Volodia, el bufón, termina acogiendo a la calavera. Le coloca su gorro de cascabeles, como si fuera un sarcasmo y nada más.

MAYAKOVSKI

A ti mujer,
 A quien enredo en conmovedora aventura
 O a ti transeúnte a quien miro simplemente,
 Hoy mostraré el espectáculo de mi alma,
 Hoy daré un concierto de despedida
 Y tocaré en la flauta de mi propia columna vertebral.
 Van a ver
 Mis dos metros infinitos, mi camisa amarilla,
 La batalla perdida, la revuelta idealizada
 Y el rojo púrpura de mis propias entrañas.

Resuena la fanfarria y los músicos hacen una entrada a la pista. Mayakovski se tiende dentro del ataúd y desaparece bajo la tapa herméticamente cerrada. Por una escotilla imperceptible una mano se asoma y se despide. Luego, con un puño levantado se alza y casi de inmediato se hunde en el ataúd. Fuera luces, oscuridad total.

QUINTO MOVIMIENTO

Osip Brik, como anunciando un número, mira a los espectadores, espera los redobles del circo y se dirige al público.

OSIP

Vladimir Vladimirovich mereció mi respeto y mi apoyo. Más que un rival simplemente era el amigo de mi mujer y terminó siendo mi amigo porque admiro su portentosa poesía. Debo decir que el destino es un festín de suertes peligrosas. Por eso y por mucho más, presentaremos lo inconfesable. Somos futuristas, nos interesan las transformaciones y los cambios que ocurren porque, ustedes lo saben bien, todo está en movimiento. Activaremos los resortes del azar para que el tiempo se mueva hacia delante o hacia atrás. Nuestro personaje, el poeta inolvidable, Mayakovski, se desdoblará dentro del féretro y lo veremos retornar.

BURLIUK

El cofre escarlata es la prueba de la magia, contiene los enigmas de las ruedas dentadas del universo. Es necesario que todos los presentes nos concentremos porque Mayakovski está en un difícil trance. ¡Concentración, el poeta podrá salir loco o no salir nunca jamás. Lo vamos a llamar telepáticamente, vamos, un coro de energía mental, vamos, todos a invocar con suprema intensidad. ¡Mayakovski, Mayakovski, Mayakovski!

Se escuchan efectos que acompañan la apertura de la tapa del ataúd. Aparece el poeta, niño de once años, levanta los brazos entre niebla de colores y del pasado vienen voces que cantan una vieja tonada georgiana.

En el cielo de la carpa los reflectores proyectan estrellas, planetas, el movimiento de la vía láctea. El niño se eleva, vuela y aparecen trapecístas que surcan el aire y equilibristas que desafían el vértigo. Es una danza aérea, fantástica, con ambiente onírico.

En una imagen sobria y hermosa aparecen la madre y las hermanas de Mayakovski, se desplazan y se ubican en un lugar donde es posible focalizarlas en relación al niño, que participa de la danza de los vientos.

Una yegua cabalga en la pista y un artista circense con atuendo caucásico galopa y hace acrobacias en el caballo. En el aire, el niño y los equilibristas giran, viajan por el tiempo. La madre y las hermanas lo llaman, le indican que baje, que debe tener cuidado.

El niño desciende, se ubica cerca de las mujeres y los trapecístas se van esfumando en una nube de luz azul tenue. La yegua blanca galopa y sobre la yegua el jinete del Cáucaso hace pruebas de acrobacia ecuestre. Mientras la madre y las hermanas cantan con fervor un cántico religioso, Mayakovski niño se escapa y corre tras el caballo, vigorosamente, velozmente. El caballo da una última vuelta por la pista y sale. Detrás el niño corre, sale de la pista y detrás del muchacho las mujeres, en coro, apuradas, preocupadas.

Por último, el bufón también corre y, antes de salir, se detiene en la boca del telón y se dirige a los espectadores.

VOLODIA

*En el más común de los evangelios
Será el poeta mayor de los soviets
Y un día se crucificará sin remedio
Y gozará con sus propios despojos.*

El bufón ríe y desaparece.

SEXTO MOVIMIENTO

Irrumpe la música de fondo y el estrépito de la revuelta. Entran los 150.000.000 con banderas, pitos, consignas y puños levantados, haciendo un homenaje épico y cómico a los proletarios. Llevan nariz roja y tienen al humor como aliado de primer orden.

La imagen del mitin revolucionario arrolla y produce un eufórico impacto. Lenin se mimetiza, se oculta tras una nariz roja, quiere pasar desapercibido.

Se desarrolla una coreografía combativa y cómica donde agitan, increpan, exigen, claman y reclaman en nombre de la justicia y los derechos de los trabajadores.

Desde un punto muy alto, de manera sorpresiva, el joven Mayakovski arroja volantes y se lanza por una cuerda hasta caer en el centro de la masa.

Todos los manifestantes saltan, dan volantines, caen, se paran, fusionando la acción cómica y acrobática con la intención de protestar, hasta lograr clímax y de súbito un delicado silencio.

El joven Mayakovski lee uno de sus escritos. Es poeta y está insubordinado. Su voz va en *crescendo*, hasta la pasión del verbo encendido.

MAYAKOVSKI

Abrazar la revolución, sentir que el mundo se transforma entre mis venas, me lleva a soñar con una patria libre de opresión. Amo los cambios que se gestan en el mundo como amo los puentes y los trenes y los grandes buques que anclan fascinantes en los puertos y dinamizan las rutas del océano. Amo las manos que trabajan y los pies que devoran millas y los ojos que descubren el sol de la esperanza. El mundo está cambiando para que podamos ingresar a un sueño sin oprimidos y sin opresores. Es un asunto de vida o muerte.

La atención la rompen alarmas que resuenan y la presencia de payasos-policías que interrumpen la escena, golpeando, persiguiendo, con tono humorístico y alusivo.

Cada vez merman los trabajadores y aumentan los efectivos del orden. Los 150.000.000 escapan y vuelven convertidos, por la magia del teatro y la interpretación, en una masa de policías que rodean a unos pocos bolche-

viques que recorren los espacios imposibles en la estructura del circo. El asunto adquiere tono de pesadilla.

Mayakovski huye, lo acorralan, lo embiñen y escapa entre las piernas de sus perseguidores, cuando intentan golpearlo al mismo tiempo. Trepa por un mástil, vuela hasta la plataforma de la cuerda tensa y camina en el alambre, con algunos policías le siguen los talones. Siente que su vida depende de un aliento.

Simultáneamente, en un segundo plano de la acción, Lenin y Burliuk ascienden por cuerdas paralelas hasta un trapecio doble, con sigilo y precisión.

Desde el público un agitador anónimo atrapa la atención y lanza arengas y suelta unas frases que ponen en acción a los policías.

AGITADOR ANÓNIMO

¡Saquen las manos de los bolsillos,

Tomen una piedra, una bomba, un cuchillo.

El que no tenga manos que venga

Y de la pelea dando golpes con la frente!

Los policías se abalanzan sobre el agitador, produciendo desorden en las graderías del público. Mayakovski aprovecha para escabullirse. Desde el centro de la pista lanza unos versos explosivos:

MAYAKOVSKI

¡Basta de verdades baratas!

¡Arranquen lo viejo del corazón!

Las calles son nuestros pinceles,

Las plazas son nuestras paletas.

¡A la calle futuristas,

tambores

y poetas!

Todos fijan la atención en el muchacho revoltoso. Ya lo reconocen, es el poeta Mayakovski. Lo ubican, van contra él y de manera muy ágil el subversivo se esconde en el ataúd. Lo rodean, toman medidas de seguridad y con cautela exagerada abren el ataúd de doble fondo y los recibe una explosión de humo. No encuentran nada ni detectan el truco. Ha desaparecido por las artes de la magia.

La luz se concentra en el aire, en el trapecio doble, donde Lenin y Burliuk se han refugiado. Se despojan de abrigos y chalecos y se deshacen de las prendas incómodas y de las gorras. Están frente a frente, suspendidos en las barras del trapecio. Realizan suertes de trapecio (el reloj, la canastilla, la bandera, los giros, los empeines) e

intercalan momentos suspendidos donde los personajes insertan frases.

FANTASMA DE LENIN

*Para que el mundo cambie
Y el padre sea por lo menos el universo
Y la madre sea por lo menos la tierra.*

BURLIUK

A usted lo han idealizado y mañana lo calumniarán, cuando esté en la fosa donde predomina la dictadura de los gusanos. La vida es una fiesta tragicómica, camarada líder supremo.

FANTASMA DE LENIN

La revolución es una pugna contra la quietud y el proletariado encarna la negación de un modelo social establecido sobre la injusticia y la explotación.

BURLIUK

Estamos de acuerdo, pero no podemos afirmar que el vodka sea un hábito pequeño burgués; a usted le consta que los proletarios viven sedientos y beben incansables.

FANTASMA DE LENIN

La revolución es un proceso transformador que supera la propiedad privada y transforma las estructuras del Estado, para beneficio de todos, no solo de algunos privilegiados.

BURLIUK

Mejor morir de risa que de monotonía, mejor morir de soledad que de forzada compañía, mejor vivir sin desestimar los placeres de la vida. La revolución también es un asunto de sensibilidad.

FANTASMA DE LENIN

La cuestión es objetiva, no está en la nebulosa, tiene que ver con el trabajo, los medios de producción y las relaciones antagónicas entre las clases. Es necesario aplicar un pensamiento dialéctico y una práctica libre de ambigüedades pequeñoburguesas.

BURLIUK

Camarada, brindo por el derecho a no tener la razón. Los hombres somos como barcos y la historia es un naufragio. Afortunadamente esto es un sueño. Como fantasmas sabemos bien que las cosas empiezan cuando todo ha pasado.

FANTASMA DE LENIN

El socialismo es una etapa indispensable, el capitalismo se hunde en su propia crisis y los modos de producción deben experimentar transformaciones de orden estructural. La dictadura del proletariado es una etapa que garantiza la democracia popular. ¡Proletarios de todos los países uníos!

Los personajes-trapeceístas caen hacia atrás, de manera sincrónica y espectacular y quedan colgados de los empeines, flotando ingrávidos, con el mundo al revés.

BURLIUK

Camarada supremo, la historia es pura ironía, ironía pura, como si fuéramos solo leves energías en el centro de una tormenta eléctrica. ¡Rayos y truenos, estamos perdidos para siempre!

FANTASMA DE LENIN

Lo que está abajo está arriba y lo que está arriba está abajo. Pura dialéctica.

BURLIUK

El camarada Trismegisto ya lo había dicho.

Los 150.000.000 ingresan por la entrada del público, con gran algarabía, con pitos y trompetas, con estándares y banderas, muchas banderas. Toman por asalto la carpa y llegan a todos los espacios posibles. Izan la bandera soviética hasta el cielo de la carpa y muestran un fresco íntegro, enorme, combativo y victorioso, sin deshacerse de las narices rojas.

MAYAKOVSKI

*Yo, poeta de obreros y desarrapados,
Llamado y movilizado por la revolución,
Le canto al corazón de los hombres libres,
A la dinámica de las máquinas y al progreso humano.
¡Vamos! ¡Vamos! ¡Vamos! Contra el señor, la doña y el don.
¡Hubo esclavos y ya no los hay! ¡Plan, rataplán, rataplán!! Suenen tambores, suenen corazones!*

Los 150.000.000 aplauden, agitan banderas y se concentran en la pista, en un bloque sólido. Lenin es una estatua que sobresale arriba de la multitud.

CORO DE LOS 150.000.000

*No solo debemos construir lo nuevo,
Imaginar, inventar, crear, liberar, soñar.
También es necesario poner dinamita a lo viejo.*

Salen vigorosamente. Solo queda el silencio relativo, donde flotan las resonancias de las voces enfebrecidas.

SÉPTIMO MOVIMIENTO

Osip, de nuevo, como anunciador que se confiesa, hace público lo que parecería algo muy íntimo.

OSIP

Debo confesarlo: nunca me consideré un esposo traicionado. Tuve paciencia y dejé que las cosas fueran. Lila me correspondía y yo estaba satisfecho. El resto era su sueño, un mundo que había inventado en los brazos de un poeta desafortunado, demasiado grandilocuente. Mayakovski creía encarnar al revolucionario perfecto y su vida era confusa y junto al arrogante guerrero del verbo se agazapaba un hombre depresivo que se flagelaba en nombre del amor. Lila había sido mi alumna y luego mi amante y después mi compañera inseparable. El amor es un laberinto sin retorno.

BURLIUK

¡Señoras y señores, con ustedes, Lila Brik!

Lila Brik salta a la pista, primorosa, con traje de bailarina y zapatillas, menuda y llena de gracia sensual. Ascende hasta la plataforma de la cuerda tensa y camina delicadamente, deslizándose sobre el alambre.

Osip Brik sube a la cuerda tensa y despliega su titubeante corazón y camina hacia su amada, hasta alcanzarla. En un acto de coraje y equilibrio le da un beso apasionado.

Mayakovski aplaude y vocifera:

MAYAKOVSKI

*Soy todo de carne,
 Todo hombre
 Y pido tu cuerpo
 Como piden los cristianos
 El pan de cada día...*

Osip retrocede y Lila se desprende de su esposo, van y vienen, se encuentran, se siguen, retroceden y se distancian. Es el dilema del amor y el desafección lo que se muestra en el juego de equilibrio dramático.

Mayakovski, en una plataforma mínima, hace pulsadas, se levanta, hace figuras, las descompone, las llena de emociones y las recompone de nuevo, en una secuencia física precisa y reiterada.

MAYAKOVSKI

Entrega la fiesta de tu cuerpo a mi gran corazón.

OSIP

Soy el frío testigo que arde por dentro, finjo calma para no caer al abismo.

MAYAKOVSKI

Mi amor es una catarata, un mar agitado, un témpano que se incendia.

OSIP

El amor es un cuchillo de doble filo y una tentación que nos vuelve sublimes.

MAYAKOVSKI

Mi amor, como los apóstoles de los primeros tiempos, lo llevaré por miles de caminos. Soy un viajero y tu cuerpo la más hermosa topografía y el más tibio misterio.

OSIP

Son las contradicciones no antagónicas del amor, aquellas que destruyen o resucitan. Lila es como un libro, como una mariposa, como una serpiente. Es la suma de la inteligencia, la sutileza y el dulce veneno del vacío pasional.

MAYAKOVSKI

*Dicen que hay un hombre feliz en el Brasil
Y que en Venezuela quedan las últimas rimas,
Lila, Lilita,
Podríamos fugarnos a México,
A Uruguay o a Buenos Aires.
Yo aprendería a bailar tango
Y te enseñaría a amarme para siempre.
¡Ven Lila, lánzate al río, soy un torrente tibio!*

Lila se lanza a los brazos de Mayakovski, Osip corre desesperado por la cuerda, retrocede, trastabilla, intenta ahorcarse pero la soga se revienta y cae estrepitosamente.

Mayakovski y Lila viven su idilio y bailan un tango ruso. Osip salta, da volteretas, se deprime, se abandona y de nuevo rehace un juego de saltos y soledades hasta quedar extenuado en el suelo, como un despojo, en contraste con la pareja, que logra culminar la danza en un punto de manera esplendorosa.

Burliuk, como un ebrio solidario, ayuda a Osip, que se ha desmadejado de tristeza. Lo persuade, lo anima, lo empuja, lo arrastra y lo saca del foco de la pareja, que se dedica a los ejercicios acrobáticos del amor.

BURLIUK

*Revolución, amor y poesía, eso es pura dinamita para el corazón.
El pensamiento emancipado nos permite gozar del dolor y la libertad,
Pero el cuerpo y los sentidos reclaman su espacio en el caos de la carne.
Aparecen las pequeñas y ridículas tragedias propias de los desquiciados.*

Aparece la masa de los 150.000.000 en una manifestación poderosa, llevando al fantasma de Lenin como si portaran una estatua que los guía. Silban el himno de la internacional y lo refuerzan con pitos y cornetas

manuales. Se dirigen hacia la salida de la carpa.

Mayakovski los interrumpe, mientras Lila Brik se junta con Osip y se mecen en la barra del trapecio, como si estuvieran en un jardín y se columpiaran de manera sosegada. Osip lee un libro y Lila mira, alucinada, al vacío.

La masa inmóvil escucha al poeta.

MAYAKOVSKI

*Los hombres son barcas,
Aun viviendo en la tierra
Durante los años que nos da el destino,
Multitud de sucias conchas y algas
Al costado se pegan a nuestra barca
Y luego pasada la tempestad brava
Te sientas al sol y te limpias de las verdes barbas,
De las algas y las medusas, viscosas y rosáceas.
¡Tiempo, vuelve a agitar las consignas de Lenin al viento!*

La masa se agita, se conmueve y grita al unísono:

CORO DE LOS 150.000.000

*¡Todos al Palacio de Invierno!
El ejército rojo,
Los trabajadores,
el pueblo sublevado.
¡El zar ha caído, el despotismo ha terminado!*

Estallan los estruendos de la revolución. Mayakovski, cansado y pensativo, entra al ataúd escarlata y cierra la tapa, de golpe, como si cerrara una puerta. Todo es oscuridad y silencio.

OCTAVO MOVIMIENTO

BURLIUK

Yo, David Burliuk, inventor del futurismo ruso y otros disparates, viajé con la imaginación a lugares recónditos del planeta y fui a otras galaxias gracias a la estética. Tengo una máquina del tiempo en mi cabeza y la rosa de los vientos ha florecido en mi cerebro, como una paloma mensajera, futurista, con el pico blindado y las alas bien

puestas. Mayakovski, en cambio, había nacido en el Cáucaso, llegó a Moscú y terminó visitando remotas regiones.

OSIP

Con sus botas de siete leguas caminó por las calles de París y Nueva York, le cantó al progreso y a los obreros y visitó ciudades tan exóticas como México, La Habana, Montevideo y Buenos Aires, donde aprendió a bailar un tango que, ebrio, intentaba replicar con acentos de danza cosaca. Mayakovski era irresistible y terminé comprendiendo que las masas lo adoraban y Lila Brik lo amaba con el alma. La misma Lila que me quería y pasaba largos meses a mi lado, lejos de la turbulencia del poeta.

El ataúd vuelve a ser un espacio de atención. Las luces caen sobre el féretro escarlata, la niebla invade el lugar cuando abren la tapa y emerge Mayakovski niño, de nuevo, en el juego de los tiempos. Son los recuerdos del futuro. El niño trae un mundo, del tamaño de un balón. Lo mueve, lo hace rotar, lo gira, lo lanza al aire y lo recibe con cuidado.

El niño corretea por la pista, jugando con el balón-mundo, lo pivota, lo pateo y de manera súbita lo eleva muy alto y corre, como escapando de alguna pilatuna. Lo recibe Mayakovski adulto, que durante un instante hace un hábil juego que rememora los dones de infancia.

MAYAKOVSKI

*Me asombro
cuando descubro las titánicas creaciones del ser humano.
Me conmuevo como un niño y le hablo a la Torre Eiffel
y le declaro mi admiración al puente Brooklyn,
a Manhattan, al río Hudson,
a las grandes autopistas
y a las maquinas que rugen desde las entrañas metálicas.
No me olvido de los puertos y las sorpresas que traen las nuevas esquinas
Conmigo siempre van los caminos que serpentean en el horizonte y se componen de polvo y de rastro de otros
caminos que se volvieron caminantes y siguen trazando una cartografía de huellas y señales.
He viajado y me he sentido como un barco cargado de recuerdos y nostalgias.
Me quedan nombres, paisajes y siluetas de magníficas ciudades
iluminadas por la luna.*

Mayakovski guarda el mundo en el ataúd y lo recibe Volodia el Bufón, que surge como un muñeco de cuerpo elástico.

VOLODIA

Te pareces a mí, soy tu reflejo.

MAYAKOVSKI

Entre un bufón y un poeta solo median las diferencias del espejo.

VOLODIA

Yo divierto a Dios porque soy el bufón del destino y tú entretienes a tus amigos para que aplaudan tus desatinos.

MAYAKOVSKI

Cuando estaba atravesando el puente Brooklyn, a la hora del crepúsculo, me dieron ganas de lanzarme.

VOLODIA

Sería más elegante que un disparo perforando el cráneo. Estaría más acorde con tu tamaño.

MAYAKOVSKI

Me gustaría atravesar el puente de nuevo, desandar caminos, retornar a momentos perdidos.

VOLODIA

Solo tienes que hacerlo, esto es un sueño, más allá de los impedimentos programáticos y de los lastres amorosos. Mayakovski, como un sonámbulo, trepa a la torre de la cuerda tensa, se venda los ojos con una cinta negra y comienza a caminar por el alambre del peligro. Bajo sus pies el leve espectro de la luz.

MAYAKOVSKI

*Si llegase el día del fin del mundo,
y el caos hiciese trizas nuestro planeta
y solo quedase este puente sublevado...
Sobre el polvo y las ruinas
el arqueólogo del futuro
podría reconstruir los siglos actuales.
Con los restos de mi esqueleto
se podría recomponer la arquitectura del tedio,
el ambiente polvoriento que dejan los vacíos del amor.*

Detrás de Mayakovski, a cierta distancia, pasa Lila Brik, vestida de negro, con una sombrilla negra, con bordes de encaje. Su paso es sobrio. Al final se abrazan y lloran profundamente, como si todo hubiera terminado. La oscuridad borra la imagen y destaca, con un seguidor, a Mayakovski niño que corre y aceza como si persiguiera a la yegua blanca de los sueños. Luego pasan las hermanas y la madre, llamándolo por su diminutivo: *Volodia, Volodia...*

NOVENO MOVIMIENTO

Música de suspenso y palabras de David Burliuk.

BURLIUK

Tengo la sensación no placentera de presentar para ustedes el final del drama, que se desenlazó abruptamente cuando el poeta solo tenía treinta y seis años. Es un número no apto para románticos. Con ustedes ¡Vladimir Vladimirovich Mayakovski!

Mayakovski sale a la pista, saluda como un poeta acostumbrado a los aplausos del pueblo. Se abre la camisa y habla con desparpajo.

MAYAKOVSKI

*Por todos ustedes que me gustaron o me gustan,
me guardo como un icono en la gruta del alma.
Levanto mi cráneo repleto de versos,
como una copa de vino en la mesa de un brindis.*

Solemne, con música de dramáticos ambientes, el poeta soviético respira profundo, crece, centra su atención en el todo que lo habita, recuerda las cosas importantes de su vida, imagina su propio funeral y habla.

MAYAKOVSKI

*Por los siglos de los siglos
nunca jamás me llegará el vergonzoso día
de mi sano juicio.
No se culpe a nadie
el incidente ha terminado
la barca del amor chocó contra la vida cotidiana.
Estoy a mano con la vida y es inútil recordar.
Lila: ámame.*

Mayakovski desenfunda un revólver y se apunta al corazón. Dispara y alcanza a decir claramente la última frase.

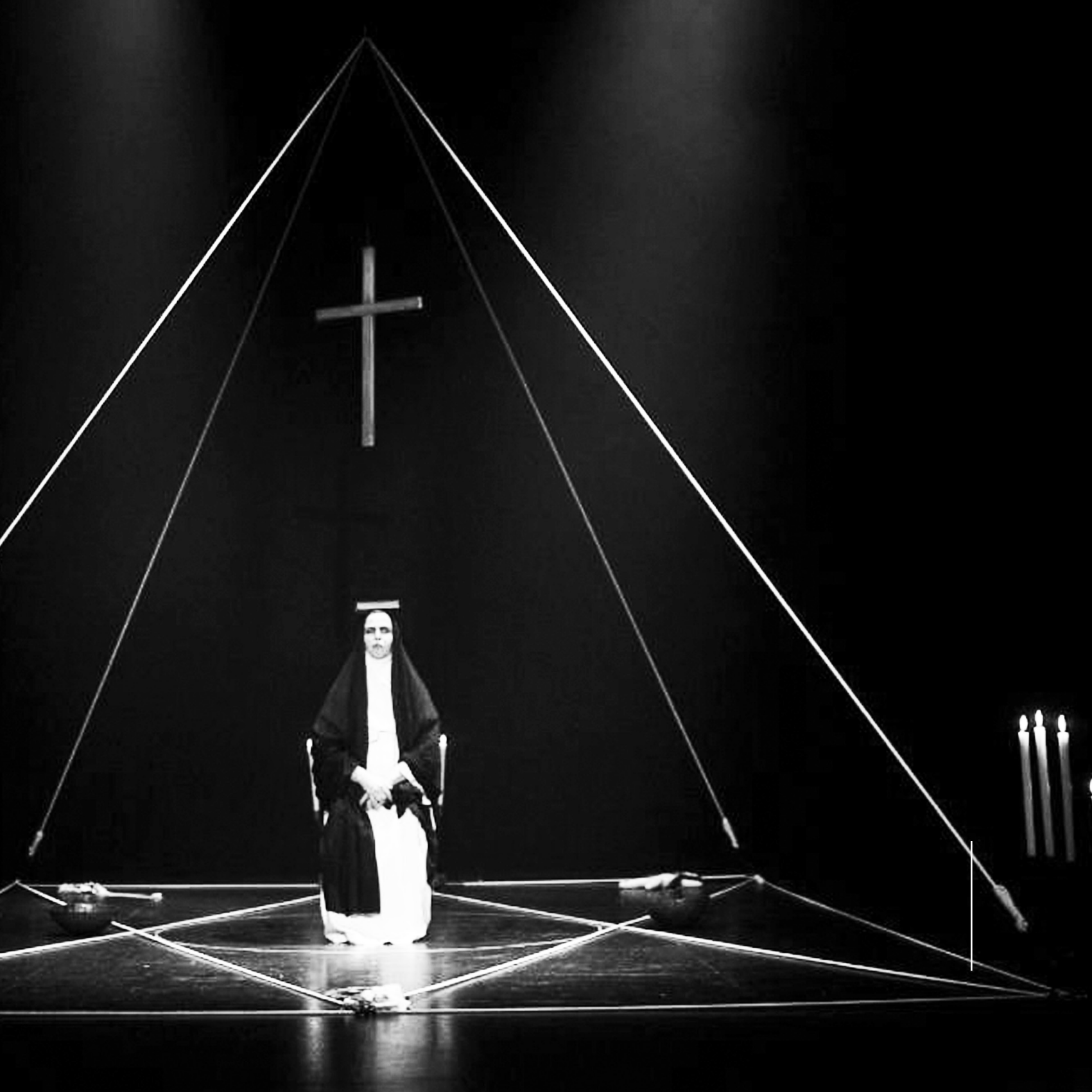
MAYAKOVSKI

*Por favor, sin comentarios, al difunto le molestaban enormemente.
Sin discusiones, el debate ha terminado.*

Se desploma de manera fulminante. Lo recogen los 150.000.000, que entran consternados y de manera precipitada. Lo alzan, le rinden sentidos honores y lo depositan en el féretro escarlata.

Una multitud de trabajadores con narices rojas y banderas y los personajes que han estado en este sueño desfilan y se ubican para que comience una hermosa fanfarria que recupera el espíritu vital de Mayakovski. Suena con vigor la música del circo, con cierta alegre solemnidad, y todos bailan en círculo reviviendo las danzas populares, saltando, marchando, plenos de dolor y regocijo.

Sacan el ataúd y salen entre luces de colores que se van apagando. La función ha terminado.



Los ritos del retorno, o las trampas de la fe

JUAN CARLOS MOYANO Y CLARA INÉS ARIZA

1989

Trilogía del amor y la herejía I

Los ritos del retorno.

Funciones Estelares, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010.

SOR JUANA: "EL ESPEJO ME HABLA, Y NACE LA NIEBLA. EL LIBRO
ME MIRA, Y EL VERBO ILUMINA".

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA.

ESTA PIEZA ES un poema escénico, un sueño nacido del acercamiento a la obra, la vida y la herejía de Sor Juana Inés de la Cruz. Su actitud como mujer y como espíritu sensible nos conmueven todavía y sus metáforas nos llevaron a crear posibilidades en el escenario. La herejía de Sor Juana Inés de la Cruz fue el estudio y el conocimiento, en una época misógina, no muy lejana a la nuestra, donde la ignorancia terminó imponiendo su poderío.

Nos inspiraron los textos de Sor Juana, principalmente el poema *Primero sueño*. Su vida y su leyenda nos condujeron a imaginar escenas, Eduardo Galeano nos dio pistas para abordar al personaje en distintos periodos de su vida y *Las trampas de la fe*, el monumental libro de Octavio Paz, proporcionó una documentación erudita y permitió percibir la dimensión humana e intelectual de una poetisa de rasgos dramáticos reveladores.

Quisimos trabajar lo evocativo, la imagen visual, lo simbólico, y evitamos lo descriptivo y lo prosaico. El texto es apenas un punto de partida y fue realmente en el laboratorio escénico donde encontramos equivalencias teatrales en las cuales verter los sugerentes acontecimientos que surgieron del contacto entre la actriz y el personaje. La estructura dramática del montaje se construyó a partir del manejo de los objetos, la invención escenográfica, la interpretación sustantiva, la puesta en escena y la alquimia literaria, donde se amalgamaron versos de Sor Juana Inés de la Cruz y textos de Octavio Paz, Eduardo Galeano, Clara Inés Ariza y Juan Carlos Moyano.

La escenografía fue diseñada por Guillermo Forero a partir de diagramas y dibujos realizados por Athanasius Kircher, el ilustre jesuita que resultó determinante en la cosmovisión de Sor Juana Inés, que se inclina hacia la filosofía hermética y se relaciona con el conocimiento perenne, bastante alejado de la escolástica de la iglesia católica. La escenografía es una pirámide, hecha de blancas cuerdas, cuyo vértice está ubicado en la parte alta del centro del escenario. Cuatro cuerdas van a puntos anclados en el piso para conformar la base piramidal. El dibujo entero de la pirámide está delineado con las cuerdas templadas.

En el piso están demarcados, también con cuerdas, ocho triángulos y un círculo en el centro. Dentro del círculo hay una silla. En el centro de la pirámide cuelga una cruz. En el triángulo derecho de la parte trasera hay un sombrero y una cinta de color marfil; en el del centro hay un cáliz, una pluma y una pequeña cruz y en el triángulo de la izquierda hay una muñeca de trapo. En el triángulo lateral derecho hay una vasija de cobre con harina y en el triángulo lateral izquierdo una vasija con agua. En el triángulo central del frente hay un espejo. Existen también, como elementos de utilería, un libro, una cinta blanca impoluta manchada de rojo y un paño largo de color púrpura. Además, completan la escenografía tres candelabros de siete velas cada uno.

PRIMER MOVIMIENTO

El ambiente está saturado de nubes de sahumero. El espacio es el claustro donde Sor Juana Inés de la Cruz se confronta con los fantasmas que la acosan de manera febril y no la dejan dormir. La peste anda suelta por el convento.

Piramidal, funesta, de la tierra / Nacida sombra, al Cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las Estrellas.

- 2 Sor Juana Inés de la Cruz está sentada sobre una sobria butaca, en el centro del círculo, en la clausura de la celda. En las manos tiene un libro abierto. De la boca sale una cinta blanca que cae hasta el piso y tiene una mancha roja que escurre como un hilo de sangre.
- 3 Encima de Sor Juana, apuntando a su cabeza, cuelga una cruz que pende del vértice de la pirámide. Una luz precisa ilumina la cruz. Es denso el contraluz azul. En el ambiente se escucha música de latigazos y campanas.
- 4 Como si despertara, entre la vigilia y el sueño, Sor Juana abre los ojos, se llena de estupor, gesticula con asombro, afloja los dientes y deja caer la cinta de su boca. De golpe, Sor Juana cierra el libro y la cinta queda entre las páginas.
- 5 Sor Juana siente una punzada en las entrañas, se dobla sobre sí misma y es empujada por una fuerza invisible hacia el espejo. Emite sonidos, arma palabras, una especie de ruego con los ojos desorbitados.
- 6 SOR JUANA INÉS
- No me quiten la luz, no me nieguen la palabra.
Sin mis libros pierdo las alas doradas del alma.
Sin mis versos quedo desamparada y solitaria,
Como un gusano de seda sin árbol de morera.*
- 7 Con violencia, Sor Juana se mete el libro en la boca, apretando los dientes. Es como si alguien la hubiera silenciado. Retrocede haciendo arcadas, con espasmos de vómito.
- 8 Se sienta, extenuada, sobre la banca y arroja el libro, escupiéndolo, vomitándolo, renunciando a sí misma, como un acto de forzado sacrificio.
- 9 Trata de recoger el libro, arrepentida de su acción. Su mano derecha se estira lentamente pero no toca el libro, continúa marcando una línea ascendente, tal vez buscando la imagen de Dios.
- 10 Camina, son pasos de sonámbula, hasta situarse detrás de la banca, como si fuera un oratorio. Sor Juana levanta los brazos hacia la cruz en actitud de reclamo y súplica.
- 11 Fija la acción en el suspenso de una imagen de monja que mezcla la devoción y el desacierto. Caen de rodillas, reclinando la cabeza en la banca.
- 12 Toma la banca por las patas y la coloca sobre su espalda como una pesada cruz, como un fardo que la agobia. Camina alrededor de la celda, penitente, delirante, discutiendo con la presencia invisible de Dios.
- 13 SOR JUANA INÉS
- Dios, te has vuelto loco, perdiste la piedad divina y te contagiaste de sentimientos humanos. Me has entregado tu amor infinito y me has negado tu comprensión. Tus prelados me arrancaron el alma y me quitaron el verbo. Mira,*

el convento está lleno de peste... Dios, todo se está pudriendo, las moscas brotan de los muros y mi propia alma se hunde en el infierno.

Toma la banca por las patas y la hace girar como la rueda de un molino. Después la coloca en el piso, patas arriba, en un lugar del centro, en la celda. 14

Se mete dentro de la silla como si entrara en una bañera de agua tibia que la tranquiliza. Se sienta y recoge el libro lentamente, con un movimiento súbito lo coloca encima de su cabeza, logrando una pintura surreal, como un icono hermético. 15

Su rostro se torna sereno y luego comienza a transformarse en una mueca angustiada de dolor y rabia contra sí misma. Es como si se estuviera viendo en el espejo y se recriminara. 16

SOR JUANA INÉS 17

Sor Juana Inés de la Cruz, la más indigna y la más ingrata, la más débil y la más enferma, la peor de todas, la peor del mundo.

Angustiosamente tira la cabeza hacia atrás, como deseando salir de una pesadilla. El libro cae. El tronco se inclina hacia adelante. 18

Toma el velo negro entre las manos y se levanta, sale de la silla, con la respiración agitada, sintiendo temores y temblores, por las blasfemias pronunciadas. 19

En su rostro se dibuja un grito silencioso. Un haz de luz define la máscara facial de Sor Juana y se intensifican los sonidos de latigazos y campanas. 20

Transición: la luz disminuye casi hasta extinguirse y después de un instante retorna con tonos crepusculares. 21

SEGUNDO MOVIMIENTO

El velo cae, la expresión del rostro cambia, se altera el tiempo y el lugar imaginario. Sigue dirigiéndose a Dios, pero esta vez con una sonrisa. Recorre distintos triángulos del rectángulo básico. Va hacia el espejo. 22

SOR JUANA INÉS 23

Dios, ¿te acuerdas del principio? Cuando yo era una niñita que padecía tus favores. No sabía nada de mi padre ni de mi origen y solo veía a mi madre extinguirse como una llama que se agota. ¿Lo recuerdas?

Se inclina y se mira en la brillante superficie que la refleja. Hay una desconocida que la mira. Sor Juana pregunta con voz de niña, como jugando. 24

SOR JUANA INÉS 25

¿Usted sabe dónde estoy yo? No me veo, no me siento, no me palpo, solo me pierdo. ¿Usted sabe dónde estoy yo? En

- la otra esquina, en la otra esquina...*
- 26 Corre hacia otra esquina de la base piramidal, extiende el manto en el piso, transforma el espacio, desvaría y pregunta de nuevo.
- 27 SOR JUANA INÉS
*¿Ustedes saben dónde estoy yo? No tengo sombra, no tengo huella, los pies quieren salir corriendo, la cabeza vuela
¿Ustedes saben dónde estoy yo? En la otra esquina...*
- 28 Corre de triángulo en triángulo, explorando perpleja los ángulos, como perdida en un mundo de galerías y pasadizos. Corre, buscando en la geométrica sensación del tiempo.
- 29 Jugando, delirante, se encuentra con la imagen de su infancia. Recoge la pequeña muñeca de trapo, la mima y habla con ella.
- 30 SOR JUANA INÉS
*Juanita, por fin te encuentro, pequeña sombra, volcán con hipo, hija de un silencio y una despedida, me sentía sola, encerrada en mi soledad y quería estar contigo.
Deseo soñar, Juanita, quiero jugar...*
- 31 Juana juega con la muñeca, salta de un espacio a otro, precipitando los recuerdos.
- 32 De súbito queda inmóvil, como si la hubieran sorprendido jugando, con la muñeca en las manos. Está detrás de la banca e irrumpe levantando la muñeca a la altura de su rostro.
- 33 Muestra la muñeca y la mueve, hablando con voz de niña, elevándose sobre las puntas de los pies.
- 34 SOR JUANA INÉS
*Quiero aprender a leer. Me gustaría abrir un libro y entrar por las páginas como si jugara con puertas y ventanas.
Quiero aprender a escribir...*
- 35 Hace un cambio repentino, se inclina, cambia de personaje, evoca el cuerpo y la voz de la madre.
- 36 SOR JUANA INÉS
Eso no se puede, vaya a la cocina a limpiar la ceniza, sáquele brillo a cada frijol, limpie el gallinero y traiga los huevos.
- 37 Levanta de nuevo la muñeca, se pone en puntas de pies, aflauta la voz y la vuelve infantil.
- 38 SOR JUANA INÉS
¡Quiero aprender a volar, quiero ser papalote y ver las casas desde el cielo!

La madre reacciona severa, emerge de la piel de la actriz y mira con ojos resueltos a la pequeña muñeca de ojos extraviados. 39

MADRE DE JUANA 40

Eso tampoco se puede, nacieron las mujeres para el bastidor de bordar, para el fogón, para el sudor del trabajo y el silencio de las lágrimas.

Sor Juana, la delirante, lanza con fuerza la muñeca, como queriendo deshacerse de un recuerdo que la atormenta. 41

Sor Juana, la compasiva, reacciona con ternura y acomoda a la muñequita en la silla y le acaricia el pelo de hebras de lana. 42

SOR JUANA INÉS 43

Pobre Juanita, tú y yo somos la misma. Te voy a enseñar a leer para que cumplas tu sueño.

Toma el libro y deletrea. 44

SOR JUANA INÉS 45

Vol-cán , Po-po-ca-te-pelt.

Coloca el libro en el suelo, frente a los ojos de la muñeca y continua deletreando. 46

SOR JUANA INÉS 47

Ma-má, a-bue-li-to, pa-pá...

Reacciona emotiva, como una niña en estado de nerviosa angustia. 48

SOR JUANA INÉS 49

¿Mamá dónde está papá?! ¿Quién es ese intruso que se sienta a la mesa? ¿Mamá dónde está papá?!

Se levanta con rabia, muestra un temperamento fuerte y una convicción precoz. 50

SOR JUANA INÉS 51

¡Yo quiero aprender a leer porque tengo sombra de niño!

De nuevo, la actriz se transforma en la madre. Tira la muñeca contra el piso y le pone la banca encima, como una cárcel. 52

- 53 MADRE DE JUANA
Debería azotarla con ortiga por estas indecencias ¿Quién ha dicho que los libros son para mujeres? Indecencias de hombre...
- 54 Sor Juana toma el libro con fervor y lo coloca vertical sobre la silla, con cierta respetuosa dignidad. Se arrodilla y saca la muñeca por una ventanita imaginaria.
- 55 SOR JUANA INÉS
¡Quiero aprender a leer, quiero aprender a volar, no estoy jugando mamá, yo soy hombre!
- 56 Reacciona Sor Juana, tolerante y bondadosa, comprensiva con sí misma, queriendo ser la mamá que nunca la comprendió.
- 57 SOR JUANA INÉS
Cállate Juanita, no muevas los fantasmas de la ira, yo te voy a llevar al mercado de sueños y te voy a enseñar a leer en el cielo. Las nubes y los pensamientos se parecen porque vuelan y las palabras son como el agua porque tienen música.
- 58 Acuesta la muñeca en uno de los triángulos de la base piramidal que dan al proscenio y ella, la monja que oscila entre sus fantasmas, se acuesta en el otro triángulo, de manera paralela. Las dos, muñeca y personaje, miran las nubes.
- 59 SOR JUANA INÉS
Veo una nubecita que tiene corazón de algodón y Mazapán y veo un río de mariposas que se llama Papaloapan y que vuela entre las nubes y la luz del sol.
- 60 La actriz cambia de posición a la muñeca y ella se acuesta de la misma forma. Se miran.
- 61 SOR JUANA INÉS
Veo una niña que tiene los ojos tristes porque no tiene papá... Pero no llore Juanita, no llore que no crece. Por eso es que tienen tamaño de cucaracha las viejitas y las lloronas de los entierros.
- 62 Va hacia la muñeca jugando en cuatro patas. La toma y se sientan en el triángulo del centro. Se miran y con lazos cómplices se comunican, el personaje que reflexiona y alucina y la muñequita de la infancia recuperada.
- 63 SOR JUANA INÉS
Eso no lo dicen los libros del abuelo, pero yo lo sé de tanto conversar con el alma que es mi compañera de adentro.
- 64 Actriz y muñeca juegan una ronda que se refleja en el espejo.

SOR JUANA INÉS	65
<i>Cuando yo era niña, me pegaban, me pegaban, me pegaban.</i>	
<i>Cuando yo era vieja, bastoneaba, bastoneaba, bastoneaba.</i>	
<i>Cuando yo era muerta, asustaba, asustaba, asustaba.</i>	
<i>Cuando yo era niño, quería ir a la universidad y no podía y no podía.</i>	
Sor Juana se arrodilla, rebelde y suplicante, y su rostro se va descomponiendo en una mueca de rabia e impotencia. Aprieta la muñeca contra el vientre, se reconoce en el recuerdo.	66
SOR JUANA INÉS	67
<i>No estoy jugando, Dios, me estoy buscando. Yo quiero ir a la universidad porque soy hombre.</i>	
Con violencia le arranca las trenzas a la muñeca. Después se arranca el manto blanco.	68
Levanta la muñeca y el espejo. Deja que la niña de trapo se refleje y permite que el espejo capture la imagen fugaz del recuerdo. Abraza a la muñeca.	69
SOR JUANA INÉS	70
<i>Pobre Juanita, más le hubiera valido nacer tonta a la pobre niña sabionda.</i>	
Gira bruscamente, cambia de triángulo, deja la muñeca, abandona el recuerdo y se mira en el espejo como si descubriera sus huellas en otro tiempo.	71
Transición: la luz se esfuma y retorna lentamente, sugiriendo un cambio en el plano espacio-temporal de la escena.	72
TERCER MOVIMIENTO	
Juana es una hermosa jovencita, descubriendo el mundo palaciego y buscando conocimiento. Ha cambiado la colocación del manto de monja y lo ha convertido en velo juvenil. Con la cinta ajusta la cintura. Tiene puesto un primoroso sombrero.	73
Se mira en el espejo ensimismada. Acaricia su imagen y baila con ella. Llega hasta la silla y coloca el espejo recostado en el libro. Se mira en el espejo y se regodea, coqueta, en su propia imagen. Parece Narciso bajo el hechizo del embeleso.	74
Pero sobre la muchacha vanidosa predomina la mujer de intelecto visionario, llena de inquietudes. Con un movimiento súbito toma el libro en la mano derecha y el espejo en la mano izquierda.	75
Habla, con el rostro vuelto hacia el espejo.	76

77 SOR JUANA INÉS

El espejo me habla y nace la niebla.

78 Gira el rostro hacia el libro.

79 SOR JUANA INÉS

El libro me mira y el verbo ilumina.

80 Deja el espejo sobre la silla y el libro se transforma en abanico. Camina hacia el triángulo central, cercano al proscenio, siendo una joven cortés, segura de sí misma.

81 SOR JUANA INÉS

El reverendo padre Athanasius Kirquerius ha escrito que todas las cosas nacen de Dios, que es el centro y la circunferencia en perpetuo movimiento. También ha dicho que una pirámide contiene las formas sustanciales del universo y que un obelisco señala la ubicación de un lugar en relación a la bóveda celeste. Los Egipcios y los Indianos conocían secretos divinos que ya olvidamos. Somos partes diminutas de un todo que nos contiene y que contenemos porque estamos hechos del espíritu de Dios, que es perenne, y de la materia, que es imperdurable.

82 La actriz se transforma y asume las características de un personaje contrahecho, envidioso y mezquino. Es un confesor, una especie de juez de conciencia. Está molesto con la habladería de la jovencita y se siente ofendido, afectado en su arrogancia de clérigo incapaz de reconocer la sabiduría femenina.

83 JUEZ CONFESOR

Juana Inés, jovencita pretenciosa, qué haces respondiéndole a teólogos y letrados con solo dieciséis años. Has maltratado el amor propio de los insignes varones, tan santos y tan sabios.

84 Sor Juana Inés se desplaza, deja el personaje del juez confesor y va caminando hacia el triángulo del centro. El libro de pasta dura se transforma en cajita de música. La joven continúa hablando.

85 SOR JUANA INÉS

La música es la medida perfecta del universo, es la voz de Dios, la pureza de la unidad. Cuarenta y cinco es sesquisona y es como de mi a re. Cuarenta es sesquioctava y es como de re a mi, veinte es la proporción sesquiáltera que es la del diapente, diez es la dupla que es el diapasón.

86 JUEZ CONFESOR

Muchachita sabelotodo, ¿cómo te atreves a desmentir a los sabios señores que todo lo saben?

Nuevamente es Juana, que se desplaza. El libro se transforma en una mariposa que aletea y vuela. 87

SOR JUANA INÉS 88

La sabiduría es de femenina esencia y femenino es lo que llamamos espíritu. Isis, madre universal de las semillas, los seres vivos y los signos, es la magna máter, la diosa suprema.

Nuevamente se transforma en juez confesor, se ubica y señala con el dedo agresivo de la razón. 89

JUEZ CONFESOR 90

Hija bastarda, ¿qué haces en el palacio? Damita cortesana, ¿dónde está tu dote, tu rango, tu apellido, tu sangre pura? Ocupa tu lugar y no sigas desmintiendo las costumbres que rigen el buen comportamiento.

Vuelve la actriz a encarnar a Juana Inés y, en un movimiento súbito, cambia el sombrero por el libro y se abanica con el sombrero, con cierta alcurnia natural, con algo de arrogancia. 91

SOR JUANA INÉS 92

Mi linaje es el estudio, mi corona no tiene tiempo y, aunque virgen, estoy preñada de conceptos. Me interesa más el conocimiento y el amor de Dios que las vanidades terrenales. La inteligencia es más noble que los abolengos y no es más santo el que sabe menos. Lo sagrado es un aspecto de lo supremo e incluye el respeto por el estudio y por las maravillas de las ciencias que hablan de las magnitudes del orbe y de las cifras celestes del dominio divino.

Toma el libro, lo eleva y lo baja frente a su propio rostro, lentamente. Cambian las luces y los claroscuros dan paso a la luz matinal de un recuerdo que la sonroja por dentro. Sus facciones se asoman con alegría y sorpresa, como si asomara a un nuevo día, a un paisaje inesperado. Evoca el recuerdo de Laura, la virreina, su protectora, su amiga del alma. 93

SOR JUANA INÉS 94

Laura, mi amada protectora, óyeme con los ojos ya que están tan distantes los oídos. Mis confidencias vienen de lo recóndito del espíritu y te has convertido en una confesora que aprueba lo que mi consejero reprocha; él dice que yo escapo a los temas sensatos que las mujeres deben conocer. Tiene mirada severa y corazón de piedra el sagrado ministro. Pero tus ojos y las constelaciones me vuelven demente al juicio de los que nada sienten.

Toma el espejo y le coloca el sombrero con cierta coquetería juvenil. Podrían ser siluetas de dos mujeres que se observan en la penumbra, cara a cara. Es la añoranza de la imagen de Laura. Se sienta, ubicada en el centro del espacio escénico, en el epicentro de la pirámide. Le conversa a la imagen de Laura. 95

96 SOR JUANA INÉS

Ser mujer no es de amarte impedimento, pues tú sabes que las almas distancia ignoran, y sexo. No es el fuego que devora todo lo que existe lo que me lleva a tu recuerdo. Es el desvelo de besos invisibles y son las caricias del espíritu que mueve el campanario de mi secreto silencio.

97 Coloca el espejo con sombrero muy cerca de su ardiente deseo, deja que los ojos entrecerrados entren al ensueño y con el vaho de la boca empaña la superficie que la refleja. Besa el espejo con pasión, besa a Laura, besa su propia boca. Es un beso de carne y angustia, de limpia sensación amorosa, de cómplice identificación femenina.

98 Casi de inmediato, Sor Juana reacciona contra sí misma, se fustiga con la mente, flagela su lengua, se deja comer por el silencio que la hiere. Deja el espejo y deja el sombrero y tiende las manos al aire, tanteando los contornos de una Laura a la que no logra percibir con claridad.

99 Se queda quieta, está preocupada y, mientras contiene sus gritos internos, deja ver la decisión de quien ha resuelto entregar su vida a la clausura monacal.

100 SOR JUANA INÉS

Laura, querida Laura, no puedo más con la infame incertidumbre. Quisiera estudiar, ser doctora en filosofía, lenguas, geometría y ciencias de la naturaleza. Amó escribir redondillas y poemas y la música cautiva mi entendimiento, pero soy hija de madre no casada y mis bienes los llevo pueños o caben en un pequeño cofre de madera. Por eso abandono el mundo, asumo los hábitos y te dejo mis versos, mis pobres versos. Seguiré escribiendo y dedicaré a Dios mis fuerzas y mi vida entera.

101 Da un paso adelante y varios pasos atrás. Está en conflicto, las contradicciones le presionan el pecho. Traslada la butaca, al fondo, en el triángulo central, atrás, en un confesionario.

102 Sor Juana se arrodilla, murmura oraciones y duda, quedándose quieta y luego girando varias veces, cayendo al piso y levantándose de rodillas y cayendo de nuevo, de ida y vuelta en el espacio escénico.

103 SOR JUANA INÉS

El palacio y sus vanas costumbres y sus dorados portales o el convento y sus altos muros de calicanto; el palacio de cenas y bailes y desaguizados o el convento y la presencia de Dios en el encierro. ¿Y mis versos? Qué será de ellos, simples como pajaritos, desamparados como niños, silábicos, cantarinos. El palacio o el convento, el convento o el palacio.

104 Frente a la butaca, de rodillas, asume una actitud de humilde sierva. De inmediato, una pausa mínima y cambia personaje. Se coloca el velo, como manto negro, sobre la cabeza, expresa su energía masculina y es el confesor, que gira y se sienta con cierta beatífica imponencia.

- JUEZ CONFESOR 105
- Ven Juana, es Dios quien te llama. Tus versos no riñen con la iglesia, los poetas también han cantado la gloria de los ángeles. El rey Salomón se expresó en versos y sus cantares son sagrados. Ven Juana, confía en tu destino, déjate seducir por este cazador de almas. El convento será tu casa, tu escuela, tu templo, tu mansión, el lugar para ser mejor y servir al señor. Ven Juana, es Dios quien te llama.*
- El personaje se quita el manto y se arrodilla como antes, siendo de nuevo la humilde sierva, seducida por lo presentado, amedrentada por el confesor. 106
- SOR JUANA INÉS 107
- Mi mundo será la clausura y en los muros del convento abriré las puertas de la sabia consciencia y me consagraré a escribir, haciendo bien, sirviendo a Dios.*
- Se coloca una venda sobre los ojos y tanea los signos de la incertidumbre. Toma un libro de oraciones y da unos pasos adelante, rezando con fervor. 108
- SOR JUANA INÉS 109
- Yo Juana Inés, por amor y obediencia a Dios nuestro señor, a nuestra santa madre la Virgen María, a la bienaventurada Santa Paula, al glorioso San Jerónimo, hago voto y prometo vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, castidad y perpetua clausura, so regla de nuestro padre San Agustín. Firmo hoy 24 de febrero del año de gracia de 1669. Sor Juana Inés de la Cruz.*
- Se quita la venda de los ojos, observa con algo de frialdad la inmensa gracia de Dios y coloca de nuevo sobre su cabeza el manto blanco. Es una novia de su propia soledad. 110
- CUARTO MOVIMIENTO**
- Sor Juana Inés corre hacia atrás, atraviesa los planos del tiempo y se coloca el manto negro, como si la noche cayera sobre su existencia. 111
- Toma entre sus manos el cáliz y la pequeña cruz y los golpea produciendo un sonido sutil de campana que golpea su cabeza. 112
- Carga la butaca por las patas. Gira. 113
- Coloca la butaca sobre su cabeza y la transforma en una butaca-torno que gira a un lado y a otro, evocando la puerta sin retorno del convento. 114
- Con la cabeza literalmente metida entre las patas de la butaca-celda infranqueable, Sor Juana extiende los brazos y luego saca las manos entre los barrotes, como si estuviera en una cárcel, y con esfuerzo toma el libro. Trata de 115

- meterlo por entre la silla y no lo logra.
- 116 Finalmente el libro abierto, con las tapas de cuero hacia el público, se convierte en una ventanita de dos hojas que se abren y la dejan mirar más allá del encierro sin salida.
- 117 La ventanita creada con las tapas del libro, entre las patas de la silla, se abre y se cierra y deja ver ángulos del rostro de Sor Juana.
- 118 Sor Juana entreabre una hoja de la ventanita y mira hacia fuera, como viendo por las rendijas.
- 119 SOR JUANA INÉS
A hurtadillas estudié, a hurtadillas escribí, a hurtadillas tengo que vivir, como una cucaracha que se esconde de sí misma y de sus hermanas de todos los días, de todas las pesadillas.
- 120 Con un movimiento certero cambia de posición, mueve el objeto-butaca y se sienta como si lo hiciera en una mecedora, evocando alguna tarde de lectura al vaivén de las horas. Al principio se mece con placidez y lee tranquilamente, luego se tensiona, se agita, como tratando de contener una crisis nerviosa.
- 121 SOR JUANA INÉS
Callen las mujeres en la iglesia, murmuren en las cocinas, remiéndense la lengua en el bastidor de bordar y soporten la ceniza de cada día. Callen las mujeres en la iglesia, callen las mujeres en la iglesia...
- 122 Va pasando las hojas, delirando, como si en todas estuviera escrito lo mismo. Cierra el libro de un solo golpe.
- 123 Hay un momento de quietud y más tranquila vuelve a abrir el libro y, tomando harina de la paila de cobre que está a su lado, comienza a rociarla sobre el libro.
- 124 SOR JUANA INÉS
Cuando veo la grandeza de Dios en el firmamento, evoco a Hypatía, que perfeccionó el astrolabio y descubrió los signos que contienen las constelaciones. No entiendo a los bárbaros conversos que en nombre de Cristo lapidaron su sabiduría, como tampoco puedo considerar que a Santa Catarina de Alejandría la hayan sacrificado por su fe y su castidad. A veces siento que soy una mezcla de las dos y que me ha tocado un destino que nos emparenta desde las raíces de la sangre. Amo la ciencia, el arte, los caminos estelares y la belleza, y temo a Dios por sobre todas las cosas.
- 125 La harina cae evocando constelaciones de estrellas y cascadas de sílabas. El rostro de Sor Juana se relaja, delata aidez de mundos exteriores, de saberes contenidos más allá de los límites de la escolástica conventual. La harina es meditación, invocación mítica a la madre Ceres.
- 126 Sor Juana Inés se levanta rápidamente, se para sobre la butaca, como si estuviera asomada al cielo, en una torre-cilla del convento. Con las manos evoca un telescopio y mira las estrellas.

- SOR JUANA INÉS 127
Giren los planetas y los soles, sílabas las estrellas compongan y sean lluvia que incendia la penumbra, versos que flotan iluminados en el fondo de la noche.
- Todavía parada sobre la butaca, toma la parte de atrás del manto negro y la pasa sobre su cabeza. Con las manos y el manto forma una especie de capuchón de inquisidor. Es de nuevo una visión del sacerdote inquisidor. 128
- JUEZ CONFESOR 129
¡Cave, cave, dominus videt! ¡Cuidado, cuidado, Dios te ve! Son omnipresentes los ojos del supremo creador y los oídos divinos escuchan los secretos del alma, ten cuidado Sor Juana, a veces temo que te sales de la sagrada norma y das espacio para peligrosas tentaciones.
- La actriz vuelve al personaje de Sor Juana Inés y recoge el manto con las manos y se descubre el rostro empavorecido. Piensa en el tribunal del Santo Oficio y mira con miedo. 130
- SOR JUANA INÉS 131
No quiero ruidos con la inquisición, no quiero ruidos con el santo oficio, pero tengo derecho a estudiar, a leer con desvelo, a sentir el florecimiento de mis versos.
- Mientras dice esta última frase salta hacia atrás y queda de pie detrás de la butaca. 132
- Gira con un gesto de cólera, toma la butaca con firmeza y, en un acto de decisión y fuerza, intenta lanzarla muy lejos; cuando toma impulso golpea la cruz que está colgada en el vértice de la pirámide. La cruz se mueve violentamente. 133
- Sor Juana cae de rodillas, con turbación y culpa. Quiso rebelarse en un arranque de dignidad y ahora se siente impotente, al borde del llanto, junto a la butaca que está en el suelo, tirada de lado. 134
- Sor Juana se levanta y lentamente mete un pie dentro de un entrepaño de la butaca, como si lo hiciera en un cepo. Gira y se martiriza sufriendo con el pie apretado, prisionero, escarmentado a nombre de todo el cuerpo. 135
- Con las manos estira y retuerce el manto negro que se convierte en látigo. Gira, se azota, expurga las penas de su consciencia. 136
- SOR JUANA INÉS 137
Perdón señor, perdón... Sor Juana Inés de la Cruz, la más indigna y la más infame, la peor de todas, la peor del mundo, castígate, eres culpable, tus pecados son imperdonables... Eres egoísta, nefasta, infame, impía, arrogante y distraída. Perdón señor, rey de reyes, padre de lo que existe y de lo que no existe.
- Queda desfallecida, maltratada, en silencio, húmeda de lágrimas, lacerada, inmóvil, con la mirada perdida. 138

139 Se arrastra penosamente con un pie en el cepo, hasta donde está la paila de cobre con agua limpia. Saca el pie del cepo, se sienta en la butaca, que está en el suelo, de lado.

140 Mete el pie dentro del agua, lo lava, lo consiente y habla con Dios.

141 SOR JUANA INÉS

Dios, pensé que huía de mí misma cuando tomé los hábitos, pero miserable de mí, trájeme a mí conmigo. Yo soy la causa de mis males y desvaríos, tú eres inocente y puro.

142 Sor Juana se ríe con desconuelo y se pone de pie. Levanta la butaca y la lleva al centro del círculo.

143 Mira la cruz con expresión retadora, un poco demente.

144 SOR JUANA INÉS

Pero, dónde estabas cuando los hombres se apoderaron de tu iglesia como piratas de la riqueza y expulsaron el conocimiento del paraíso y le entregaron tu templo a los mercaderes del espíritu, ¿Dónde estabas? ¿Dónde, Dios omnipresente, te habías metido? ¿Dónde, en qué oscuro vacío, Dios bendito?

145 Resuenan las campanas, en el fondo, ecos del convento.

QUINTO MOVIMIENTO

146 Como respondiendo la pregunta la cruz comienza a bajar lentamente, hacia la cabeza de una Sor Juana que incuba cierta histeria demencial. Ella da un grito silencioso y se cubre el rostro con el velo negro. Es como si la oscuridad cayera sobre ella.

147 Se defiende y se justifica.

148 SOR JUANA INÉS

Mi consciencia me es testigo de cuánto tiempo he gastado, de cuántas dificultades he sufrido, de cuántas veces me desesperé y de cuántas veces he desistido y con nuevo entusiasmo recommenzado, como un gusano que urde su capullo de seda y lo desteje para volver a empezar, sin otro ánimo que agradar tu voluntad.

149 Sor Juana camina hasta uno de los triángulos laterales de la base piramidal, en lo que podría ser el locutorio del convento, en la subdivisión imaginaria de los triángulos que conforman el espacio escénico convento-celda-universo. Es el lugar de los chismes, de las anécdotas, de reunión de las monjas.

150 Camina lentamente hasta el centro del triángulo-locutorio, escuchando con cautela, oyendo comentarios. La actriz gira y con un movimiento rápido se convierte en la imagen de una monja sentada que está zurciendo mientras mueve la lengua como áspid.

- UNA MONJA 151
Los indios trataron de quemar la real audiencia y los virreyes se fueron con el rabo entre las piernas. Todo el poder ha quedado en manos del arzobispo Aguiar y Seijas, que de ahora en adelante regirá destinos e impondrá severa mano a los feligreses y a los gobernados.
- La actriz, con un solo movimiento, se transforma en otra monjita encorvada y vieja, que camina rápido, haciendo comentarios. 152
- OTRA MONJA 153
Al arzobispo le disgustan las comedias y los poemas, pero se esmera en cuidar los piojos de su calavera.
 De súbito, hace una expresión de susto, como si la hubieran sorprendido *in fraganti*.
- La otra monja retrocede y forma de nuevo la imagen del juez confesor, con el manto negro en forma de capuchón. 154
- JUEZ CONFESOR 155
Cuidado, cuidado, el Santo Tribunal escucha y los oídos de Dios están en todas partes. Lenguaraces y chismosas tendrán que cuidar comentarios mendaces. Les va la vida y la extirpación de privilegios.
- La actriz cambia de posición, recoloca el manto, cubriendo parte del rostro. Es una monja con aire de cuervo. 156
 Habla con inquina.
- MONJA CON AIRE DE CUERVO 157
Sor Juana Inés de la Cruz era sucia semilla y su madre ignoraba quién había sido el padre. Estaba condenada a ser como cualquiera y no sé cómo tuvo acceso a la corte del virrey y sobre todo a los aposentos de la virreina. Cuentan personas que estuvieron cerca que era bonita y que una vez posó para un pintor, dejando ver los hombros desnudos, con el vestido subido de borde y el talle demasiado insinuante.
- La actriz gira y cambia de posición, modificando el diseño corporal, abandonando a la monja con aire de cuervo, haciendo de nuevo la imagen dramática de Sor Juana. 158
- SOR JUANA INÉS 159
Silencio, silencio, no manchen más mi nombre. ¿En qué te ofendo mundo cuando solo intento poner bellezas en mi entendimiento y no mi entendimiento en las bellezas?
- La actriz se desplaza, cambia de actitud y de personaje: es de nuevo la monja con aire de cuervo que se altera y adopta aspecto de buitre. 160

161 MONJA CON AIRE DE CUERVO

Era la preferida de los virreyes, una libertina, una hereje que atestiguaba falsos argumentos extraídos de filósofos paganos. Que la quemén, que le arranquen los ojos, que le arranquen las orejas, que le quiten las manos y la lengua, para que no sea tan insolente, para que no se crea tan bella.

162 Otra vez, la actriz se transmuta y vuelve a ser Sor Juana Inés, en otro triángulo de la superficie triangulada del rectángulo que forma la base piramidal. Reacciona, pierde la paciencia, se desespera.

163 SOR JUANA INÉS

Silencio monjas del infierno, gallinas de gallinero, no me dejan escribir, no me dejan estudiar, silencio, silencio... Me clavan espinas en el cerebro, me dan golpes de mazo en los oídos, me pujan los ojos con ortiga, me manchan la lengua con malas palabras, silencio monjas perdidas, malas hermanas, malas vecinas.

164 Va hacia el triángulo donde está la vasija de cobre con agua. Trata de sosegarse, se coloca el manto como una larga trenza que se transforma en serpiente y vuelve a trenzarse.

165 SOR JUANA INÉS

El pecado original no nació de Eva sino de Adán: ella probó del fruto del árbol de la ciencia; él cambió el conocimiento por el deseo frenético.

166 Desenrolla la trenza, se agacha hasta el agua y produce un juego sonoro con la boca y el agua. Es la música de la naturaleza, las quebradas descolgándose entre las montañas, el recuerdo de parajes agrestes que conoció en la infancia, entre campesinos rústicos e indígenas infundidos por el espíritu ancestral.

167 SOR JUANA INÉS

En San Miguel Nepantla correteaba las ovejas y las cabras y visitaba las casas de barro y paja de viejas médicas que hablaban náhuatl. ¿Qué mágicas infusiones, de los indios herbolarios de mi tierra, sobre mis letras su hechizo derramaron?

168 Toma un sorbo de agua y escupe, como si estuviera alejando los malos pensamientos.

169 Se para rápidamente y cambia el manto de posición y modifica la energía expresiva del cuerpo y de nuevo se convierte en la monja con aire de cuervo.

170 MONJA CON AIRE DE CUERVO

Llegará la peste, contagiará tu alma, secará tu suerte...

171 Toma la cinta blanca manchada de sangre y corre hasta el fondo del espacio escénico, como un pésimo

augurio que revolotea.	
De nuevo la actriz encarna a Sor Juana.	172
 SOR JUANA INÉS	 173
<i>Silencio, silencio, no me dejan soñar, me han cortado las alas, me han quitado lo que amo. Ya no sufro, ahora canto.</i>	
Toma la blanca pluma y se da vuelta hacia el público. Camina lentamente hasta llegar a la butaca.	174
Se sube en la butaca y deja resbalar el manto negro sobre la cruz, formando una pirámide de sombra.	175
Suavemente baja de la butaca y se coloca detrás del manto que cuelga.	176
 SOR JUANA INÉS	 177
<i>El sueño todo al fin lo poseía, todo al fin el silencio lo ocupaba. Nada era vacío y el todo estaba en la nada.</i>	
Con el manto toma el centro de la tela y le forma talle, sugiriendo un reloj de arena o dos pirámides que se contraponen juntando los vértices.	178
Deshace la imagen y escribe con la pluma sobre el velo, como si lo hiciera sobre el firmamento.	179
Después es un guerrero y finalmente, bajo un haz de luz cenital, la pluma cae en un abismo y el cuerpo también se desvanece. Mientras está realizando estas imágenes deja escapar las palabras.	180
 SOR JUANA INÉS	 180
<i>Soñé con Faetón volando sobre siete caballos desbocados, en el carro de fuego de mi padre Apolo, persiguiendo la ansiedad del saber y los vértigos del conocimiento. Pero Faetón fue castigado y murió bastardo y calcinado sobre las aguas del río Po. En ese sueño yo era Faetón.</i>	
La pluma blanca cae lentamente, planeando, iluminada con luz cenital y fondo negro del manto. Expresa con el cuerpo y el rostro la angustia de la caída.	181
Rompe la posición, toma la pluma y escribe sobre la harina esparcida en las páginas centrales del libro. Dibuja una espiral.	182
Deja la pluma sobre el libro y se levanta, henchida de furor místico.	183
Camina, hace ademán de pisar el libro, se suspende un instante y, finalmente, da un paso hacia adelante.	184
 SOR JUANA INÉS	 185
<i>Dios, no puedo ser indiferente a la gracia de tu esplendor. Arde mi ser cuando me regocijo en tu regazo y tiembla mi alma como una lámpara ardiente. ¡Dios, el mundo iluminado y yo despierta!</i>	

- 187 Sor Juana Inés de la Cruz sale del sueño y se enfrenta a la realidad. Las luces plenas golpean la pirámide y sacuden la consciencia del personaje.

SEXTO MOVIMIENTO

- 188 De repente, Sor Juana Inés se da vuelta y va hasta el triángulo central, atrás, al fondo. Apaga las velas del candelabro de siete brazos y toma el manto púrpura.
- 189 Camina hacia la cruz, se sube en la butaca y sobre el manto negro coloca el manto arzobispal.
- 190 Queda sugerida una imagen alta de un arzobispo con aspecto inquisidor, cuya estructura la proporciona la cruz misma, que pende del vértice de la pirámide.

191 SOR JUANA INÉS

Dios, yo quería hablar contigo y tuve que enfrentarme al divino tribunal de tus avispas. Tu presencia me fue negada y a cambio tuve que soportar a tus ilustres prelados, tan crueles y tan santos, que me persiguieron prohibiéndome ser a mí misma, porque en una mujer el conocimiento es herejía.

- 192 La actriz, parada sobre la butaca, tras el monigote que se ha formado con el velo negro, el manto púrpura y la cruz, mueve al arzobispo inquisidor como si fuera un títere. El prelado habla con voz grave.

193 ARZOBISPO INQUISIDOR

Misterioso es el señor que nos ofrece oscuros enigmas y muy complejos acertijos. Me pregunto cómo ha puesto cerebro de hombre en el cuerpo de Sor Juana, para que se ocupe de las rastreras noticias de la tierra. A los libros sagrados ni se digna a asomarse y a los sabios consejeros los escucha con desprecio. Sus conceptos teológicos se salen de los preceptos aceptados por la santa madre iglesia y sus finezas ponen en duda el rigor de la lógica canónica. Se le conmina a denegar lo que de ella se rumora o tendrá que atenerse a las decisiones del tribunal eclesiástico.

- 194 La actriz, que ha movido al arzobispo y le ha dado voz grandilocuente, ahora, como Sor Juana, sale desde atrás como si la hubieran empujado y cae al piso.
- 195 Con la lengua marca una cruz sobre las frías baldosas, como hacen las penitentes. Se detiene frente al libro y súbitamente se arrodilla frente a la imagen del arzobispo.

196 SOR JUANA INÉS

Excelencia, si estudio es porque estudiando cada vez ignoro menos. A veces siento tan cerca de mí las divinas verdades, pero a veces tan lejanas las sé que no puedo dejar de aprender. No compito con doctos ni legos, solo afirmo mis humildes verdades que de lo sagrado se han derivado.

- La actriz se para rápidamente y se envuelve en el manto púrpura. De nuevo es el obispo, que habla con misógina agudeza. 197
- ARZOBISPO INQUISIDOR 198
- Hasla letra de hombre tiene, yo he visto sus versos manuscritos y en la Nueva España se ha comentado con discreta ceremonia que Sor Juana inclina su corazón por las mujeres. Era la íntima de la virreina y sus versos son impúdicos.*
- Da un paso al frente y se cubre el cuerpo con las manos. Es Sor Juana que se defiende. 199
- SOR JUANA INÉS 200
- Desde muy temprano supe que las universidades no son para mujeres, pues se tiene por deshonesto aquella que sabe más que el padre nuestro. Yo siempre tuve por maestros libros mudos y por todo condiscípulo un tintero. Cuando me prohibieron escribir, como casi siempre sucedió en este convento, hasta cocinando aprendí y preparando vegetales descubrí claves de la vida y de las exactitudes de Dios. En un huevo pude estudiar la densidad de los componentes y en el aceite caliente descubrí la influencia de la temperatura en la solidez de los cuerpos. Saben los panaderos que la harina es un libro de polvorientas páginas y que las manos aprenden de la masa como las vísceras de los tibios panes. ¿Es equivocado comprender y está bien sellar el entendimiento?.*
- La actriz se envuelve en el manto púrpura y es el obispo que mira con sorna y habla con burla. 201
- ARZOBISPO INQUISIDOR 202
- La Pontificia Universidad de la Fritanga, por sede una sartén... Amén hija, estás loca y blasfemas.*
- Sor Juana desafiante se enfrenta al arzobispo. 203
- SOR JUANA INÉS 204
- Pues si Aristóteles hubiera cocinado mucho más hubiera escrito. También a Cristo lo condenaron por rey de burlas. ¡Señalado, pues muera! ¡Condenado, pues padezca!*
- Sor Juana da la espalda al público y, parada frente al monigote arzobispal, se ubica bajo el manto púrpura y es de nuevo el Arzobispo Inquisidor. 205
- ARZOBISPO INQUISIDOR 206
- ¡Soberbia, soberbia! Sierva sin pastor no te apartes de la severa regla. Vende tus libros y dale la limosna a la catedral. Quema lo que has escrito, olvida lo que sabes, desaprende lo pagano y no vuelvas a pensar porque te tiente Satanás.*

- 207 La actriz cambia la actitud del cuerpo y de las manos. Es de nuevo Sor Juana Inés de la Cruz. Humillada, en una crisis de arrepentimiento doloroso.
- 208 SOR JUANA INÉS
Misericordia señor, misericordia, no es culpa mía, ha sido el cielo quien me hizo poeta... Yo no soy nada sin mis palabras. Si me prohíben los versos seré polvo, sombra, nada. Misericordia, señor, misericordia...
- 209 Hala con fuerza los mantos que forman al obispo, como queriendo deshacer una pesadilla. La cruz queda desnuda, moviéndose amenazante. Sor Juana cae de rodillas.
- 210 Pone la tela púrpura sobre la butaca, como arreglando un altar. Coloca el libro encima y vuelve a colocarse el manto negro de las monjas, acompasando el movimiento pendular de la cruz, hasta que la detiene con las manos y se recuesta en ella.
- 211 Sor Juana llora y pide perdón. Paulatinamente el llanto se transforma en risa frenética. Ha enloquecido y recorre la celda-pirámide, desafiante.

SÉPTIMO MOVIMIENTO

- 212 Sor Juana Inés mira de frente, habla con Dios a viva voz.
- 213 SOR JUANA INÉS
Dios, mírame, ni docta, ni santa, simplemente víctima en el universo necio de los hombres. ¡Dios, tú deberías ser mujer! ¡Tú deberías ser mujer!
- 214 Se dirige hacia un candelabro lateral y apaga las velas con las manos, como una penitente que se castiga.
- 215 Va hacia el otro candelabro lateral y hace lo mismo. Después se desplaza hasta el fondo del espacio escénico, de rodillas, penitente. Apaga las velas del candelabro de atrás.
- 216 Toma el cáliz (previamente preparado con alcohol y sal) y lo enciende de espalda al público.
- 217 Se levanta con el fuego entre las manos y gira lentamente mientras canta con desesperación y soledad.
- 218 Camina por los diferentes espacios como si recorriera el laberinto del convento iluminándose con el cáliz. Está loca, delira por la fiebre de la peste, que ha contagiado su organismo.
- 219 SOR JUANA INÉS
Dios te has vuelto loco, todo el convento está lleno de peste. Las hermanas agonizan y la madre superiora se ha llenado de vejigones. Las celdas hieden y hay desorden y miedo porque ha llegado el fin de los tiempos. Todo se está pudriendo, mi propia alma se hunde en el infierno.

- Sor Juana avanza dando traspiés y llega al espejo que está ubicado en el vértice del triángulo frontal, en el centro, adelante. 220
- Sobre la superficie del espejo coloca el cáliz. Su rostro iluminado por el fuego, febril, se observa pálido, gastado por el insomnio. 221
- SOR JUANA INÉS 222
- Soy un cadáver sin alma, una mancha en la oscuridad. Dame tu hostia fatal, contágame con tu peste, que este es el cáliz de mi propia muerte. A mi alrededor cadáveres y dementes, mujeres espectrales que han dejado de rezar y solo convocan la bendición de las moscas. Y mi corazón, Dios mío, enfermo de tristeza.*
- Se levanta y recorre de nuevo el laberinto del convento, delirando. Toma la cinta blanca manchada de sangre y la cuelga en los brazos de la cruz. 223
- SOR JUANA INÉS 224
- Un día le diste tu hijo a la humanidad para que derramara su sangre por ella y no valía la pena. Hoy yo derramaré mi sangre por ti y tal vez logre redimirte.*
- Sor Juana toma el libro y deja sobre la butaca la blanca pluma. Retrocede con el libro entre las manos, como si hubiera ingerido veneno. 225
- SOR JUANA INÉS 226
- Dios, nosotros somos los pecadores pero hoy has de ser tu el arrepentido.*
- Con un movimiento firme se estrella el libro contra la cara como si alguien la hubiera abofeteado. 227
- Poco a poco se descubre el rostro. Está totalmente cubierto de harina. La boca abierta en un grito silencioso. 228
- Extiende los brazos, estira las manos adelante, como si quisiera palpar el rostro divino.
- SOR JUANA INÉS 229
- Apágame, apágame que se avergüenza la vida de durarme tanto.*
- Con violencia se mete el libro entre los dientes. Estira los brazos a los lados, crucificada, como un Cristo femenino. 230
- La cruz de madera cae sobre la butaca, Sor Juana Inés de la Cruz siente que la espada de Dios le golpea la frente y se desploma de manera fulminante. 231
- La monja poeta se hunde en la oscuridad final. 232



El Enano,

basado en la novela homónima de Pär Lagerkvist

JUAN CARLOS MOYANO Y CLARA INÉS ARIZA

1991

Trilogía del amor y la herejía II

El Enano.

Teatro La Candelaria, 2010.

"... PORQUE NINGÚN PRÍNCIPE ES
MÁS GRANDE QUE SU ENANO".

FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA.

DESPUÉS DE LEER *El Enano*, la novela del gran escritor sueco, nos sentimos sobrecogidos y aterrados por el pequeño personaje. Nos quedó sonando esa manera atroz de encarar la realidad en un reino decadente, socavado por la guerra y las intrigas cortesanas. Pensamos en Colombia y en los señores del poder, y pensamos en el mundo y en el despotismo de los imperios invasores. Era la época de la guerra del Golfo Pérsico, y se nos ocurrió que un tonel de petróleo representaría muy bien el símbolo de las confrontaciones de un tiempo donde mandan las corporaciones multinacionales y se promueven ejércitos invasores con soldados y mercenarios. El tonel fue entonces símbolo, elemento múltiple, artefacto sonoro, objeto escenográfico y metáfora indiscutible.

Partimos de la novela en la medida en que nos inspiramos en ella pero elaboramos un discurso autónomo, donde los pensamientos y las emociones del personaje central condensan los hilos de la narración escénica. A través de su percepción mostramos el mundo que lo rodea y en su oscuro ritual hallamos una reflexión sobre el ser humano y el ejercicio del poder tiránico. Enanos han sido los gobernantes y, sobre todo, sus pequeños y arrogantes asesores. El montaje fue planteado como una síntesis de imágenes poéticas y acciones precisas, basadas en la relación con el objeto escénico y en un juego de momentos inesperados.

La propuesta de esta obra fue construida para una actriz o un actor versátil, capaz de interpretar varios personajes, manejando y diferenciando energías femeninas y masculinas, edades y tamaños. La manera de narrar o la construcción de los momentos están relacionadas con el ritmo y la logística de un montaje unipersonal.

Escenario: un telón rojo atrás, es una especie de banda imponente, vertical, de unos tres metros de ancho, lo más alta posible, en el centro exacto. A los costados, un metro adelante del telón rojo, dos telones negros, uno en cada lado, perfectamente alineados. Son verticales, semejantes al telón rojo. El principal objeto escenográfico es el tonel metálico de cincuenta y cinco galones, oxidado, oscuro, ubicado en el centro del escenario.

PERSONAJES

EL ENANO, engendro contrahecho de 65 centímetros, cercano al príncipe de un reino en decadencia. Una especie de Maquiavelo pequeño y más sórdido.

LA PRINCESA, hermosa dama de sutiles desplazamientos, con máscara de placer y dolor, pintura humana, víctima del amor terrible del Enano.

EL GUERRERO, exaltación de la fuerza carnícora, del atleta capaz de cortar cabezas y tumbar murallas. Podría ser condotiero, gladiador, fiero guerrero.

MAESE BERNARDO, es el narrador tras de los telones negros y solo al final se deja ver, embozado, como una sombra. Es aguda su mirada acerca del Enano.

TONEL METÁLICO DE 55 GALONES, objeto-personaje que cumple un papel de significación diversa y constante. Calabozo, castillo, túnel, inframundo, cañón, columna, barril, cargo de conciencia, antagonista físico, diván

que se mece, rotación de intensidades, coraza, yelmo, casco, latido de corazón de hierro, tambor y suspenso, escondrijo y alta torre de incendiado poderío.

PRIMER MOVIMIENTO

- 1 Música escapada de las entrañas de un recuerdo atávico y salvaje. Ambiente de subterráneo de guerra. Tensión en el aire.
- 2 El Enano está escondido en el tonel. Agazapado, se prepara. Ríe internamente, gozando el momento, de manera perversa, de acuerdo a su nefasta condición.
- 3 Oscuridad y silencio. Expectativa. Se escuchan ruidos metálicos. El Enano escarba como una rata queriendo salir de la alcantarilla. Araña las paredes del tonel, como si arrancara la membrana que lo separa del mundo. El sonido aumenta y una luz se enciende poco a poco.
- 4 Se escucha el corazón del Enano latiendo fuertemente: son sus puños que golpean rítmicamente el tonel. Está excitado, se llena de euforia.
- 5 El Enano grita y exige que lo dejen salir. Golpea el tonel como si golpeará en la puerta del calabozo.
- 6 Silencio denso, prolongado, casi exasperante. Aparece una mano llena de anillos con piedras preciosas. Es una mano que se crispa amenazante y vuelve a esconderse.
- 7 Aparece la otra mano con gesto diferente, pero expresando también poder, arrogancia autoritaria. Se oculta.
- 8 Aparecen las dos manos, desafiantes. Se tensan en una mueca temblorosa que de inmediato se recoge. Desaparecen por la boca del tonel.
- 9 Silencio breve. Expectativa. De un salto asoma la cabeza del Enano y sus manos se aferran a los bordes del tonel. Con una mirada terrible recorre el lugar. Viendo a los vivos, hace un inventario de cadáveres.
- 10 Intenta salir, forcejea, maldice, se llena de rabia y no logra hacerlo. Se enoja. Golpea el tonel-cárcel. Su cuerpo no logra conseguir lo que desea su alma. Es su impedimento. Eso lo amarga, le vuelve hiel la sangre.
- 11 Cansado, maldiciendo, se recuesta, acezando. Habla en un lenguaje propio que solamente él entiende. Se trata de una lengua perdida que solo el Enano recuerda.
- 12 A través de este lenguaje expresa un soliloquio de ira, desaliento, impotencia, odio y asco frente a su propio mundo.
- 13 Termina desmadejado en la orilla del calabozo y solamente queda un brazo colgando mientras el resto de su cuerpo se resbala al interior de la caneca. Oscuridad.

PRIMERA TRANSICIÓN

Música de sonidos infraterrenales y efectos acústicos; mientras tanto, sucede cambio de vestuario, tras el telón negro del lado derecho y bajo el haz de un reflector cenital, lo que permite distinguir la silueta y los movimientos.

De manera simultánea, la voz de maese Bernardo, un pintor de almas, testigo excepcional de los acontecimientos, se escucha con grave claridad.

MAESE BERNARDO

Sepultado en el calabozo más recóndito del castillo, el pequeño personaje habita la más espantosa pesadilla. Permanece al acecho. A veces logra emerger a la superficie de la consciencia. Yo lo llamo: le digo rata, engendro, octava plaga y descubro sus pupilas rojizas y sus murmullos que maldicen lo divino y lo demoníaco. Prisionero y pervertido, El Enano nos mira desde el espejo turbio de nosotros mismos. Él vive en ese agujero que todos le reservan a su yo siniestro. Tiernos y depravados, los seres humanos son demasiado arrogantes para comprender su propio destino, su execrable naturaleza, su legítimo desatino.

La contraluz que cae tras uno de los telones negros desaparece. Hay un lapso mínimo de oscuridad.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Cambia el ambiente y unas luces de contrastes azules y violetas le dan un tono especial al escenario. Música suave, un poco melancólica.	14
Aparece lentamente La Princesa. Una máscara blanca, neutra, sin expresión, como un fantasma, como un recuerdo.	15
Un velo blanco muy largo y un traje rojo, transparente, que devela la sensualidad de una mujer madura y delicada.	
Camina lentamente, danza, casi levitando.	16
Se detiene al llegar al tonel. Lo cubre con el velo y se sienta en los bordes de la boca metálica.	17
Insinúa un juego sensual, coqueto, despreocupado. Es una mujer voluptuosa, cortesana, que se ofrece a su señor el príncipe y supuestos amantes. Es la visión celosa del Enano. Es su mirada y su interpretación.	18
El Enano desearía tenerla en su madriguera. La imagen de la mujer se contrae y se extiende, se libera, se extraña, como si nadie la mirara en la soledad de su recámara.	19
Repentinamente, La Princesa, sufre pavores y se contrae y se expande.	20
La toman incertidumbres, sensaciones inexplicables, vértigos uterinos.	21
La Princesa se hunde en la caneca y solo queda un pie por fuera.	22
El pie blanco, como de porcelana, tiembla y desaparece.	23
Es como si se la hubiera tragado el abismo, el odio del Enano. Oscuridad total.	24

SEGUNDA TRANSICIÓN

Música de sonidos del inframundo, similares a la primera transición. Es una cortina sonora que sucede mientras hay desplazamientos y reacomodos y se inicia el cambio de vestuario. Contraluz tras el telón negro del lado derecho.

La música baja intensidad para que se escuche el texto del narrador.

MAESE BERNARDO

Nunca ha dejado de soñarla con su palidez de madona desvergonzada. El Enano es frío y antiguo y no soporta el sabor agridulce del amor. Él no se degrada, sufre y acumula rencor. Quisiera verla muerta, con las piernas abiertas y las llamas del infierno lamiéndole su vientre repugnante. La ama y la odia. Sabe que La Princesa no es más que una cortesana en el lecho de un gran señor y que él es el Enano de tan magnífico amo. Prepara su visita esta noche de perturbaciones. El Enano, emerge, ya viene, lo siento...

Fuera luces, oscuridad, cortina musical de estrépitos y delirio.

TERCER MOVIMIENTO

- 25 Vuelve la luz tenue, ambarina y rojiza. Un cenital cae sobre la boca del tonel. Se escucha el rumor del Enano en el tonel. Los recuerdos lo atormentan. Piensa en La Princesa. El Enano despierta el deseo de sangre.
- 26 Se enfurece y llega al clímax de la rabia.
- 27 Pelea con el tonel. Lo sacude reiteradamente hasta que caen Enano y tonel, hacia atrás, de un solo golpe.
- 28 Quietud y silencio.
- 29 La caneca gira de un lado a otro. Jadeo del Enano. Respiración furiosa. Quietud.
- 30 Asoma una mano con dificultad. Se arrastra. Aparece la cabeza sigilosa. Con esfuerzo logra salir completamente. Arregla sus ropas y se prepara para el encuentro con la realidad exterior.
- 31 Gira y se muestra. En su lenguaje oscuro increpa a los otros. Cierra su andanada de ofensas con una frase lapidaria:
- 32 *Aquí no hay más Enano que yo.*
- 33 Camina por el escenario ejerciendo su desprecio por los hombres. Vuelve al tonel y lo coloca boca-abajo en el centro del escenario.
- 34 Va hacia el telón negro de la izquierda y toma el cáliz con vino. Brinda en honor de sí mismo. El único. Camina hacia el tonel.
- 35 Empieza a subirse, como si ascendiera por una torre con mucha dificultad. Su cuerpo es un estorbo. Cuando logra hacerlo mira con altanería. Ahora es él quien mira desde arriba.
- 36 Comienza a officiar una parodia de misa. En su lenguaje se entrecruzan las palabras sagradas con sus oscuros verbos. Es un sacrilegio. Su copa está cargada de veneno y él lo estrella contra el rostro de los otros.
- 37 Cambia la luz. El Enano cae del tonel. Ha sido golpeado brutalmente. Corre. Es perseguido por cortesanos imaginarios. Se refugia. Lo castigan y el pequeño cuerpo muestra las reacciones de la agresión.

El tonel es al mismo tiempo trinchera y escudo. El Enano se defiende. Finalmente, queda al descubierto.	38
El Enano se queda quieto, esperando. Se acercan y le quitan los anillos. Uno a uno. Poco a poco va quedando como desnudo, humillado, ridiculizado. Los anillos caen dentro del tonel y el sonido es una vuelta de tuerca en su corazón.	39
Ahí está solo, indefenso, expuesto como nunca antes lo había estado.	40
Toma el tonel y lo agita como si estuviera revolviendo sus propias entrañas, llenas de resentimiento.	41
Grita y maldice hasta que se desahoga y se calma.	42
Voltea el tonel y los anillos ruedan por el piso. Los recoge uno a uno y se los vuelve a poner. Su rostro es desconfiado, rencoroso.	43
Lentamente se ubica detrás del tonel. Es como si se hubiera sentado a la orilla de un pozo. Lloro su soledad y su rabia. La caneca es un hueco de sonoridades donde El Enano entierra sus lamentos.	44
Escucha que alguien se acerca. Olfatea el aire como una rata. Siente que algo ha cambiado en el ambiente. Se esconde y oye atentamente.	45
Es el olor de la guerra. Sus ojos brillan con una nueva luz. Parece un niño con un juguete nuevo.	46
Acuesta el tonel. Habla de la guerra. Se mete en el tonel para disfrutar el momento y con sonidos transmite la sensación de los ejércitos que caminan victoriosos, con él a la cabeza.	47
Asoma de nuevo y el tonel es un arma artillada con la que dispara.	48
Coloca el tonel sobre su cuerpo, como un casco, como una gran armadura.	49
Es un guerrero pigmeo y orgulloso. Con sus piernas diminutas marcha hasta el centro del escenario.	50
En un solo movimiento pone el tonel en el piso, boca-arriba. El Enano mira desafiante y dice :	51
<i>¡Tengo una sed de sangre que me quema!</i> Oscuridad total.	52

TERCERA TRANSICIÓN

Música del inframundo. Tras el telón negro de la izquierda, con la contraluz definiendo las sombras de los movimientos, hay cambio de personaje. El Enano se convierte en Guerrero. Baja la música y se escucha el texto.

MAESE BERNARDO

En la corte bullen las noticias. Se sabe con certeza que ha estallado la guerra. La calma ya no reina, hay una inquietud en el aire. Los ejércitos mercenarios del príncipe invaden al país vecino y arrasan con todo. Jamás el Enano se sintió tan feliz. Para su aguda sensibilidad, la sangrienta lucha es un festín. Siente que su amo es magno, supremo, invencible, un héroe, un carnicero perfecto. Sabe que a los hombres les encanta la guerra. Todavía no han olvidado que su origen es tan oscuro como el espíritu del Enano. Al principio, Dios mismo era la oscuridad total.

Se apaga la contraluz. Reina la sombra.

CUARTO MOVIMIENTO

- 53 Luz sobre el telón rojo. El príncipe-guerrero está de pie, en el centro. Vieste de negro y cuero. Su cabeza está cubierta por una armadura y en las manos tiene una cadena.
- 54 Camina con paso firme hacia el tonel, como si enfrentara sin dudar a un enemigo.
- 55 Adopta posición de combate.
- 56 El tonel es el enemigo. Se amenazan: en la reacción del Guerrero se hace sentir la acción del tonel.
- 57 El Guerrero amenaza con la cadena, haciéndola girar sobre su cabeza.
- 58 Recoge la cadena y la lanza con fuerza al corazón del enemigo.
- 59 Se regocija con el sonido aplastante de la cadena cayendo al fondo del tonel.
- 60 El Guerrero ha vencido. Sobre los bordes del tonel, erguido y prepotente, El Guerrero lo abarca todo. Todo le pertenece.
- 61 Salta y hunde sus manos en las entrañas enemigas. Las campanas vuelan enloquecidas. Es el fragor de la guerra.
- 62 Prepara un nuevo golpe, pero el enemigo se retira. Lo persigue con cautela y finalmente se trenzan en la lucha cuerpo a cuerpo. La respiración aceza. El mundo es un campo de batalla.
- 63 El enemigo cae derrotado. El Guerrero del príncipe exhibe sus manos, que aún dejan percibir los temblorosos estertores de la furia homicida.
- 64 Oscuridad.

CUARTA TRANSICIÓN

Música del inframundo, sonoridades hermosas y a la vez abyectas. Tras el telón negro de la izquierda se prende la contraluz y sucede cambio de vestuario, de personaje. Vuelve El Enano. Baja la música.

MAESE BERNARDO

Fue un espectáculo maravilloso, una matanza como nunca vio otra igual. Solo quedaron cadáveres, ruinas y mutilados. Pero, ¿para qué se tienen soldados si no ha de ser para utilizarlos? Cuando los mercenarios estaban al borde de consolidar la victoria definitiva, decidieron negociar sus servicios y por ventajas económicas se aliaron con el enemigo. El Enano suponía que amaban la guerra por la guerra misma, pero tal vez no se deba esperar de los hombres tamaño desprendimiento. Quizá sea natural que quieran su paga, pero el príncipe está arruinado y la única salida es negociar la paz. El Enano siente repugnancia, le parece que el mundo se ha vuelto loco. ¡Qué falta de principios! ¡Qué humillación! Pero él sabrá cumplir con sus obligaciones y colocará el veneno de la traición en el brindis pacífico.

Se apaga la contraluz. Oscuridad.

QUINTO MOVIMIENTO

- Del telón negro se asoma un rostro cauteloso. Es el Enano que husmea como rata. Con paso rápido se acerca al tonel. Se recuesta contra una columna, reflexivo. 65
- Algo se trae entre manos. Murmura planes y mastica escupitajos. 66
- Coloca el tonel en el centro, boca-abajo. Mira con desdén y se prepara para contar los últimos acontecimientos. El tonel es el trono del príncipe. 67
- El Enano lo adula y lo aconseja. Elogia la batalla y reniega de la paz eterna. Le habla de la finalidad de la guerra y de lo poderoso que puede llegar a ser. Cada vez está más eufórico. 68
- Golpea el tonel con rabia porque sabe que el príncipe no lo escucha. Sus palabras caen al vacío. 69
- Con voz sombría narra la entrada de los enemigos y la preparación del banquete por la paz eterna. Describe cómo se sientan a la mesa, comen desafortunadamente y brindan por la paz que él tanto odia. 70
- Se descompone en un gesto nauseabundo. Retrocede y se oculta tras el telón negro de la izquierda, pero no se preocupa por esconder su asco. 71
- Detrás del telón El Enano prepara una jarra con alcohol y enciende el fuego del odio, antes de asomarse de nuevo al escenario. 72
- Suelta una sentencia con voz ronca y resuelta: *¡Los hombres son como niños, olvidan un juego por otro, pero jamás olvidarán el juego que yo jugaré con ellos esta noche!* 73
- Con gesto decidido se acerca al tonel. No le tiembla la mano. Derrama el líquido de fuego sobre la caneca, como si vertiera veneno o cometiera un acto terrible. 74
- La sala del banquete se convierte en infierno. El Enano goza la escena. Delira de poder y de muerte. Juega con el fuego e invoca los demonios de la guerra. 75
- Los hombres caen uno a uno y las llamas se extinguen progresivamente. Todo queda en la más completa oscuridad. 76
- Suelta una frase como una navajazo:
Y el Enano dijo: Hágase la sombra, y las tinieblas fueron hechas. 77

QUINTA TRANSICIÓN

Música de sonidos de inframundo. La acción se desplaza tras el telón negro de la derecha, donde cae, cenital, una contraluz. Cambio de vestuario, de personaje.

MAESE BERNARDO

En el banquete por la paz eterna, El Enano saboreó su poder sobre la Tierra. Había servido su vino ponzoñoso y gracias a él, guerreros y grandes señores sufrieron los tormentos de la agonía y se revolcaron en su propio vómito. El

príncipe estaba orgulloso de su pequeño asesino, pero no pudo mirarlo de frente.

Se apaga la contraluz.

SEXTO MOVIMIENTO

- 78 Luz azulosa. Desde el telón negro sale lentamente La Princesa. Es el fantasma de una triste loca.
- 79 Divaga por laberintos imaginarios. Ya no tiene la sensualidad de antes. Es una mujer envejecida.
- 80 Camina lentamente, sonámbula y etérea, recorriendo el castillo en ruinas.
- 81 El tonel caído y cilíndrico es un columpio para mecer las penas.
- 82 Lloro y camina con pasmado desespero. Se refugia en Dios. Implora perdón.
- 83 Con el tonel sobre la espalda expía sus pecados. Carga con sus culpas y las de otros. Es como el Nazareno camino al Calvario.
- 84 Sus remordimientos la tienen prisionera. El tonel es un cepo que atrapa sus pequeños pies.
- 85 Ella recibe su castigo sin quejarse: los azotes son la ira de Dios sobre su cuerpo atormentado.
- 86 Agoniza en silencio.
- 87 Se desalienta, la luz merma y se fuga.
- 88 Muere La Princesa. Oscuridad total.

SEXTA TRANSICIÓN

Cortina musical de metales y suspenso. Se ilumina la contraluz que cae cenital tras el telón negro de la derecha. Hay cambio de vestuario, de personaje; se prepara de nuevo el abominable Enano.

MAESE BERNARDO

La Princesa, la presumida, la volátil, la graciosa doncella, se volvió loca, arrepentida y penitente. Su delicada sensibilidad no soportó el impacto de la desgracia y los acontecimientos de suprema atrocidad la llevaron a padecer demencia irreversible. Nada quedó de la ostentosa dama, de la fina y caprichosa mujer que reinó alguna vez en el corazón del príncipe. El Enano, su eterno enamorado, la vio envilecida y decidió flagelarla, tomar su desquite, cobrar su deuda de amor y de odio.

Se apaga la contraluz.

SÉPTIMO MOVIMIENTO

- 89 En el centro, delante del telón rojo, de pie y serena, está la sombra de Maese Bernardo. Es un monje errante, un sabio desterrado.

Se acerca al tonel y habla con voz pausada:	90
<i>La Princesa fue sepultada en lánguidos funerales y de ella se dijo que había sido cortesana licenciosa, vil ramera y santa de alma perfecta.</i>	91
El tonel es un carretón fúnebre. La sombra de Maese Bernardo es el jinete. En sus manos lleva la rienda y en sus pies el ritmo cadencioso del camino.	92
Canta Maese Bernardo un viejo canto para espantar los malos espíritus: <i>En lo más alto del cielo / se paseaba una doncella. / Encarnación se ha llamado / porque Dios se encarnó en ella. / Santo Dios y Santo fuerte, / Santo Dios Fuerte Inmortal, / libranos señor Dios nuestro, / libranos de todo mal.</i>	93
Se detiene Maese Bernardo y el cortejo imaginario llega al campo santo.	94
Maese Bernardo habla: <i>La peste puso fin a la guerra como ninguna otra cosa hubiera podido hacerlo, y la miseria reinó sobre los pueblos. El Enano fue enviado por su amo al más oscuro calabozo del castillo.</i>	95
La sombra golpea el tonel como si fuera un gong.	96
De perfil al tonel, la sombra de Maese Bernardo habla: <i>En el más profundo vacío de nosotros mismos, en el agujero de lo inexplicable, donde guardamos nuestro yo más secreto, acecha con sus ojos de rata el pequeño engendro.</i>	97
La sombra se desvanece en la oscuridad del tonel. Se escucha la cortina musical durante algunos segundos repentinos.	98
Luz cenital sobre el tonel, con un poco de contraluces rojas y azules, muy suaves, como nieblas apenas.	99
Por un momento surge la cabeza del Enano. Desaparece.	100
Ahora asoma sus manos y sus pies. Están contraídos por el dolor de la tortura. El Enano grita y maldice. Se niega a aceptar su culpabilidad.	101
Desaparecen sus manos y sus pies, en la oscuridad insondable del tonel. La sensación es la de una pequeña bestia que se desliza.	102
En el aire queda flotando su voz: <i>Es verdad que serví un veneno, pero ¿quién me ordenó que lo hiciera? Es verdad que maté a la princesa, pero ¿Quién me rogó que lo hiciera?</i>	103
El Enano levanta el tonel y lo coloca boca-abajo. Queda encerrado completamente. Es su cárcel. Es su tumba. Grita y tiembla. Exige que lo saquen.	104
Resuena en el ambiente la última frase: <i>¡Porque ningún príncipe es más grande que su Enano!</i>	105
Rasga las paredes del tonel, como al principio. Vuelve a resbalar por la alcantarilla. Silencio. Oscuridad.	106



La Bruja, o el sueño de las tormentas

JUAN CARLOS MOYANO Y CLARA INÉS ARIZA

1993

Trilogía del amor y la herejía III

La bruja.

Teatro La Candelaria, 1994.

“ESTAMOS HECHOS DE LA MISMA MATERIA
QUE LOS SUEÑOS, Y NUESTRA CORTA VIDA ES UNA
PAUSA ENTRE DOS NOCHES.” WILLIAM SHAKESPEARE.

FOTOGRAFÍA: DANILO DUARTE.

ESTE ESPECTÁCULO NACIÓ de manera mágica mientras caminábamos por una ranchería wayúu en La Guajira. Entre la aridez de la tierra, los cactus y los trupillos, observamos una imagen que apareció de repente entre la reverberación del paisaje: una enramada sin paredes y, bajo la sombra de una techumbre sencilla, una hamaca blanca, impecable, que se mecía empujada por la brisa, con los flecos al aire, transmitiendo una sensación de fresca liviandad. Solo la hamaca y el viento copaban los sentidos. Imaginamos una novia, un pájaro enorme con las alas extendidas o una bella dama en pleno vuelo.

En esos días habíamos conocido una piache en Uribia y también recorrimos lugares sagrados, al norte del Cabo de la Vela, donde comienza Jepirra y se escuchan las voces de los *yolujas*, de los indios muertos, que todavía participan de los acontecimientos de los vivos y que transgreden la tornadiza línea que separa el sueño y la vigilia, la muerte y la vida. La imagen nos dijo cosas, nos lleno de alusiones visuales y pensamos en lo poético de la situación. Seguramente una doncella sería desposada en ese chinchorro nupcial y así los rituales del amor y el nacimiento seguirían iniciando el ciclo interminable de la vida y los ancestros. Seguimos nuestro rumbo y empezamos a soñar con escenas, escapadas del mundo onírico, que nos revelaban sensaciones relacionadas con la hamaca blanca.

Para los wayúu el mundo de los sueños ocupa un lugar de importancia sustancial, en su cosmovisión y en la vida cotidiana. Durante algún tiempo compartimos experiencias con amigos indígenas y con familias que nos acogieron. Antes de terminar un viaje fascinante por La Guajira, a comienzos de los años noventa, ya teníamos un chinchorro blanco y una buena carga de percepciones, que estaban ahí, impregnadas de una simbología que nos resultaba sugerente. Luego nos interesamos por leer en torno a las mujeres y a la magia y también recopilamos información acerca de sibilas y chamanas. No hicimos una investigación científica, no hablamos con antropólogos, nos dejamos llevar por la intuición y los deseos de crear algo a partir de lo que estábamos experimentando. Posteriormente, en Villa de Leyva, realizamos un laboratorio relacionando la experiencia actoral, la búsqueda de símbolos arquetípicos y el uso de enteógenos o sustancias naturales relacionadas con rituales mágicos de iluminación. Estábamos buscando materiales para armar el nuevo montaje, desprendido de la visión de la hamaca blanca en territorio indígena. No pretendíamos una ceremonia, solo buscábamos un alfabeto simbólico para realizar un poema escénico en homenaje a la mujer hechicera, que veíamos desde la dimensión legendaria del conocimiento. Estimulados por conceptos de Shakespeare, Paracelso y Jules Michelet, consideramos las brujas como fuente de sabiduría y colocamos un personaje femenino en la hamaca.

La escenografía es una hamaca blanca colgada del centro de un escenario de fondo completamente negro. En la escena, un círculo de tierra negra de siete metros de diámetro. Durante la interpretación de esta pieza, cuyo principal lenguaje es el movimiento, la actriz nunca pierde contacto con la hamaca, ese es su elemento, ahí nace el juego poético de las imágenes inesperadas y las acciones precisas.

TEATRO DANZA
PARA ACTRIZ
EN LA INGRAVIDEZ
DEL VUELO.

PRIMER MOVIMIENTO

- 1 Lentamente nace la música del viento y un rayo de luz corta la noche.
- 2 Vuela la Bruja, desde un sueño, surgiendo de la oscuridad que se disipa, trae sombrero.
- 3 Llega al centro del círculo de tierra, se detiene.
- 4 La Bruja, extenuada, se envuelve como un capullo en sus propias alas, en la blanca hamaca.
- 5 Se percibe una criatura que duerme: un organismo ovoide, matriz cósmica que respira.
- 6 Es la imagen del retorno al principio de todo: cuando ella era un feto luminoso que flotaba en el universo.
- 7 Un huevo de luz que levita en el movimiento aéreo. Ella es final y comienzo. La música palpita.
- 8 El feto gira, respira, se conforma. Emite sonidos. Es el verbo hecho carne y sangre. Palpitación primordial en el aire.
- 9 La matriz se abre, se rasga y asoma la cabeza inocente, asustada. Gime y llora. Es un llanto de soledad.
- 10 Da un giro en la hamaca y queda sentada. Solo se ven sus pies.
Una pájara suspendida en la inmovilidad.
- 11 Se escuchan sonidos de insectos.
- 12 La Bruja ha nacido a una realidad distinta, a un mundo nuevo, a una nueva geografía.

SEGUNDO MOVIMIENTO

- 13 La doncella despierta y abre los ojos. Ha volado por los cielos del sueño y ahora la puntas de sus pies pisan la tierra.
- 14 Frente a ella hay una gran visión que la asombra. Su cuerpo reacciona, como una oruga que hace consciencia de las alas.
- 15 Se endereza, como un ave zancuda recién salida del cascarón.
- 16 Afirma los pasos trazando espirales y con paciencia descubre la posibilidad del vuelo.
- 17 Lleva las manos a los ojos y expresa el terror que también le produce esa visión de lo inconmensurable.
- 18 Instintivamente, vuela la Bella Donna, cubierta con la hamaca como un manto de novia.
- 19 Es una Bruja volando con alas hermosas. Haces de luz se cruzan en el vuelo y suenan sucesiones de truenos.
- 20 La Bruja vuela como si viniera de otro mundo, de otra realidad, del revés de la memoria, del otro lado de la consciencia.
- 21 El vuelo alcanza clímax y la música intensifica una atmósfera de furias y levedades.
- 22 El vuelo de la Bruja se detiene lentamente hasta la quietud absoluta.

TERCER MOVIMIENTO

- 23 La Bruja se da cuenta que no está sola. Hay otras como ella. Aletea y las luces multiplican las alas. Se comunican.
- 24 Es un aquelarre de sombras voladoras y de gritos felices. Ella las llama. Las convoca:

<i>Voladoras, videntes, estriges, pitonisas, lamias, chamanas, sirenas, polillas, lechuzas, hermosas señoras de la roja luna, de la blanca flor, de la negra noche.</i>	25
La doncella cae en éxtasis profundo de vuelo y libertad.	26
Arquea la columna y se inclina hacia atrás y sus brazos cuelgan en el vacío.	27
Mueve sus manos hacia adelante como si fuera a rezar, pero su gesto se convierte en una expresión de silencio.	28
Luego canta:	
<i>Soy la novia del viento / La voladora que sueña / La pájara del resplandor / La raíz de la palabra / La mujer del fuego secreto / La mujer mandrágora / La mujer de la media noche / Y soy la mujer del alba / Soy una mujer pantera y una mujer venada / Que conoce las voces encantadas / Soy una mujer de signos y de soles / Que habla con los espíritus etéreos / Soy la sagrada polilla de las visiones / Porque soy el corazón de un pájaro.</i>	29
Lentamente camina hacia atrás y vuelve a tomar de nuevo el impulso del vuelo. Lleva el sombrero puesto en la cabeza, por encima de la hamaca.	30
Recoge los pies, se encoge sentada sobre la hamaca, con las alas extendidas.	31
La hamaca: placenta, nicho, canoa, luna, nube, espacio encantado entre la tierra y el aire, péndulo del tiempo que se estremece en el vacío del universo.	32
La hamaca se mueve lento, muy lento.	33
Repentinamente la doncella se queda inmóvil y flota en el vacío. La brisa es leve, silenciosa.	34
Se percibe el dulce aliento de la Bruja en el ambiente: azahares y agua fresca.	35
El movimiento se diluye, la luz se esfuma y la noche se difumina. La Bruja retorna a la protección del nicho original.	36

CUARTO MOVIMIENTO

El cuerpo de la Bruja está relajado, sus brazos cuelgan de la hamaca. Dormita.	37
Luz azul, manantial que fluye y se transforma en música.	38
Juega con las manos, como si las metiera en una fuente de agua transparente.	39
Es una Sibila, que se levanta muy despacio y se coloca la hamaca como velo de novia.	40
Recuerda: <i>Soy la doncella de la fuente sagrada / la que mira en el espejo limpio del agua / conozco las visiones del verbo / y los juegos circulares del tiempo / vaticino en los cristales del dios del fuego / Soy una elegida / con la marca del dios inescrutable / impresa en el temblor de mi cuerpo / Soy una doncella perfumada / con fragancias de pétalos / y resinas del bosque / Soy la novia del señor de los vientos / que reina en los parajes del sueño.</i>	41
Después lleva la hamaca a su boca y cae en éxtasis. Siente que es poseída por el dios del viento. Sus piernas están abiertas y su cuerpo se estremece entre la sensualidad y el dolor.	42

- 43 Brota una oración pagana: *Que venga y tome mi cuerpo / que devore mi carne y estremezca mis nervios / que me invada con el sopor de su revelación / que me lleve por el encantamiento / que me fascine y me transforme / que vierta su misterio y abra mis poros inocentes / que venga y avive mi lengua / que venga y libre mis puertas / que posea mi alma, que penetre en mis laberintos / que siembre su verbo en mi entraña / Él es el dios de los relámpagos / es el dios de las cataratas del cielo / es el amo de cataclismos y de visiones / él devora mi esencia, bebe mi sangre / y me deja flotando en el vértigo de un abismo infinito / Lo amo y lo tengo, lo vivo y lo siento.*
- 44 Después de un instante, la doncella se sienta con el rostro cubierto por la hamaca y como sonámbula cae hacia un lado en un movimiento inconcluso, reiterado, que se reanuda eternamente entre el caer y el levantarse.
- 45 Repite, aletargada, convenciéndose a sí misma de un destino irreversible:
- 46 *Ser la elegida de Dios es nefasto, porque siendo sacerdotisa se es esclava en el oráculo.*
- 47 Resuena un efecto sonoro, un latigazo estelar. La doncella bruscamente se detiene y vuelve el silencio. Queda recostada en la hamaca con las piernas abiertas.
- 48 Todo su cuerpo comienza a recogerse como si estuviera protegiendo su esencia dentro de una gran matriz. Serena quietud.

QUINTO MOVIMIENTO

- 49 En medio de la noche comienzan a escucharse cascos de animales que se acercan. Es la pesadilla de una persecución que no termina. Ella se despierta sobresaltada.
- 50 Trata de escapar. Corre. Se agazapa. Atraviesa ríos. Salta montañas. Los seres que cabalgan son poderosos y crueles. El rastro es difícil de borrar.
- 51 *Siento mi cuerpo arrasado por dentro / el dios violento me ha visitado frenético / ha enviado sus ejércitos, he sido sepultada en las brasas del sueño / y después de las visiones ha venido el vacío / el vuelo inverso hacia la fría oscuridad.*
- 52 Está cansada. Es atrapada, golpeada y llevada de nuevo al templo, delante del dios del fuego para que escuche la sentencia.
- 53 Es amarrada en un cepo, condenada a la soledad perpetua y encerrada en una mazmorra donde el agua chorrea por las paredes. Habla consigo misma:
- 54 *Caminé sobre las brasas del templo / aprovechando el letargo de los sabios sacerdotes / de cráneos brillantes y túnicas impecables / Decidí escapar de la gruta sagrada / y quise retornar a mis juegos silvestres / y atravesé las bóvedas subterráneas / y subí las doradas escaleras del tiempo / y volé hasta el valle de la luna / y busqué las pequeñas voces vegetales / y pregunté por los significados del amor.*
- 55 Delira, se arrastra por el laberinto tejido de la hamaca, como si fuera un espacio enorme. Pide agua y clama:
- 56 *No me sepulten en esta prisión fantasmal. Solo quería ver la luna y jugar en el bosque con las criaturas de la noche.*

<i>Sé que pertenezco al oráculo del dios de fuego y que me debo a los elementos. Quiero salir de esta pesadilla.</i>	
La Bruja despierta y cae aletargada y despierta y vuelve a caer con los ojos desorbitados.	57
La hamaca se convierte en un potro de torturas que gira y retuerce las coyunturas. La Bruja grita y llora de inocencia.	58
La mujer hechicera cae, extenuada, sumida en el más profundo sueño.	59
Música de los vientos. Silencio.	60

SEXTO MOVIMIENTO

La Bruja despierta en otro sueño. Reacciona con asombro.	61
En el delirio aparecen las tres brujas que vaticinaron el destino de Macbeth.	62
La primera bruja es joven y hermosa:	63
<i>Aumente el trabajo / crezca la labor / el mal es bien y el bien es mal / Cortemos los aires y la niebla / Aumente el trabajo / Crezca la labor / Hiervan sesos y sucesos en el aceitoso crisol.</i>	64
La segunda bruja es una vieja arrugada y misteriosa que se encuentra acurrucada y ejerce sus artes de encantamiento:	65
<i>La arpía ha dado la señal de comenzar el canto / Demos vuelta alrededor de la caldera / y echemos en ella las hediondas entrañas del sapo / la piel de la víbora / la lengua del perro, el dardo del escorpión / el brazo de un sacrilego / La nariz de un tonto / Los labios de un bárbaro / el hígado de un macho cabrío.</i>	66
La tercera bruja, una mujer enigmática, parece una lechuza. Está de pie frente a la caldera y lee en los vapores y descifra los círculos de humo:	67
<i>Tu signo te ha marcado para siempre, serás alimento del Dios bestial. No mienten las espirales: permanecerás prisionera de sueños que no han de tener fin.</i>	68
La segunda bruja continúa con la cocción mágica:	69
<i>La raíz de la cicuta, las hojas de abeto iluminadas por la luna, el cactus que lleva a las cúspides celestiales, el bejuco que da pies de jaguar y vuelo de águila, la flor dulce de la embriaguez divina y el zumo de los tallos amarillos del horizonte.</i>	70
La primera bruja continúa avivando el fuego:	71
<i>Aumente el trabajo, crezca la labor, hierva la candela...</i>	72
La tercera bruja canturrea los designios:	73
<i>No podrás refugiarte en la muerte / Jamás escaparás de la rueda fatal / Estás condenada a la eternidad de un sueño fugaz.</i>	74
La segunda bruja, le aconseja en medio de murmullos y silbos:	75

- 76 *Canta, canta, vuela, juega, vuela, sin despertar jamás, como el viento que viene y va.*
 77 La primera bruja, entre el humo y el fuego continúa canturreando:
 78 *Aumente el trabajo, crezca la labor / el mal es bien y el bien es mal / arda la candela.*
 79 La imagen se va desvaneciendo. Cambian las luces. Ella continúa delirando. Soñando con las voces de las tres brujas.

SÉPTIMO MOVIMIENTO

- 80 La Bruja ríe, gira. Es una Bruja que cabalga en el potro de la noche. La hamaca es ahora un caballo que surca la oscuridad y la Bruja cabalga desafiante.
 81 Canta con las voces del viento: *Soy una estrige brava / cabalgo en el potro de la noche / voy a salir del limbo eterno / y visitaré los dulces parajes del bosque / donde bailan las tundas y los duendes / me bañaré desnuda en el manantial del amor / Arre, arre, aquelarre.*
 82 Cae hacia atrás en un éxtasis de libertad.
 83 Llega al antiguo bosque de la memoria. Juega con el agua. La Bruja está jugando feliz con sus pies como si fueran pececitos.
 84 Cierra los ojos y recuerda otro momento de un sueño imborrable. Cuando jugaba con los sátiros y los faunos.
 85 Se escucha música salvaje y pies que corren en tropel. La Bruja se ondula en el aire y escucha curiosa.
 86 Es el espíritu del cojuelo que viene con travesuras y placeres.
 87 La Bruja lo presiente y vuela y salta y vuela, sin alejarse del suelo.
 88 Lo invoca: *Corre, corre que te cogen el culo, / corre, corre que te coge el cojuelo / coge mi cuerpo, / siembra tu tallo, / exprime mi cinto, llévame a tu reino, / dame tu fuego, mete tu cuerno, / cabalga mi vuelo, desgarras mis velos, / vamos cojuelo, cojuelo... / corre, corre que te cogen el culo / corre, corre que te coge el cojuelo.*
 89 La Bruja salta sobre la hamaca, jugando al amor y al sexo con personajes del bosque que juegan alrededor de los árboles, bajo el resplandor de la luna.
 90 Se levanta al borde del amanecer y, de pie con la hamaca en las caderas, corre en un vuelo frenético y evoca los espíritus del bosque:
 91 *En el bosque de la luna / los faunos y las ondinas, / los duendes y las hadas, / juegan, vuelan y copulan / como si estuvieran enloquecidos / por los misteriosos resplandores / por los claros ventarrones / por las hojas transparentes / por los tibios manantiales / por los giros infinitos / por el tiempo y los confines / por los ritos de la brisa / por la noche delirante / por los enigmas de la dicha / por las ramas sagradas de los árboles plateados / como si estuvieran enloquecidos / los seres magníficos del bosque de la luna / los faunos y las ondinas, / los duendes y las hadas, / los elfos y las diablitas.*
 92 La Bruja atraviesa el espacio, con la luna de fondo, montada en la hamaca, proyectada como sombra, evocando

la escoba de las brujas.

La imagen se disuelve en la oscuridad. 93

98

OCTAVO MOVIMIENTO

La doncella canta y la hamaca se transforma en canoa. Comienza el viaje por los mundos del agua, por el río que nace de la fuente. 94

Es río sagrado que separa la vida de la muerte. Ella rema y canta y evoca las imágenes de los muertos que la miran desde la orilla y los peces que nadan suavemente. 95

Se transforma en sirena providencial que canta, seduce y llama a los hombres para que la amen, para que la sueñen. Los cura del desvelo con su canto. 96

Se levanta y comienza un proceso de transmutación. Es ave y es fiera, es águila y es pantera. Mito y leyenda, ama y devora. Vuela por los rumbos del viento. Habla con la furia demencial de la catástrofe: 97

En los ritos del amor y de la muerte / hago llover nieve caliente / seduzco hombres ajenos, / enfermo reses y enflaquezco a gordos reyes. / Soy una mujer terrible, / una polilla dorada, / un tenebroso deleite, una tunda enredada / en los ritos del amor y de la muerte. 98

En el juego del movimiento sufre metamorfosis. Se convierte en murciélago. Después se vuelve animal de cuatro patas. 99

Vuela, aúlla, grazna, canta. 100

Con garras se aferra a la tierra y con alas se mantiene en el aire. 101

Se detiene y aparecen de nuevo las visiones y los relámpagos. 102

Vuelve a ser la Bruja con cara de lechuza que hiere la noche con su voz: 103

Soy una mujer que muerde, / soy una mujer que mata / soy una vampira negra, / soy una venada y una pantera, / soy una mujer calcinante / y puedo transformarme en santa, / en ángel, en ave, en arbufo, / en ceniza y en fogata, / en insecto, en rata con alas, / en perra del aire y en loba del agua. / Soy una densa penumbra, / una mujer sonrisa / una vagina con dientes / soy Pulowi y soy Hécate / soy mujer y soy fantasma / soy etérea y soy volcánica. 104

Amaina el alma, vuelve a la canoa, navega tranquila en el espejismo de la vida. La luz se disuelve en sombra. 105

NOVENO MOVIMIENTO

La mujer hechicera, extenuada, se asemeja a un pájaro dormido. Es un ser con alas recoestado en una gran montaña. 106

Explora la tierra tratando de descubrir las líneas de su vida. 107

Las visiones la atormentan. Se tapa los ojos mientras las voces le dicen: 108

- 109 *Escruta las sílabas escondidas del libro prohibido, donde Dios ha escrito las encrucijadas del destino.*
- 110 Las visiones la llevan al templo. Ella mira de frente al dios del vacío y se dispone a saltar sobre el abismo.
- 111 Es atrapada de nuevo. Caer y es nuevamente acosada. Varias veces se levanta y cae como si la golpearan.
- 112 Enfurecida se enfrenta al dios ausente:
- 113 *¡Que venga y tome mi cuerpo / que anule mi conocimiento / que me tome y me calcine / que excite mi sangre y pudra mi carne, / que me vuelva mortal / que ya no soporto más la eternidad! / ¡Quiero salir del sueño / morir de verdad y dejar de mutar / y volver a ser desintegración estelar! / ¡Que venga y acepte mi venganza!*
- 114 Da la espalda. Vuela y se pierde en el horizonte de la escena.

DÉCIMO MOVIMIENTO

- 115 La Bruja aquietta el vuelo y se refugia en el capullo. Se concentra en sí misma para tomar fuerzas. Es una crisálida que palpita. Ha regresado al primer sueño.
- 116 Pero voces y ajetreos la remiten a una pesadilla ya conocida: las tres brujas de Macbeth siguen con sus vaticinios.
- 117 Es una virgen en medio del silencio. No puede evitar que las brujas de Macbeth la hagan ver lo que ellas están visionando:
- 118 Las brujas forman máscaras con partes de la hamaca y con el propio pelo y con los flecos.
- 119 La primera bruja habla: *En los mágicos cristales de los sacerdotes del templo, / puede verse el destino de una doncella condenada al abismo frío de la nada.*
- 120 La segunda bruja mira una fuente de luz que tiene entre las manos: *En los pulidos poliedros / puede verse que la doncella / quiere escapar de la cárcel de la eternidad. / Ella tiene algo de mortal: la pasión y el dolor, / la memoria del vuelo, / los lánguidos deseos y la capacidad de amar. / Fue la elegida del señor de los vientos, / la sabia pitonisa, la sibila consentida. / Ahora, es una infractora de las leyes divinas.*
- 121 La tercera bruja la señala:
- 122 *Has nacido con la bella luz de la mañana palpitando en un costado, / ya perteneces a la corte del castigado. / Has nacido con el fuego del amor y la locura y tu destino es irreparable.*
- 123 La doncella se sacude, transpira, lucha con la presencia de las brujas de Macbeth.
- 124 Las visiones desaparecen y queda sola entre la niebla. Canta:
- 125 *Hebras de sueño, / filamentos de luz, / versos en fuga, / huellas en el silencio. / Es la señal que dejo, / flecha tensa en el tiempo, / haz de fuego en el cielo, / arte de labrar en el viento.*
- 126 La doncella se envuelve de nuevo en la piel del capullo. Sabe que tiene la última oportunidad. Que debe encontrar una grieta por dónde escapar.

ÚLTIMO MOVIMIENTO

La Bruja, la estrige voladora, se estira cubierta por la hamaca y cierra los ojos como si estuviera dormida en una tumba.	127
No puede morir, no puede despertar.	128
Baja los pies y queda de nuevo expuesta a las tentaciones del vuelo.	129
Se levanta y toma impulso para iniciar el vuelo.	130
<i>Huye, huye, escapa, escapa, / navega en el aire, enrédate en el viento, / confunde los colores, respira candela, / doncella temible, mujer que vuela, / mujer polilla, mujer venada, / mujer sabina, mujer mandrágora, / mujer que habita la eterna pesadilla / Huye, huye, escapa, escapa, / atraviesa los ríos torrenciales del pavor, / los cenagales delirantes, los reinos de Mordor, / más allá de la tormenta, / más allá de las catacumbas del cielo.</i>	131
Cuando alcanza el máximo vuelo, se detiene, coloca los pies en el piso.	132
Toma el sombrero, que ha estado en el suelo, en el círculo de tierra negra.	133
Una fuerza invisible la hala hacia adelante.	134
La doncella queda tirada en el piso, quieta.	135
Comienza a incorporarse. Tiene el sombrero en la mano.	136
Habla, con los tonos nítidos del agua:	137
<i>En los transparentes laberintos de la magia, / en el reino del señor de los vientos, / vuelvo a ser la crisálida del sueño. / Soy innombrable / porque todos los nombres me pertenecen. / Así como me pertenecen las formas y los sueños. / Soy la más amada y la más temida. / Voy del temblor al llanto, / de la lujuria a la sagrada inocencia. / ¡Soy la mujer que se ha instalado en tus pesadillas! / De ahora en adelante soñaremos juntos.</i>	138
La Bruja se cubre el rostro con los flecos, se coloca el sombrero.	139
Se sienta en la hamaca, de espalda, dispuesta a la partida.	140
Vuela, vuela hasta el vértigo del movimiento y el éxtasis de la música, como en la imagen inicial. Se escucha un trueno. La luz se va desvaneciendo.	141
En medio del sueño ella no pierde la esperanza y se escucha su grito que hiere la noche. Es una polilla que desaparece en la oscuridad.	142



Sexus

JUAN CARLOS MOYANO

1995

Sexus.

Casa del Teatro Nacional, 1996.

HENRY MILLER: "POR ESO ME ENCANTA ESE JUEGO DE TRASPASAR LA REALIDAD A TRAVÉS DE LOS SUEÑOS, ES COMO VIVIR ENTRE LA RAZÓN Y LA LOCURA".

FOTOGRAFÍA: LUIS CRUZ.

SE TRATA DEL encuentro entre Henry Miller, escritor en ciernes, jefe de mensajeros en la Cosmodemonic Telegraph Company, asiduo visitante de salones de diversión, y Mara, una *baby-fatal*, atractiva y camaleónica. Es el comienzo de una *Temporada en el Infierno* del amor, una noche de martes indeleble, en plena pista de baile, en un local de la 42 Street. Es el perpetuo encuentro del hombre y la mujer, el hallazgo mutuo de una Eva laberíntica –adicta a las mentiras y al placer– y un Adán turbulento –al borde del fracaso absoluto–, mucho tiempo después de la expulsión del paraíso, cuando millones de generaciones ya habían peregrinado entre los espejismos de la historia y las fiebres aterradoras de la destrucción, en la era de la bomba atómica, bajo el signo de los desastres, en un agitado sector de la *Mother City*, en el podrido corazón de la *Big Ciudad*, en el sedimento fecal de las costumbres, en el extramuro de lo espiritual, ahí, donde es peligroso y puede surgir la muerte o el amor, en la sagrada tensión de lo pagano, en el deseo enfermizo de vivir, en el choque eléctrico de la carne a la hora de las pasiones redentoras.

Henry es un hombre casado con Maude, pero cuando conoce a Mara su vida da una vuelta irreversible, entra en crisis, rompe su matrimonio y comienza la historia que se cuenta en *Sexus*, con una mujer joven, mitómana, acostumbrada a maniobrar en los naufragios de la carne y en el hechizo de vicios prohibidos. Es un amor que brota desde la primera vez que se encuentran. Henry y Mara son como partes de un todo imperfecto, que se atraen y se repelen, con igual furia frenética. Es una historia de amor entre dos almas irreparablemente erosionadas, entre cuerpos que se incendian y cometas interiores que se fugan para siempre. Es algo así como la colisión de mundos que se desintegran en las desolaciones insondables de las cosas cotidianas. Y en esta historia de amor están presentes los personajes, entre reales y fantasmagóricos, que componen el mundo turbulento de Henry y Mara: una galería de seres que pueblan esa especie de película que rueda por los altibajos del amor, que se proyecta en las atmósferas de la *Madre City*, en el melodrama del fracaso. Son personajes que pasan a través de secuencias de fotogramas que componen la memoria narrativa del espectáculo.

El panorama escenográfico es mínimo, absolutamente desprovisto de accesorios, y lo conforma un triángulo compuesto por *La Mesa de las Entrañas*, *El Inodoro de las Revelaciones* y *La Bicicleta de los Sueños*. La escenografía es simbólica y práctica: una mesa de sañte, porque el abuelo, el padre, el suegro y los tíos de Henry Miller eran sañtes. Nuestro hombre es, de manera legítima, un hijo de-sañte, que nunca pudo acoplarse a la tradición familiar y que terminó usando la mesa de sus antepasados para todo, menos para continuar con las buenas costumbres de una herencia apacible, de origen germano, de creencias luteranas, de honesta apariencia, de sencillas emociones, de planes rigurosamente ordenados según una visión del mundo pragmática, sin pretensiones estéticas. Pero Henry Miller desde niño fue anomalía, disparete, una tuerca suelta en la pequeña pero férrea estructura de la familia gobernada por una madre severa. En la obra la mesa también es un objeto de utilidad múltiple y, según su colocación o de acuerdo al manejo actoral que de ella se haga, se logra la variación de sus posibilidades

*We are all guilty of crime,
the great crime of not living
life to the full. But we are
all potentially free.*

HENRY MILLER

visuales –su polivalencia escénica– y se multiplican las opciones dramáticas de su sentido escenográfico. Es una mesa fuerte, clásica, apta para cortar paños o para dormir, de unos dos metros de largo, noventa centímetros de ancho y noventa y cinco de altura, en madera fina, resistente.

La escenografía adquiere un sentido conceptual con la imagen blanca del retrete de porcelana, que evoca la concavidad femenina y que sugiere la soledad de un lugar común, habitualmente muy íntimo, donde cada ser cumple con el rito de los excrementos; también, muchas veces, funciona como el refugio preferido de los drogadictos y los depresivos. Así mismo, el retrete sirve como desagüe del olvido para alguien como Mara, que no tiene recuerdos definidos, que vive su presente cada día y padece la eternidad cada noche. Mara es una rebuscadora sin memoria que siempre está urdiendo su destino, con una gran capacidad para vivir en las cosas que inventa, en las ilusiones que sufre, en las mentiras que asume como verdades que se acomodan a cada circunstancia, como si la vida fuera una imprevisible obra de teatro, una tragedia donde se combinan las sensaciones del cielo y de la mierda, los signos del sueño y de la nada, lo escatológico del desamor y su perpetua vaciedad. Miller le concede al retrete una franca importancia, como lugar para la crisis o la reflexión.

La bicicleta es inevitable en la vida de Miller. Alguna vez escribió “mientras rodaba en bici me sentía agasajado, instruido y ungido”. La consideraba como amiga, como un animal perfecto, una mezcla de novia y máquina. Miller afirma que con ella “mantenía conversaciones silenciosas”. En la obra, el velocípedo clásico de la época de Miller es un rasgo poético, una evocación, un sueño. Cada escena está concebida de manera condensada y densa. Deliberadamente predomina la síntesis, el discurso visual, provocador y fragmentario, a la manera estructural de los buenos video-clips. El espacio escénico es único y múltiple, rectangular, como si fuera una “pantalla” tridimensional mágica, simple, donde se conjugan y se contrastan planos, utilizando las definiciones, los cambios y las “disolvencias” que las luces permiten efectuar en un escenario contemporáneo. El ambiente es onírico, tiene algo de filme soñado, de poema de imágenes y situaciones, de viaje por los callejones del inconsciente. En ese espacio rectangular, ventana para el deleite *voyeur* y el estupor de los sentidos, transcurren los destinos de Henry y Mara, durante siete años de pasiones, locuras, desafíos, transgresiones y dolores. Ese rectángulo está, de hecho, situado en el corazón de *The land of fuck* (La Tierra de la Fornicación), ese territorio cruel donde Miller ubica el estrépito de la *Big Ciudad*, los latidos apurados de la *Mother City*.

PERSONAJES

HENRY MILLER, a los treinta y tres años, enamorado tormentosamente, obsesionado por la escritura literaria, en choque con el mundo, desadaptado, expuesto a sus propias debilidades. Todavía no ha logrado concretar su rol como escritor. No es famoso, es paria, fornicaba como un tirador consagrado y sueña sin reparo.

MARA, MONA, JUNE, mujer de unos veinticuatro años, de fuertes marejadas interiores, mitómana, esquizofrénica, camaleónica, drogadicta. Su carácter es como un prisma de turbulencias delirantes que cambia según las emociones y las circunstancias. Frágil, sedosa, perversa, voraz, incomprendida, bella y, sobre todo, misteriosa y muy atractiva. Animal de jungla cosmopolita, ángel desquiciado, espíritu insatisfecho, destino trunco, musa maldita.

MAUDE, la esposa de Henry, profesora de piano, uno o dos años mayor que él. Se convertirá en su exmujer, frente al espejo de las ilusiones y los desgarramientos, en la crisis de la separación.

MELANIE, criada en la casa de Maude. Un ser elemental, de apariencia sonámbula, a veces con los senos al viento, como extraviada en el mundo de los ensueños y los oficios domésticos.

STANLEY, amigo polaco de Henry. Escritor frustrado, de espíritu torvo. Ayuda a Miller en la separación con Maude. Es un fracasado más en el azufre de la gran ciudad.

LA MADRE, alemana, de cabello rojizo, religiosa, estricta. Siempre contó con el odio fiel de su hijo Henry.

FLORRIE, LA NINFOMANÍACA Y HANNA BELL, LA BORRACHA, las amigas de Mara, trabajan en el salón de baile y comparten aventuras. Son las Ninfas Descarriadas del bosque de la lujuria.

SYLVIA, personaje enigmático, una especie de supraconsciencia femenina de Henry, que lo disecciona, que lo pone contra la espada y la mesa de sus desastres amorosos, de manera implacable.

LA NOVIA, visión onírica, ilusión Milleriana, mujer ideal. Una, Ella, Todas, Ninguna. Lo ronda en sueños, con largo velo y hermoso vestido blanco.

ELSIE, la vecina de Maude, curiosa, joven, propensa a los juegos del sexo.

LA NIÑA, hija de Henry y Maude. Silenciosa. En el fuego cruzado del despelote amoroso del padre y de la madre.

ROTHERMEL, EL HÉROE DE WEEHAWKEN, un despojo de guerra, típico veterano delirante, agresivo, traumatizado por los estallidos de las bombas y por la pérdida de una pierna. Es frío, contenido, y estalla con certeza de francotirador.

SPIVAK, funcionario de la Cosmodemonic, inquisidor, vigilante, que detesta a Miller y lo considera el peor empleado del mundo.

JUAN RICO, muchacho cubano, alegre, vivaz, tropical, poeta que va a solicitar trabajo como mensajero de la Cosmodemonic.

STASIA, amiga y amante de Mara. Artista, excéntrica, trastornada, fumadora de cannabis. Piedra de conflicto en la convulsionada relación entre Henry y Mara. Admiradora de Rimbaud.

CARRUTHERS, benefactor de Mara, hombre viejo, irónico, caballero alcohólico prendado de la muchacha.

CLEO, mujer mito-obsceno-entrañable del delirio *voyeur* de los hombres que asisten a la sala viciada de los Minski Brothers. Reina del desnudo.

EL JUGADOR DE BARAJAS, amigo de Henry Miller.

EL MIRÓN, un hombre que espía a Henry y a Mara en Los Polvos del Paraíso.

LAS MUJERES DEL SALÓN DE BAILE, amigas de Mara, compañeras de trabajo.

LOS ENGENDROS DE LA MOTHER CITY, hombres de la noche, seres peligrosos, sujetos de la penumbra.

ESCENA 1: EL SALÓN DE BAILE

Oscuridad total. Densidad, silencio. Lentamente, una luz cenital cae en el centro del escenario sobre la figura de un hombre con sombrero y gafas –Henry–, que mira al vacío mientras se dispone a prender un cigarrillo en la mitad del salón de baile. Mara emerge de la oscuridad como una Venus irresistible, enigmática –vestida con tallado traje negro–, que se acerca, ansiosa, deliberada, precisa, profesional, con fragancia de Diosa y de Ramera. Quedan envueltos en un haz de luz de intimidad, muy suave, como la imagen de una vieja película. Henry le ofrece la cajetilla y ella, en un repentino gesto seductor, le arrebató el cigarrillo que tiene entre los labios, con la boca, de manera delicada y temeraria, como imprimiéndole un beso de vaho candente en lo más tembloroso del asombro. La raíz de Henry se conmociona. Anda buscando un polvo y se ha encontrado con una mujer que tiene aspecto de cantera inagotable. El universo del salón se reactiva: entra la ronca melodía de un jazz esplendoroso y se encienden luces de fiesta y el escenario se puebla de mujeres que se mueven en la pista, encendiendo el ambiente del salón de baile. Las mujeres están en distintos sitios, en diferentes actitudes: bailan, se saludan, comentan nimiedades, van al baño, se drogan, se deprimen, suspiran con despecho, serpentean sensuales.

Henry está impresionado por la imagen de Mara, huidiza y misteriosa, tras el humo del cigarrillo. Siente que es una diosa desamparada, atemporal, provocativa, desafiante, carnalmente inevitable. Mara lo observa y también experimenta las fuertes emanaciones de la atracción súbita. Cumple su rol de muchacha seductora, acostumbrada a lidiar con las refriegas pasionales. La atmósfera del salón está prendida. El fuego está en la piel, en las pasiones que se incuban de manera generosa. Cuando Henry y Mara se encuentran en el punto de la conexión esencial, cuando sus células se motivan y sus organismos atávicos se revelan, las mujeres congelan las acciones un momento, para realzar el encuentro. La pareja, por iniciativa de Mara, sube a la mesa como aislando el mundo recién descubierto en la superficie mínima de un pedestal peligroso. Bailan, vibran, conversan cosas inaudibles, se sienten, se huelen. Es el encantamiento de un poeta maldito con el aura voluptuosa de una mujer que será su maldición y la fuente de su poesía. Luego saltan y se recuestan contra el filo de la mesa, como si lo hicieran en la barra. Las mujeres hacen algarabía, como si hubiera llegado un grupo de apuestos marineros de gordas billeteras. Llamam a Mara y suben a la mesa, que se transforma en la tarima de un escenario de *night show*. El salón crepita y la música se manifiesta de manera sostenida. Henry le hace señas a Mara, insinuándole una próxima ocasión, va al retrete y en un acto de intimidad simple toma notas en su libreta de escritor, para que no se le escapen las sensaciones que lo asaltan; es como si evacuara espiritualmente, en el rito del hombre, el lápiz, el papel y los estallidos del corazón. Las mujeres,

simultáneamente, componen imágenes sugestivas y descaradas, embriagadas por la circunstancia, en el clímax de la diversión, y terminan la faena como si todas cabalgaran obscenamente sobre la mesa. La música cesa, Henry levanta el retrete y sale de escena. Mara rompe la imagen, se adelanta y confidencialmente se delata, como si hablara consigo misma y –a la vez– con las mujeres del salón.

MARA

Acabo de conocer a un hombre inesperado. Su piel me llama y los dedos de sus manos me hacen temblar por dentro. Es escritor y cuando habla me encanta. ¡Me estoy enamorando del hombre más extraño de la Tierra! Es tan débil, tan idiota, tan genial y simpático. ¡El hombre casi perfecto! ¡Será un Dios o un drogadicto! ¡Qué extraño! ¡Creo que lo quiero, sí, lo quiero...!

ESCENA 2: THE MOTHER CITY

Cambio de ambiente. La música de la ciudad comienza a sentirse. Las luces sugieren una pesada sensación de amanecer en los callejones de la Madre Ciudad. En los claroscuros del escenario se distinguen mujeres, como estatuas de sal, bajo el fatuo brillo del neón rojizo. Se escuchan paranoicas sirenas y Henry Miller, con las solapas arriba, enfundado en la memoria inmediata, metido en la crisis de siempre, atraviesa la sensación urbana, flanqueado por sombras y presencias que se proyectan en un entorno de prevención y peligro. Es la *Mother City* que no duerme, que resuella y no deja de mover los oscuros engranajes de sus vísceras de cemento, hierro y humedad. Las mujeres corren, se detienen, cambian de direcciones, buscan algo, huyen de alguien y desde los desplazamientos, en los cruces de los callejones, en lo resbaloso de los andenes, en la incertidumbre de las esquinas, en el cambio de posición corporal, en el centro del caos, Henry y Mara hablan casi a gritos.

HENRY

Mara necesito verte.

MARA

¡Alguien me sigue!

HENRY

¡Tómame o mátame!

MARA

A las doce y media.

HENRY

Te voy a devorar.

MARA

Frente a la farmacia del Times Square.

HENRY

En la esquina del vértigo.

MARA

En el semáforo negro de la noche profunda.

HENRY

¡Maraaaaa!

El grito de Henry queda resonando. El volumen de la música aumenta y las mujeres corren agitadas, se paran en las esquinas, cruzan avenidas, se estrellan contra muros, sienten pavor, vuelven a correr, se desesperan, gesticulan, conforman imágenes rápidas de reacción ante el ritmo agresivo del ambiente. El miedo atroz y subyugante reina en *The Land of Fuck*. Las mujeres van y vienen, en *crescendo*, como si llevaran el ritmo de alarma de las calles peligrosas, como si estuvieran siendo asediadas por la sádica embestida de la madrugada. Henry percibe los latidos de la ciudad, reacciona, se sumerge en el caos, hace contra-ritmos coreográficos, busca los recorridos de Mara, husmea su rastro en la noche, se dispone a cumplirle la cita del amor impostergable. Clímax de ciudad. Clímax de zozobra. Clímax de obsesión pasional. Melodía del urbano desastre mezclada con la filosa marcha del amanecer. Mara corre, desesperada, paranoica, huyendo de sí misma y de sus fantasmas; trastabilla, cae fustigada por la violencia invisible. Henry cae cerca, como si ambos hubieran sido expulsados por las bocas del caos, por los desagües de la psicosis citadina. La música se desliza y cae en el agujero del silencio, como si una sinfonía enferma de estrépito fuera botada de súbito dentro de un metálico recipiente para deshechos. Se buscan en el suelo, como si estuvieran desorientados, entre las ruinas de un mundo arrasado por el caos. Se buscan como si fueran los únicos seres sobrevivientes, se palpan, se recuperan, murmuran, se llaman, se besan, se muerden, se dicen cosas y comienzan a devorarse con el furor fiero de una pasión incontenible. Los cuerpos son exilio recíproco, instancias de fuga en la magnitud desolada de la *Fuckin' City*. Una desolación encubierta por la sordina de la noche.

ESCENA 3: LOS POLVOS DEL PARAÍSO

La luz cambia el ambiente: del proceloso acontecer de las calles, la paranoia y el neón, se muta al tenue esplendor de un amanecer inolvidable, cuando Henry *and* Mara empiezan a reinventarse, de manera insaciable, en el juego de los instintos, en un rincón de bosque del Central Park. El corazón de Henry es una bomba en estado de emergencia. Siente que sería capaz de devorarse los árboles, las piedras, los minutos. Piensa que es un sueño, que no existe, que es una invención del delirio, de la fiebre, de la avidez del amor. Mara, con la sangre alborotada y el sistema nervioso en estado de agitación, abre los poros, se vuelve Fauna, ronronea, se queja, lanza gemiditos

y palabras sueltas, con desenfado, sumergida en los deleites del placer creciente. Henry la vive, la muerde, la bebe como una flor de fragancias secretas, de líquidas emanaciones. Juegan, se desplazan, dan vueltas, se acomodan, se siguen buscando, toman distancia, se abalanzan cuerpo contra cuerpo, obedeciendo al clamor de la carne, en un abrazo cargado de dicha, de pasión, de locura. Se separan, se contemplan, se vuelven a encontrar, se palpan, murmuran, se besan, se acarician intensamente, se cargan, se arañan, se dicen cosas obscenas, se vuelven instinto y son un polvo estelar que revienta en las estepas sexuales del universo. No dejan de mirarse, se vibran, se tocan, se chupan, reinician el movimiento y van desarrollando eróticas composiciones que suben la temperatura de la sensualidad. Surgen imágenes en la superficie de la mesa, que se vuelve banco de parque, espacio indefinido, un ángulo casual de la metrópoli, un lugar expuesto a los ojos de la curiosidad. Se aman con furor, se gozan insaciables, estremecen el aire, levantan polvareda y acezan salvajemente. Se vienen, se van, se vuelven a venir, se precipitan, se transforman en estallidos de átomos y secreciones placenteras. Mara pide más, obscenamente, pide que la clave, que la goce, que la monte. Orgasmo paradisíaco en un parque. Humedad absoluta de los cuerpos, mundo etéreo de las almas. Orgasmo salvaje, orgasmo divino, orgasmo total. De repente –como suele suceder– la presencia de un hombre que figonea los interrumpe. Mara se pone paranoica, arregla apuradamente su vestido, se retoca el maquillaje, se acerca a Henry, que también está sobresaltado, y caminan como retomando un sendero entre los árboles. Luego se acarician tiernamente, descubren los destellos nacientes del sol a través de los ramajes, se sienten comunicados por el hilo delicado del amor y se despiden sin ganas de separarse.

HENRY

Mara, Mara, ámame, bésame, invéntame, destrúyeme: apuñálame el corazón, apuñálame el cerebro, apuñálame los pulmones, los riñones, las vísceras, los ojos, los oídos. Si me dejas un solo órgano con vida estás condenada a ser mía para siempre, en este mundo y en el próximo y en todos los mundos por venir. Soy un desesperado de amor, un desollador de cabelleras. Soy insaciable. Comería pelo, cera sucia, coágulos de sangre, cualquier cosa y todo lo que sea tuyo. Estoy enfermo de amor. Enfermo hasta morir. ¡Te amo, Mara! ¡Te amo!

MARA

Henry, debo confesarte que mi verdadero nombre es June. Mara, es como decir un nombre artístico. Henry..., necesito cincuenta dólares, los necesito para mañana, los necesito, sí, los necesito. Detešto hacerlo, pero no tengo otra salida. Mi madre se está muriendo, debo responder por mi familia. No, no preguntes nada, confía en mí. Prométeme que nunca vas a hacerme preguntas que no pueda responderte. Tienes que confiar en mí. Promételo, promételo... Henry te amo... Te llamaré pronto...

Mara se va por un extremo y Henry queda por ahí, alegre, eufórico, solitario, caminando por los callejones del amanecer.

ESCENA 4: EL INFIERNO DE CADA DÍA

Henry da la sensación de una larga caminata. La mesa, verticalmente colocada, sugiere la puerta de su casa. No encuentra la llave, ríe, bromea, recuerda el encuentro con Mara, evoca su olor de hembra oceánica, húmeda, agitada. ¡Mara! ¡Mara! Repite, inhala cada letra, demarca, graba, ensueña, evoca y degusta el nombre de la mu-chacha, en un reiterado monólogo de invocación obsesiva, de encoñe total, hasta que por fin atraviesa el umbral de la puerta, entra a la casa, se encuentra con el estallido de Maude y se refugia en el baño. Maude lanza zapatos contra las paredes, con furia, con histeria. Henry se sienta en el retrete, piensa, trata de no escuchar la desbocada embestida de su mujer, escribe en la pequeña libreta, Maude le reclama.

MAUDE

Tú no me quieres, nunca me has querido, eres un maldito embustero. Siempre me has irrespetado. Nunca me has querido. ¿Por qué te casaste conmigo? Eres igual a todos, te odio...

Crisis matrimonial, banda sonora de fondo, con algo de monótona angustia. Celos, desamor, resentimiento, lágrimas de mujer que presiente lo que pasa con Henry, hombre al fin de cuentas, singular y común, cínico, que ahora toma notas, embebido en lo suyo, en él mismo y en esa nueva pasión que se manifiesta de manera explosiva. Después del clímax del reclamo, Maude se recuesta contra la puerta del baño (la mesa deja de ser puerta de la casa para convertirse en puerta del baño, por la relación espacial y dramática que los personajes desarrollan y por la manera como la mueven y la utilizan). Llorosa, adolorida, deja que las palabras salgan, todavía encendidas de amor, resentimiento, reproche, reclamo.

MAUDE

¿Estás enamorado de ella?... No, mejor no me respondas... ¿Dónde la conociste, Henry? ¿En un salón de baile! ¿Y crees que es la mujer que te hará feliz? ¡No, Henry, no me dejarás todavía...!

Henry ya no puede pensar, está intranquilo, se siente como un animal de impotencia, acosado por el abatimiento de su mujer, encerrado en el bajío, tratando de esconderse de la reacción de Maude. La conoce y no desea que las cosas empeoren. No quiere crisis, no quiere llanto. Maude toma un zapato y golpea la puerta del baño.

MAUDE

¡Ábreme Henry! ¡Ábreme... yo te amo...!

Henry abre la puerta, se relaciona con Maude, trata de ser tierno, intenta apaciguarla, desliza los dedos de las manos por los pliegues de la bata y poco a poco incrementa la pasión, la sensualidad, el vaho del deseo. Se afloja el cinturón, desabotona la pretina y baja la cremallera, dispuesto a penetrar a esa mujer que todavía le despierta

el impulso erótico y que, a la vez, ha comenzado a producirle un remordimiento incurable.

HENRY

Quisiera hablar sin amargura. Me siento feliz y quiero que tú también lo seas. Ya vas a encontrar un hombre que te quiera de verdad, lo mereces. Tú podrás proteger a la niña mejor que yo. Trataré de cumplir con mi parte, Maude...

Maude lo rechaza, lo detesta, lo quiere, lo sufre, lo resiste y lo deja perplejo, mientras se mete en el aposento, a morder rabia y decepción.

MAUDE

Lo único que te interesa es lo sexual, eres un degenerado...

Henry se sube los pantalones, se ajusta el cinturón, se prepara para salir a extraviarse en las calles de su tormento. No quiere nada con Maude. Solo piensa en Mara. De súbito, estalla.

HENRY

¡Eres una perra histérica! No soporto tu incapacidad para comprenderme. Por primera vez en la vida me siento feliz. ¡Putá reprimida! ¡Te detesto maldita!

Aparece Melanie chancleteando con su andar de sonámbula. Henry se calma un poco, aceza, siente furia y algo de compasión, pero es un tipo cínico y fríamente se arregla el sombrero y respira. Piensa que lo mejor es vivir la vida sin agrandar los problemas. ¡No *problem!* Melanie se agacha para recoger el zapato de Maude. Henry descaradamente aprecia el trasero de la mujer. Ella gira con descuido, se le escurre el vestido en un hombro y deja al descubierto un seno, de manera simple. Miller observa, se detiene en el seno, redondo todavía, y piensa en Melanie, que a pesar de los años expele un encanto erótico a flor de carne. Algo elemental, sencillo, propio de su distraída naturaleza. (Melanie, como recolocando un mueble de la casa, cambia la mesa a posición horizontal que, con juego de luz y sombra, sugiere una especie de muro o de tronco caído o de peñasco). Miller vuelve al retrete, mete los pies en su interior, se acomoda como un pensador empedernido y se dedica obsesivamente a Mara, a imaginarla, a escribirle mentalmente frases, poemas, cartas.

ESCENA 5: LAS TRES NINFAS DESCARRIADAS

En un ángulo de luz, en un recuadro definido, Mara escribe una carta para Henry. La va leyendo, como una niña sorprendida que quiere ser convincente. Paralelamente, Henry lee la misma carta, en silencio, en otro punto de luz, en un juego visual de planos, tiempo y espacio.

MARA

Querido Henry: Mr. Carruthers, que es mi benefactor, nos ha enviado a mis amigas y a mí a su cabaña en los bosques del norte, para que descansemos. La estamos pasando muy bien. Jugamos entre los árboles y nos bañamos desnudas en el manantial y caminamos por ahí. El otro día nos extraviamos en la montaña y nos encontraron unos leñadores. Florrie y Hanna se enamoraron perdidamente de ellos y ahora se divierten todas las noches. Ellas son muy buenas amigas. Florrie es alcohólica y Hanna Bell, ninfomaniaca. Pero yo sé que puedo confiar en ellas cuando tengo muchos problemas...

La música irrumpe. Miller imagina, tiene visiones, mezcla de añoranza y celos. Sigue leyendo en silencio y los sonidos delirantes del bosque llenan la escena. En el esplendor azuloso de la noche, junto a la sagrada fuente pagana de los dioses antiguos, tres ninfas juegan como niñas poseídas por la perversa inocencia de los seres míticos. Hilan las delicadas hebras del sueño y tienden sus puntadas entre los pezones, los párpados y el universo. Se divierten, embriagadas de sí mismas, y se empujan y se ondulan y se hacen chanzas de muchachas. Atraviesan árboles caídos, hacen equilibrio, saltan, agitan cabelleras, prenden cigarrillos, invocan las lenguas de fuego de lo sáfico, se ponen nerviosas, lúdicas, apasionadas, esquizofrénicas, y atraviesan el umbral de los deseos y se acarician, se besan, se angustian; de repente Mara entra en estado paranoico y se siente brutalmente violada. Las amigas la tranquilizan, la consienten, y suavemente ritualizan la sensación de las locas féminas de la noche de los bosques. Vuelven tras el grueso tronco caído, se muestran con sus cabezas de hidras de pesadilla y se esfuman en la oscuridad sin fin de la noche. Miller gira en el torbellino de la imaginación, en el eje loco de su angustiada necesidad de estar con Mara, la mítica, la distante, la ensoñadora. Mara retorna a la imagen de la carta y concluye la esquila.

MARA

Regresaré en una semana o diez días. Gracias por las cartas y los telegramas. Escribes tan lindo y cuando leo siento que penetro en un mundo donde todo existe porque tú lo has escrito. Deseo verte pronto porque me quiero casar contigo. Te amo más que a los duendes del bosque. Siempre tuya, Mara, la ninfa descarriada.

Las luces se difuminan y la imagen de Mara se desvanece.

ESCENA 6: LAS BARAJAS DEL VERBO

Miller se para, metido en el inodoro, enciende un cigarrillo y salta, como saliendo del marasmo de la imaginación. Camina por algún oscuro recoveco y desemboca en una esquina del barrio, junto a un amigo que juega barajas en el avance de la noche. Miller está poseído por el fuego de la palabra, completamente eufórico, tiene ganas

de fornicar o de escribir pero admite que está en el sitio más oportuno de su destino, cerca de alguien dispuesto a escuchar su monólogo delirante. Bebe y habla y se deja ir en las palabras.

HENRY

Amigo mío, hay coños que ríen y coños que hablan; hay coños locos, histéricos, con forma de ocarina, y coños lujuriosos, sismográficos, que registran la subida y la bajada de la savia; hay coños caníbales que se abren de par en par como las mandíbulas de la ballena y te tragan vivo; hay también coños masoquistas, que se cierran como las ostras; hay coños ditirámicos que se ponen a bailar en cuanto se acerca el pene y se empapan de éxtasis; hay coños telegráficos que practican el código Morse y dejan la mente llena de puntos y rayas; hay coños glaciales, en los que puedes dejar caer estrellas fugaces sin causar el menor temblor; hay coños hechos de pura alegría, que no tienen nombre ni antecedente y son los mejores; existe también el Supercoño, que lo es todo: en él vive el Gran Padre de la Fornicación, que reina en la tierra como en la materia cósmica del universo. El Padre Apis, el toro profético que se abrió paso a cornadas hasta el cielo y destronó a las deidades castradas del bien y del mal. ¡El amor es un coño que siempre nos llama, una trampa hermosa y macabra!

AMIGO DE LAS BARAJAS

Henry, si alguna vez escribes como hablas serás como las cataratas del Niágara. Eres un poeta en todo el sentido de la palabra. ¡Tienes una gran dosis de imaginación! ¡Salud!

La luz disminuye y la imagen de los dos amigos desaparece.

ESCENA 7: LOS DOLORES DE MAUDE

Se ilumina el retrete en un plano de fondo, donde Melanie inventa su espacio alucinado. Juega con el sonido del agua, con los trinos de pájaros imaginarios, con los cuchicheos del viento que se arremolinan en su tenue imaginación de doncella que comienza a envejecer en una edad sin tiempo, haciendo oficio en una casa de rutina y ambientes conflictivos, “imaginando” siempre con los sentidos, libre de sufrimiento, en el placer primario de las caricias que se otorga a sí misma, como si ella fuera una especie de fantasma y de vieja gacela de piernas abiertas, una pajarita liviana que goza y levita y juega con los pasajes de un libro y se deja ir en la música imaginaria de una naturaleza atávica que zumba en su cabeza y la libera de la pesantez de cada día. La mesa, colocada verticalmente como la puerta entornada de la habitación de Maude, se ilumina. La esposa acongojada se asoma con ojos de malestar, con las marcas severas de la decepción y el desvelo, recién salida de una noche pésima, con los nervios deshechos. Enreda los dedos en el pelo enredado, desliza el rostro contra el filo duro de la puerta y trata de abrir los ojos abotagados ante el golpe deslumbrante de la mañana. Deja que la cabeza vaya y venga contra la superficie de la tabla, gira con la depresión alojada en las heridas del corazón. Melanie sigue en lo suyo, creando

un contraste, una visión de mujeres solitarias, con algo desquiciado en los movimientos, en los ritmos, en las formas de sentir al hombre de la casa, que ya no parece pertenecer al mundo de las dos mujeres porque anda enamorado de Mara. Melanie, hablando para sí misma, percibiendo la presencia sin sosiego de Maude, masculla, como si quisiera hacerle entender lo que tal vez jamás se atrevería a decirle de frente. Las dos mujeres, en dos puntos iluminados por reflectores distintos, hacen punto y contrapunto en una diagonal de plano y contraplano, composición plástica, ritmos y acción contrastada. Maude vive la melancolía y el despecho, Melanie disfruta el placer irónico de sus palabras.

MELANIE

Maude, tú no sabes que Henry ama la carne tanto como quiere el queso o como siente la calefacción de invierno. Le gusta beberse la vida y comer y cabalgar sobre la piel. Nació para las mujeres y los disparates y tú eres una puritana engreída, una inocente corrompida, una señora que no sabe que se casó contigo para evadir el servicio militar y para fornicar sin gastar dinero. Henry es un ángel con sexo y tú, Maude, eres el tedio y el sufrimiento comprimidos. Y tú no lo sabes, Maude, no lo sabes...

Maude gira, desarrollando acciones en *crescendo*, golpeando la cabeza contra la mesa-puerta, recayendo en la desesperada condición de mujer traicionada por un hombre dado a los excesos. Un hombre que la atrae todavía, que tiene un fuego que ella reclama desde las contracciones entrañables de su pasión represada. Un esposo, un fracaso, y todo gira, rota y se rompe. Maude está demacrada, deprimida. Escucha los murmullos de Melanie y le ordena que le prepare un baño de agua tibia y que luego se vaya a su cuarto. Lo dice con voz de ama que, con el tono y la actitud, mantiene las distancias con la criada, a la que aprecia por costumbre y por instinto, y a la que odia patológicamente, al mismo tiempo. Cuando Melanie se retira, después de cerrar el libro de sus divagaciones y protestar entre dientes, Maude se sitúa frente a un espejo imaginario y comienza a arreglarse, a componerse, a inventar una risa forzada, trágica, sobre la mueca de su cara insoportablemente martirizada por el despecho.

MAUDE

Mírame, mírame, ¡Mírame! Anoche no pude dormir; me dolía aquí, aquí... Y tú no llegabas... Y yo me sentía desolada... Y me dolía aquí, aquí... Me sentí peor que una res desollada, sangrando marchita, seca del alma, con el frío de la soledad metido en la cama y tú no estabas... Pensé que me iba a morir... y todo era vacío y nada tenía sentido y tú no estabas, Henry, y tú no estabas...

Maude trata de alegrarse, canta un *blues*, se acaricia el pelo como queriendo cautivar la ilusión de un hombre escurridizo, desdibujado, que simplemente cumplió con la regla de lo masculino, con la traición conyugal. Reacciona. Deja de cantar. Trata de volver a la realidad y da una orden como desquitándose del mundo.

MAUDE

Melanie, tráeme un té de canela, sin azúcar... Recuerda que no estoy para nadie, en esta casa no vive nadie...

Maude atraviesa el umbral de la puerta entornada y desaparece.

116

ESCENA 8: EL PEQUEÑO STANLEY

Entra Stanley, se sitúa frente a la puerta de la casa de Henry, un poco encendido, con algunos tragos inflamando su verbo. Lleva una máquina de escribir portátil, vieja, de escritor pobre. Henry no está, nadie abre, pero él siente que detrás de la puerta palpitan seres. Percibe la mierda caliente que la gente atesora en los socavones más secretos del alma. Stanley, el amigo de palabras y aventuras que ahora como nunca requiere del viejo compinche. Pero Miller no está y nadie da la cara. La noche es de perros. Por eso el polaco se vomita verbalmente, como si hablara con Henry. Su momento es particularmente crítico. No encuentra luz, se asume como un fracasado con la existencia y, sobre todo, con la pasión de escribir.

STANLEY

¡Lástima que no estés Henry Miller! Hoy, tu buen amigo, el pequeño Stanley, el despreciable polaco del Distrito 14, está dispuesto a decirte la verdad como nunca nadie te la ha dicho, porque la literatura es el embuste más grande que puede producirse. Cuando no proporciona las satisfacciones de la efímera gloria, se convierte en algo así como un haraquiri sin término. He renunciado a escribir: he quemado todos mis papeles. ¡Ya ni siquiera sigo leyendo! ¿Para qué...? No hay redención posible para un espíritu atormentado por las fiebres del fracaso. A la mierda los escritores, a la mierda tu fe absoluta en la estupidez de la palabra. De buena gana acribillaría tus páginas untadas de excrementos filosóficos y me limpiaría el culo con tus virtudes líricas... Miller lo único que me queda es esta máquina y tampoco me sirve. Te la vendo para que sigas cultivando tu ego-chancro de profeta de la decadencia. Para que te saques los piojos del cerebro y los vuelvas cucarachas verbales que nadie leerá porque tú, Miller, eres un fracasado más... Ojalá la perra de tu mujer te diga que he venido a visitarte...

Stanley esgrime la máquina de escribir como si fuera una ametralladora, se recuesta contra la puerta, agacha la cabeza. Da la impresión de ser un gánster. Retrocede, como fundiéndose en la noche. Su figura se pierde en la penumbra del plano de fondo. Se hunde en la sombra de las maquinaciones, urdiendo resentimientos y fragmentos de destino, con ese amigo querido, envidiado, odiado, como si Henry Miller fuera un modelo y un enemigo mortal. Por él, Stanley sería capaz de dar la vida. También podría matarlo fríamente... Por amistad.

ESCENA 9: LA BICICLETA

Cambia el ambiente lumínico: hay luz crepuscular. La banda sonora entra con alegría. Un panorama romántico.

Miller rueda montado en una bicicleta hermosa, clásica. Hay ensueño, placer, expectativa. Pedalea rumbo a Mara. Hace frases rodantes con el cuerpo, transmitiendo estados de ánimo, creando imágenes en distintas posiciones. Algo plástico, hermoso, surrealista y poético, sin llegar a lo acrobático. Reconstruye, en los breves tramos del escenario, el deleite de viajar en ese amigo de metal que siempre lo llevó más allá de la rutina de la gente, más allá del límite de la ciudad, por las rutas de la fantasía, por el placer de volar en dos ruedas. Las luces dan diferentes perfiles de Henry. Por fin, llega hasta donde Mara. Desmonta de manera ágil, como un adolescente cumpliendo una cita primeriza, Hace sonar el pito de la Bici. Mara sale a su encuentro. Se miran extasiados. Henry le entrega un ramo de violetas y la invita a pasear. Mara sube a la parrilla, Miller pedalea y avanzan. Miller lleva un gorro negro. Ella tiene una larga bufanda violeta, enredada en el cuello, que flota ondulada por la brisa del desplazamiento. Se pierden en un recodo del sendero imaginario y la atmósfera se matiza de crepúsculo dorado, rojizo, encendido. Desde el fondo, como un maldito espía, Stanley lanza un tendencioso parlamento.

STANLEY

No cambias Miller, tus vicios son incurables. Otra vez prendado de un coño fresco. Lo único que deseas es quedar libre para disfrutar de tu nueva mujercita. Para que veas que soy buen amigo te ayudaré a ser feliz porque estoy seguro de que ahí comienza tu desgracia. Realmente, tu esposa es detestable y si no puedes despedazarla con el hacha, déjala para siempre. Te voy a dar una mano en este enredo. Déjalo de mi cuenta. Eres mi amigo y eso basta.
Stanley gira y desaparece.

ESCENA 10: UNA MUJER LLAMADA SYLVIA

Es el encuentro de Henry con su propia consciencia en los juegos de la mesa, que son como inclinaciones corporales que conducen al abismo negro de la perplejidad. Atmósfera de sonidos monocordes, lejanos, que vibran en la bóveda de la inconsciencia. Ambiente onírico, como si Miller estuviera metido en un sueño, pero despierto, con la impresión corporal de estar manejando una realidad de planos inclinados y lógica inversa. Una realidad con la configuración sorprendente de las visiones del prisma. Siente que atravesó el espejo y comenzó una reflexión en cadena (el amor, la literatura, el ego), frente a un personaje femenino que encara la consciencia de Miller. Esa mujer, de nombre Sylvia, se apareció una noche cuando Henry iba por ahí, desarrollando ocio, susurrando ideas. Hablaron en una estancia disparejada, en el marco de un sueño, en la antesala de lo sincero. Henry nunca antes la había visto, pero da la impresión que lo sabe todo acerca de él. Una mujer certera, enigmática, insolentemente franca, que lo revela y lo disecciona. Henry es solo un hombre metido en la encrucijada del amor, en la crisis de su propio yo. La mesa es un monolito rectangular, columna, muro, rampa, escalera, inclinación, laberinto, según se le coloque y según se use creativamente. Los personajes la manipulan, la transforman, se ubican en ella en re-

lación con las posibilidades geométricas de los espacios inventados. Es un juego de planos y galerías que modifica la razón de la retina. Un contrapunteo de imágenes y textos, de lo soñado y lo simbólico. Un experimento de personajes en un espacio que escudriña la absurda libertad de los sueños. Cada personaje es un polo opuesto y entre los dos siempre está presente un eje invisible, una cuerda tensa, una emanación real, tangible. La mesa es el medio de precisar esa tensión que comunica a Henry con su contrario, entre el ensueño y lo simbólico. Palabras y movimientos se complementan, se combinan, contrastan o se amalgaman.

SYLVIA

Hay días extraños como grietas que lo absorben a uno en el vértigo del sueño. Ahí nace el arte o el extravío. Usted está condenado a levantar arquitecturas verbales pero también podría desplomarse entre la polvareda de su dispersión... Estoy segura que debe ser un escritor muy bueno. Ha sufrido. Lo advierto. Y ¿quién cree que soy yo? ¿Cómo imagina usted mi vida?

HENRY

En realidad no quiero saber nada de su vida. Tengo la sensación de estar metido en una trampa.

SYLVIA

Eso es poco amable de su parte Sr. Miller. ¿Está asustado de mí? ¿Por qué? Usted no tiene dinero, ni poder, ni influencia, ¿qué imagina que puedo pedirle?

HENRY

Solo pienso en dos cosas: comida y sexo.

SYLVIA

Está perplejo porque estando enamorado de una mujer ya se siente potencialmente la víctima de otra. No es una mujer lo que usted necesita, es un instrumento para liberarse. Usted quiere romper sus cadenas. Hágalo, no lo dude más... Quien quiera que sea la mujer que ama la compadezco, porque usted no es capaz de pensar más que en sí mismo. La abandonaría si pudiera lograr lo que quiere sin su ayuda, pero la necesitará y usted llamará a eso amor. Siempre se dará esa excusa al sorber la vida de una mujer.

HENRY

Ahí es donde usted se equivoca, soy yo el absorbido hasta quedar seco, no la mujer.

SYLVIA

Esa es su manera de engañarse. Como la mujer no puede darle lo que usted quiere, usted pretende convertirse en mártir. La mujer quiere amor y usted es incapaz de darle amor.

HENRY

Un momento, ¿por qué me dice todo esto?

SYLVIA

Tal vez solo estoy respondiendo a lo que me preguntó interiormente. Míreme a los ojos, ¿qué es lo que ve?

HENRY

Nada, absolutamente nada. Mirarla a los ojos es como mirar en un espejo oscuro.

SYLVIA

En cambio en los suyos vi un animal. Sentí que si me abandonaba usted me devoraría, deseaba poseerme, arrojarme sobre la alfombra, pero vio en mí algo que nunca había visto en otra mujer. Vio la máscara suya y usted no se atreve a revelarse tal como es. Tampoco yo. Eso tenemos en común.

HENRY

Usted me perturba, ¿por qué?

SYLVIA

Porque usted no es tan inteligente como cree. Esa es su debilidad. Su arrogante orgullo intelectual. Tiene todas las virtudes femeninas pero se avergüenza de reconocerlo. Su virilidad sexual no es más que el único signo de un mayor poder que todavía no se atreve a utilizar. Sí, tal vez ser escritor sea lo mejor para usted. Si tuviera que actuar según sus pensamientos, seguramente se convertiría en un criminal. Siempre estará tratando de dominarse a sí mismo y la mujer que ama solo es un instrumento para que usted practique. Sabe Sr. Miller, a veces, es mejor escribir un libro monstruoso que tener una vida monstruosa.

Miller no responde. La mujer le ha extendido un billete, lo mira de frente, da la impresión de ser un “espejismo”, un juego de espejos. Como si la figura del hombre reflejara la imagen de la mujer y, también, a la inversa, en un juego de acción, reacción, reflejo y desdoblamiento. Sylvia se marcha y Henry, solitario, sumido en sus pensamientos, se sienta en lo alto de la mesa, verticalmente colocada como una columna. Henry, el esteta, el falso anacoreta, el que piensa. La luz se concentra en un rayo azul nocturno que cae sobre la figura de Henry, creando un claroscuro misterioso: el ser ante la nada sutil de los sueños.

HENRY

Hay días en que despertar es doloroso y angustiante. Nada ha pasado, excepto la prueba de que la realidad más profunda y verdadera pertenece al mundo del inconsciente. Por eso me encanta ese juego de traspasar la realidad a través de los sueños, es como vivir entre la razón y la locura.

ESCENA 11: LOS AFILADOS ÁNGULOS DEL AMOR

En el juego de prismas y reflejos, en las divagaciones del sueño y en el torrente de los recuerdos, Henry evoca la presencia de Maude y de Mara. Aparecen, cada una en un ángulo opuesto, en el plano de fondo, como en el

sueño de una película en blanco y negro. Ambas hablan, intercalando frases, dirigiéndose a Miller. Las dos sienten al mismo tipo y cada una experimenta su afecto y su desamor por el hombre que escucha las dos voces y siente que resuenan desde lo hondo de su propia consciencia. Miller reacciona, como si cada frase le llegara a la entraña y le remarcara la piel del alma, cuelga como un péndulo de lo alto de su difícil equilibrio, contra el tablón de la mesa que podría ser ese muro alto, de los peligros "pesadillescos": esa cornisa de rascacielos donde alguien se encuentra con el último vacío.

MARA

Henry Valentine Miller, estoy locamente enamorada de ti...

MAUDE

He sido una tonta pensando que podías cambiar. No te importa ni tu hija.

MARA

Cuando te veo mi corazón no late, aletea y me delata. Tus palabras me envuelven, me hacen volar, me narcotizan.

MAUDE

Me has convertido en una mujer amargada y odiosa. Me miro al espejo y no me reconozco.

MARA

Soy tu diosa erótica. Erosióname de dicha. Henry Valentine, Val, eros, Val... eroso...

MAUDE

Me has tratado como a un animal.

MARA

Me encanta sumergirme en tu vida...

MAUDE

Soy como una despreciable vaca blanca de caderas anchas...

MARA

Te amo, con mi locura infantil y mis deseos de fiera...

Henry se desliza por el tablón de la mesa y desarrolla imágenes –iconos–, como reacción a las voces de las mujeres, a la carga emotiva que choca y que estalla en su sensibilidad. Maude se ha colocado detrás de la mesa y Mara ha ido al encuentro, al rito mutuo de la entrega. La música estimula el habla frenética de los cuerpos. Cuando alcanzan el clímax, ruedan dichosos hacia adelante y la mesa, de súbito, con estruendo, cae como si abrieran una puerta con fuerza. La imagen de Maude se evidencia con sorpresa: la esposa traicionada, la mujer ofendida.

MAUDE

Claro que te doy el divorcio. Por decencia, Henry, por simple dignidad. Tu amigo Stanley tenía razón. El plan resultó perfecto. Simulo que salgo de la ciudad, regreso antes de lo previsto y ya has metido a esa puta a mi propia casa. ¿Es qué no tienes respeto por nada? ¡Saca a esa mujer! ¡Eres un canalla!

La hija, con su trajecito de viaje y su sombrero de encajes, mira asombrada, confundida. Sigue a la madre, de manera solidaria, cuando Maude se retira furiosa. Mara está desconcertada. Henry, tranquilamente, conversa con Mara. Mientras, se coloca los pantalones y la camisa, sin prisa, de una manera normal.

HENRY

¡Mara, soy un hombre libre!

MARA

Henry tú no tienes sentimientos..., pero te amo y me encanta que seas escritor... Henry, ¿es ésta la mesa en la que me escribes todas esas cartas?... Te amo, sí, y amo que seas escritor...

Levantán la mesa, acomodan el desorden y siguen hablando.

HENRY

Escritor, escritor... Me gustaría pararme frente a un espejo, con los ojos cerrados y el espíritu abierto..., porque escribir es un acto visionario, Mara, un arte de ciegos, una revelación impura que desata los poderes del verbo y convierte la palabra en carne sacra, en materia magna, tibia, palpitante. Pero cuando me enfrento al papel en blanco siento vértigo y la impotencia me aplasta y soy aquel idiota que escucha el sonido de su propia furia...

MARA

Ven, quiero verte cuando escribes. Quiero sentir tus palabras como siento tus cartas. Henry tú serás como Dostoievski, yo lo sé, tú eres mi Doštoievski. Tienes que escribir. No tendrías que conservar tu empleo. Yo trabajaré para que tú seas un gran escritor. Yo seré como Filipovna o como Henriette, la de Strindberg. Escribe, mi amor... escribe...

Mara se diluye en la oscuridad. Henry queda solo, consigo mismo, con su impotencia creativa, con su obsesión literaria, con sus galopantes dudas.

ESCENA 12: LA IMPOSIBILIDAD DEL ESCRITOR

Un haz de luz cae sobre la imagen de Henry escritor luchando con sus demonios temerosos, que todavía no se incendian en la plenitud del creador. Un jazz ronco y visceral acompaña las tentaciones y los impedimentos de Miller. Le quedan sonando las frases de Mara. Escribir ha sido su deseo de siempre y todavía no ha logrado lo que sueña, lo que siente, lo que desea, aquello sin lo cual su vida no estaría completa. Batalla interiormente,

quiere escribir y no imagina nada interesante. Va de la euforia a la impotencia. Interiormente se revuelve, colisiona, siente ganas de desgarrarse, piensa en Mara, trata de fumar de manera reiterada y angustiada. Se siente estéril, incapaz de procrear el fuego del verbo. No logra llevar su fluidez innata al papel, que reta y se convierte en un agujero negro, más allá de la página blanca, en el cataclismo interno del hombre que tiembla y alcanza una tensión máxima porque la gracia de la palabra no se manifiesta. Las neuronas están al borde del estallido. La máquina de escribir suena en off. Suda. Juega ansiosamente con los cigarrillos, piensa, se inquieta más de la cuenta y, repentinamente, parece sereno, piensa fijamente en Mara, se da cuenta que solo ella es capaz de moverlo, de incubarlo con los gérmenes del amor y la confianza. Solo ella le interesa en la inmensidad del universo. Observa una página escrita, lee insatisfecho, le prende fuego y la guarda en un bolsillo. Se coloca el saco y el sombrero y toma la decisión de vivir con Mara para siempre. Respira profundo, recompone el espíritu y sale para perderse en la noche, buscando las calles que llevan al corazón de Mara, a ese cuerpo que baila, que lo llama, lo enciende y lo tiene delirando como un dios orate.

ESCENA 13: LA MADRE

Pasa la severa presencia de la madre, vestida de negro, con cuello de encaje blanco y zapatos puntudos, estrictamente lustrados. Algo espantoso y cotidiano tiene esta mujer, que significa trauma, fastidio, rechazo, abismo, todo lo detestable, menos ternura, calidez, afecto. Y sin embargo, siempre fue solo una honorable madre calvinista, preocupada por el futuro de un hijo que parecía haber nacido con el alma inclinada a las tentaciones del pecado, a los oficios inútiles, a la vida desordenada. Un espíritu fuera de control. Un hijo amargo, transgresor, dedicado a infringir las normas y a llevar siempre la retorcida contraria. Es un castigo divino, una prueba. Por el escenario pasa esta señora alemana, religiosa, fría, tal vez menopáusica, de gestos rectos y costumbres absolutamente correctas. Habla y mueve las manos y culpa y sentencia y corrige y señala.

LA MADRE

Me contaron que abandonaste a tu familia y hace tres días no vas a trabajar. Escritor... Pues ya que lo eres deberías escribir algo así como Lo que el viento se llevó. Libros así por lo menos se pueden vender. Debí quitarte esa mala costumbre desde que eras niño. Dios sabe que me esforcé para que fueras decente, pero no, heredaste la locura de tu tía y la falta de ambición de tu padre.

La madre reprende a un muchacho invisible, personificado en la relación que establece con la mesa. La madre inventa una metáfora, una danza. Con acciones, gestos y movimientos la buena mujer le habla de la importancia de tener un trabajo en la vida, algo honesto y oficioso, como la sastrería que siempre ha sido una tradición familiar, un honor humilde pero una herencia que se lleva en la sangre, como la raza, la religión y la moral. Tanto libro y

tanta vagancia solo trae ruina e indecencia, expresa la madre que reprende y reprende y da indicaciones certeras con la fuerza germánica de su géstica. La madre es una presencia aguda, fastidiosa, pugnaz, que nunca abandona la memoria de Miller. Es un símbolo, una escena de severidad insoportable que pasa a ritmo de tiempo luterano.

ESCENA 14: LA ABRUPTA SUPERFICIE DEL AMOR

Henry y Mara se encuentran en un ángulo de la vida, en una estancia donde ahora comparten amor, ternura, obscenidades y, progresivamente, contradicciones, roces, choques y una pasión desenfrenada que se torna ambivalente con el paso del tiempo. Hay fuerte atracción, primigenia, salvaje, impulsiva y, también, va naciendo un abismo entre ambos: ganas de estar en compañía y ganas, a la vez, de salir corriendo. Parecen arrinconados contra los límites del mundo. Comparten el retrete, las costumbres de cada día, las cosas deliciosas y las cosas aburridas. Parece que siempre quisieran encontrarse y en varias ocasiones se estrellan contra los propios límites, contra la tendencia autodestructiva que nace del amor, la desesperación, el tedio. Porque se van encontrando en las costumbres de cada día y en ese redescubrimiento no todo funciona, casi nada funciona. Se trata de una danza libre, de un juego de acción y reacción, de ritmos, rupturas, *staccatos*, provocaciones y reacciones químicas, orgánicas, fisiológicas, que sintetizan el portentoso mundo de las emociones y los sentimientos, a sesgo de *shock*, a fuerza de voltaje mayor. Pasión, amor, hartazgo, histeria, ternura, agresión, lujuria, irrespeto, reproche, melancolía, decepción y otra vez los asaltos sorprendentes de la pasión. Se tocan, se viven, se vibran. Elaboran imágenes de la convivencia: se desean en los clarososcuros de movimientos que muestran la ingravidez de los cuerpos, la dinámica del amor erótico de los amantes ávidos y experimentados, que encuentran el acoplamiento adecuado de las almas y la carne y que, en ocasiones abruptas, se repelen, no se aceptan, se devoran, se vomitan, se desentrañan, se violentan y cuando alcanzan el clímax, se relajan un poco, como bajando a la realidad. Henry se muestra mordaz, incisivo, cálido, violento. Mara, deja ver sus facetas, sus múltiples caracteres, sus progresiones ciclótímicas, su mundo caprichoso y sus elucubraciones paranoicas. Insisten, muscularmente, nerviosamente: se estrellan, se separan, se ofenden y se aman con locura. Se miran, comparten risas y un poco de agradable perplejidad. También, hay ternura y calidez. Al final, encienden un cigarrillo, comparten el humo, se sosiegan, cualquier tarde, después de un orgasmo o una crisis, como cualquier pareja.

MARA

Henry, de ahora en adelante soy Mona, como la Mona Lisa. Es un nombre bonito, va más con mi personalidad. Mona. Henry se levanta, camina, de nuevo, dispuesto a entenderse con las preocupaciones triviales del trabajo, del divorcio, de la hija. Mona mira con estupor el rostro de la realidad.

ESCENA 15: EL RECUERDO DE LA NIÑA Y LA CRISIS DE MAUDE

Maude gime con las piernas abiertas y el retrete sostenido entre los muslos, como si exhibiera un ángulo descarnado de una vagina grande, blanca, de porcelana, manchada por un hilo de sangre roja escarlata, como una pesadilla de sufrimiento, de nostalgia. Es una imagen escultórica, violenta, agresiva y, a la vez, es una especie de bocina que amplifica el llanto de mujer triste y los quejidos de la decepción. Monologa, trastornada por el despecho y el resentimiento. En otro ángulo del escenario, en un contraplano, Henry se encuentra con su hija y hablan, juegan, saltan y todo parece una relación ideal, un domingo entre un padre y una hija. La crisis de Maude crece y se desata.

MAUDE

Henry, siempre me has engañado. Hasta con mi madre has estado en la cama y casi todas mis amigas terminaron siendo tus amantes. Pero de hoy en adelante no volverás a verme, y a la niña tampoco, ella es mía, solo mía... y mientras yo viva no volverás a verla nunca... Embustero, estúpido, hipócrita, necio, sinvergüenza, ocioso, vividor, cretino, puto, borracho, mujeriego, malparido, eres un perfecto malparido, pero eres mío, Henry, eres mío, eres mi malparido...

Maude, iracunda y herida, averiada en su fibra fina, semidestruida, llora. Simultáneamente, Henry también llora desconsoladamente, con la niña en brazos, sacudido por la tristeza. Maude llega al tope de la crisis y se deshace en lágrimas y gemidos de res desollada por la sevicia de un cirujano, por la crueldad de un carnicero. La niña se va. Henry queda solo, pensativo, sentado en un travesaño de parque, disfrutando del sol de la última hora de la tarde, padeciendo la desolación, experimentando algo de remordimiento en su sensibilidad de padre consciente del fracaso familiar. Maude sale y la niña salta, jugando rayuela. La boca blanca, de porcelana, untada de rojo, queda un instante expuesta a la pupila, a la luz, sola. Luego, oscuridad sobre la imagen menstrual. La imagen de Henry adquiere realce. Se adormece acurrucado, sintiendo que es un pajarraco fatigado, con algo de su organismo envejecido, con algo de su alma inmersa en el aceite oscuro de la depresión.

ESCENA 16: LA PARANOVIA EN LAS CALLES PARANÓICAS

Miller permanece inmóvil, deja que llegue la noche. Se siente medio muerto, ido, volcado contra sí mismo. En el bajo fondo de su estado, algo repta, se remueve y una delicada punzada le avisa que las palabras lo acompañan desde el origen de los sonidos. En ese momento, durante algunos segundos intensos, un poco eternos, la ciudad le pesa, el mundo lo enardece. Todo vale y nada vale. Le parece que la ciudad es una maquinaria monstruosa que lo derriba y lo tritura como si fuera un cereal seco, sin identidad, como uno más de los muñecos que vegetan en la puta metrópoli de pesadilla, donde imperan los engendros de la muerte, los fantasmas de matones que

deambulan por oscuros callejones. En los bajos fondos de la podredumbre personal, Henry Miller se debate, pero no resiste la embestida del verbo, que le viene desde un punto indefinido, muy adentro, como magma, como torrente de fuego hirviendo. Las sílabas escapan como aves solitarias, ciegas; las palabras vuelan contra la sombra de las construcciones y se pulverizan sobre su calvo cráneo de poeta, de paria, vencido, loco, malparido, solo, con su yo, con el temeroso, el petulante, el destructor destruido por su propio corazón. Es la alquimia de la poesía, la combustión elemental del ser abatido por estados anímicos enfermizos. Se trata de algo indefinible, como una explosión nuclear del espíritu. Después, automáticamente, brotan las fuerzas de lo poético. El poema nace, desgarrar, rompe la fuente, se libera de la sangre y vuela por encima de puentes y edificios, más allá de ruidos y delirios, en la conjugación silenciosa de la vida. Es un extraño parto, un rito involuntario. Miller delira y tiembla, sucio, se convence de que la demolición espiritual de todo lo que el hombre ha edificado es inevitable y aúlla por dentro, se remueve, cruza infiernos, expelido por el aliento demoníaco del amor y sus peligrosas hostilidades. Contra la página oscura de la noche, Henry Miller estalla en átomos, hablando, libre de temores, poeta maldito, poeta visionario, exacerbado, eyaculando desde lo más interno de su conmoción.

HENRY

*Los edificios sin sus autómatas
son más desolados que tumbas
Somos fantasmas moviéndonos
en el vacío de la gran ausencia
Los desagües escupen sangre
y las venas están podridas
Nos vamos a extraviar para siempre
al final del callejón
Todo está sucediendo ciegamente
de acuerdo a una regla
Acechar y vacilar
explotar hacia dentro y hacia fuera
Algunos cayendo como moscas
otros cayendo como ratas
Unos como inútiles espectros
otros muriendo como nada
Ser un respetable reptil*

en la peligrosa madre de cemento
Resbalar entender
levantarse la tapa de los sesos
En la próxima vida seré un buitre
alimentado con carroña
Me posaré en lo alto de los edificios
de cúpulas brillantes
Y descenderé como bala
en el momento que huelo a muerte.

Miller llega a la máxima euforia y, de súbito, se da cuenta que unos hombres extraños se acercan sospechosamente. Piensa que está paranoico, trata de controlarse, pero no puede escamotear las evidencias. Lo van a atacar, se esconde, percibe que están armados, trata de correr, intenta el escape, pero los hombres lo persiguen, esgrimiendo pistolas, lo acosan, lo cercan, le hacen la encerrona y lo golpean hasta dejarlo rendido, en el piso. Luego lo despojan de su ropa, de todo lo que lleva puesto. Esculcan los bolsillos, le quitan un reloj. Es como estar en una pesadilla que no termina, a ritmo de ciudad, con estruendo de motores y sirenas de emergencia. Finalmente, se apartan y lo dejan en el desamparo de la calle. Miller está penando, intenta arrastrarse, pero los huesos le duelen y las magulladuras lo obligan a estarse quieto. Se desmaya. En el letargo de la golpiza distingue la mágica presencia de Una, novia soñada, fantasmal, poética, que aparece rodando en patines, extendiendo su largo velo blanco en un ambiente de iluminación onírica. La novia lo cubre, lo redime, lo devuelve a la tranquilidad del útero. Se funden en una sola imagen. Bajo el vestido de encajes, tafetán y muselina, Miller el soñador se siente protegido por una suave placenta. Es Una, la novia imposible, el mito que mueve los dedos de las manos como una diosa muda que grafica sus designios con certeza de bailarina. La calma dura solo unos instantes. La novia se retira y Henry sueña que renace. La novia da vueltas, rueda, se aleja y Henry se angustia, corre tras ella, pero los hombres con aspecto de gánsters le impiden que se acerque a su gran ilusión. Son los hijos malditos de la *Mother City*. Por fin, golpeado y maltrecho, logra llegar hasta la novia. Todo es una verdadera pesadilla. No puede abandonar la zozobra y la temerosa agitación del abatido. La novia se despoja del velo y se lo coloca a Henry, envolviéndole la calva. Cuando Henry intenta besarla ella se escapa de nuevo, se le sale de los dedos. Los hombres la hacen girar, la conducen, se la llevan a lo largo de un tortuoso callejón. Henry piensa en Una, la mujer mítica de sus pesadillas, la única, la inalcanzable.

HENRY

Una a quien había saludado con la mano un día de verano.
Una cuyos ojos me habían seguido calle abajo

*Una la que me introdujo en su dormitorio
 Una completamente distinta que florecía solo en los sueños
 Una novia mía, Una y Todas y Ninguna
 Y otra vez esta soledad de asfalto devorándome por dentro...*

Miller cae de rodillas y luego queda tendido, sin sentido, arrasado por las visiones, cubierto por el velo de novia, como señal de la vívida pesadilla. La imagen se oscurece, desaparece...

ESCENA 17: LAS MÁSCARAS DE MONA

En otro extremo, aislada por un ambiente de luz tenue, Mara se maquilla, canta, preparándose para salir a la calle, casi a media noche. En esta ocasión transforma su maquillaje y sus gestos frente a un imaginario espejo, como una actriz que juega a pasar a través de los diferentes instantes de un personaje. Es Mara, la camaleónica, antes de la faena noctámbula. Intenta conservar la tranquilidad pero está inquieta porque Henry no ha llegado. Se preocupa por él, lo imagina en sus andanzas y un sordo escozor de celos se incuba en sus adentros de mujer que tiene presentimientos. Habla, franca y emotiva, como si Henry estuviera. Lo ama y quisiera verlo dedicado a la escritura. Algo malo puede sucederle. Las noches de la *Mother City* son peligrosas, ella lo sabe bien.

MONA

Henry, tienes que ver a la niña y visitar a la madre y de paso les llevas la mensualidad. Sí, con el dinero que traje anoche. No, yo no me molesto, a mí eso no me preocupa. Sé que tú me amas y eso me basta. No tengo motivos para desconfiar. Además, sabes bien que no soy celosa... Pero tú, Henry, no tienes derecho a dejarme sola tanto tiempo, yo sé que vas a ver a la niña como un pretexto para estar con la madre. Tú ya no me amas, quieres a tu esposa, yo soy algo pasajero, he sido solo un jueguito en tu vida, un polvo más en tu lista de mujeres... Eres un mentiroso, Henry Miller, eres un mentiroso...

Las palabras de Mona quedan flotando en el aire de la desolación, mientras traga algunas pastillas tranquilizantes, con ansiedad. En contraste, las risas de Maude y Henry llegan junto con la nueva escena.

ESCENA 18: MAUDE LA LIBERTINA Y ELSIE LA VORÁZ

Mara se deprime en el retrete, imagina cosas, se hunde en la soledad. Simultáneamente, en un plano central, Maude y Henry se comunican animadamente, como dos cándidos amantes que se encuentran en la flor de la madurez, jugando a quitarse prendas, *morboseando* con gracia, en el acercamiento sin prejuicios de los cuerpos excitados, como si estuviera abriéndose un canal de comunicación que no conocían. Se tocan y se persiguen, reconociendo las formas y las compulsiones del deseo, en un juego libertino que nunca habían vivido. De repente, por la puerta

entornada, entra Elsie, la vecina del piso de arriba y, como si todo estuviera sabiamente preparado, se incorpora a los devaneos eróticos, primero con Maude y luego con ambos. Miller está dichoso, realizando sueños donde menos lo imaginaba, con quien menos esperaba, a la hora menos pensada. Henry es un glotón en el festín de la carne liberada y los tres disfrutan sin prejuicios. Se brindan, se beben, se regodean, se extralimitan, se embriagan y quedan extenuados, en un triple abrazo de orgía bien asumida. Elsie, suavemente, despierta a Henry y lo llama, tras de la puerta y sin preámbulos prosiguen fornicando. Maude despierta, escucha, se adelanta, se viste, mientras se escuchan los jadeos de los apasionados cuerpos de su exmarido y su vecina.

MAUDE

¡Es maravilloso no sentir celos ya! Henry, prefiero ser tu amante y no tu esposa.

La imagen de la orgía se desvanece, mezclada con la oscuridad y vuelve a ganar primer plano la imagen de Mona, que está en una situación de crisis nerviosa, paranoica, en el retrete.

ESCENA 19: EL HALL DE LAS CUCARACHAS

Mona, con el rostro cubierto por una mascarilla de crema, sola, paranoica, con el cabello revuelto, se siente abandonada, traga varias pastillas tranquilizantes, intenta controlarse, ve cucarachas por todas partes. Recobra fuerzas, patalea, le da histeria y, zapato en mano, comienza demencialmente a combatir legiones de cucarachas. Piensa en Henry, tiene la certeza que está con su exesposa y siente celos infernales que la corroen. La crisis es muy fuerte, patética, depresiva.

MONA

Henry, dónde estás... Otra vez te habrán atacado los gánsters de la noche, los criminales que te robaron el alma y la billetera o estarás tras de tu novia fantasma. Tú me mientes, me crees idiota y siempre te justificas con tus delirios de poeta. Ven, tengo miedo, siento que me miran a través de las rendijas de la puerta, por los orificios del cielo raso. Henry, siento que me están mirando por los ojos de las cucarachas. Tengo miedo, ayúdame, dónde estás, yo no me quiero convertir en cucaracha. Henry, vamos, aquí tú no puedes escribir, vamos a vivir a otra parte. Henry, Vamos... Estoy segura que no has escrito nada hoy...

Mona se hunde en su propia crisis. Se deprime como nunca y se entrega indiferente al frío del amanecer, como si deseara morir, sin oponer resistencia, sin deseos de vivir. Además, no tiene cocaína, la ansiedad aumenta, tiembla, se sumerge en la oscuridad. En un ángulo paralelo, Mona tiene la visión de Miller escribiendo, en mangas de camisa, enfrentando el misterio arduo de la maquina de inventar sueños. Miller escribe un poema, pero algo no le fluye y se siente impotente. Piensa dolorosamente en Mona y devora el papel escrito, como si tuviera

hambre de siglos, insatisfacción eterna.

ESCENA 20: EL AMOR DEL HÉROE CALIBRE 32

Rothermel, el héroe de Weehawken, ebrio de *Whisky* clandestino, atropellado, ansioso, indispuerto, necesitado de una mujer que lo ame, que se lo coma con fiereza de loba en celo, que por lo menos le hable y le haga sentir que la soledad no es esa abrumadora condena que lo mata de angustia. Se siente impotente, frustrado, herido para siempre. El lugar es una taberna de aire sórdido. Rothermel arrastra una prótesis que le recuerda que es un veterano de guerra. Trata de disimularlo, se tambalea, mira con odio, vocifera.

ROTHERMEL

¡Mona! ¡Mona! ¿Dónde está esa puta? Juro que esta noche me la voy a clavar...

El hombre mueve los dedos con impaciencia, saca un revolver calibre 32, lo revisa, mueve el tambor y observa el brillo de las balas, dispuestas de manera perfecta. Acaricia el gatillo, quema tiempo, hasta que llega Mona, apurada, trastornando el aire del sitio y aplacando aparentemente la tensión del héroe de Weehawken.

MONA

Disculpame, pensaba llegar antes pero el taxi me dio tres vueltas y me perdí...

ROTHERMEL

¿Cuánto?

MONA

¿Crees que solo he venido por eso?

ROTHERMEL

No se me ocurre otra razón. Desde luego, no has venido por mí...

MONA

Tengo problemas, Rothermel, y esta vez es algo bien serio...

ROTHERMEL

Qué historia vas a contarme esta vez, acaso sigue inválida tu madre...

MONA

¿Qué crees, que se ha producido un milagro...?

ROTHERMEL

No, pero pensé que esta vez el inválido podría ser tu padre o el muerto de hambre de tu amiguito Henry Miller.
Rothermel, un poco fastidiado, juega con el revólver y Mona trata de calmarlo.

MONA

Estás borrachito otra vez...

ROTHERMEL

Afortunadamente para ti. De lo contrario hubiera podido olvidar el billetero. ¿Cuánto?

MONA

Trescientos dólares...

Rothermel coloca el revólver sobre la mesa, saca el billetero y lo coloca sobre la mesa. Mona intenta tomar el dinero pero el hombre le atrapa la mano y le habla, mirándola a los ojos, con franqueza de lunático, con pasión enfermiza.

ROTHERMEL

¿Quieres saber en qué estoy pensando? En cómo alegrarte. Para ser una chica tan linda eres la persona más desdichada que conozco. Yo te haría feliz, te daría todo lo que me pidas. Mona, ¿quieres o no casarte conmigo...?

Rothermel, como si fuera un jovencito declarando su amor, en una pose romántica, patética, trágica, casi ridícula, extrae una flor que trae escondida en su chaqueta y se la entrega a Mona, como si estuviera ofreciendo un anillo de bodas. Mona se asombra, duda y se ríe como si hubiera escuchado un gran chište.

ROTHERMEL

Si por lo menos dijeras que lo vas a pensar...

MONA

Estás loco de remate si crees que me voy a casar contigo...

Mona ríe histérica y Rothermel, furioso, toma el revólver en una mano y de un empujón muy brusco tira la mesa al suelo, produciendo gran estruendo. Luego apunta directo a la mujer, que se asusta y trata de controlarlo, induciéndolo a la tranquilidad. Fríamente el héroe de Weehawken la encañona, la besa y la pone de rodillas para obligarla a que le chupe la verga enloquecida, que le arde, tiesa como su pata artificial, caliente como su memoria pringada de sangre y fuego. Mona, aterrada, mama, aceza, siente náuseas, ganas de vomitar, pero no se atreve a contrariar al hombre que le coloca el arma contra el cráneo y que habla con fuerza, desesperación, sufrimiento, demencia y placer contradictorio, mientras siente que el cerebro le palpita y que la espina dorsal se calienta de lava y que todo su mundo está a punto de estallar en la boca de la mujer que más ama y que más odia porque es una puta mentirosa, una buscona que solo piensa en el dinero.

ROTHERMEL

Odio a los alemanes que me quitaron la pierna. Odio a la humanidad. Odio también a tu amiguito. El día de la

fatal batalla yo era joven y estaba completo. Había limpiado un nido de alemanes con mi metralla... y esa misma tarde lloraba entre mis propios despojos y era solo un trozo de carne con odio entre las venas... El mundo de los hombres con dos piernas me pasó por delante y me dejó atrás y ya nunca más voy a poder alcanzarlo. En vano aullé como un animal, en vano recé... Y una noche en cualquier tabernucha apareces tú y escucho tus historias y olvido que tengo una pierna artificial y olvido que alguna vez existió una guerra y me doy cuenta que te amo... ¡Fuckin' world! ¡Fuckin' life! ¡Fuckin' God! ¡Soy un héroe norteamericano! ¡I am a soldier of the United States!

Rothermel se derrama y en el éxtasis del orgasmo maldice al mundo, a la vida, al mismo Dios, perturbado mentalmente. Dispara a diestra y siniestra contra todo lo que lo rodea, como si estuviera en el centro de una guerra. Mona se lanza al suelo, el hombre se atrinchera detrás de la mesa y descarga toda el arma. Olor de pólvora, sensación de pánico. El héroe reacciona, se lleva una mano a la cabeza, parece que se da cuenta de la imprudencia. Mona se limpia la boca, llora asustada.

MONA

¡Eres un cochino animal de guerra! ¡Nunca me volverás a ver, nunca!

Mona escapa indignada y temerosa, Rothermel aplasta la flor con la furia de su bota, se hunde en la soledad más profunda. La luz disminuye la intensidad. La música refuerza el instante trágico, desolador, como después de una guerra, entre las ruinas del corazón.

ROTHERMEL

¿Quieres saber en qué estoy pensando? En cómo alegrarte niña pequeña, puta inocente, lágrima pequeña, vulva delicada, rincón pequeño, flor pequeña, muy pequeña... ¿Quieres saber en qué estoy pensando...?

Sale.

ESCENA 21: JUAN RICO AND MR. MILLER

Cambio de luces: otro espacio, otro plano, otra atmósfera. Miller aparece afanado, llega tarde a la oficina en la Cosmodemonic Teleflocus Company, en la sede de un distrito marginal de la *Big City*. Antes de iniciar su labor como jefe de mensajeros, cuando pretendía apenas acomodarse a la mentalidad del hombre con responsabilidades, le llegan las amonestaciones de Spivak, uno de los inspectores de personal. Miller se toma las cosas con calma, sabiendo que sus días en la compañía están contados. Pone los pies sobre la mesa, lee un periódico, piensa en Mona, se muestra indiferente y deja que pase el memorando insidioso del funcionario.

SPIVAK

Memorando # 103 - De: Mr. Spivak - Para: Mr. Miller - Motivo: su conducta. Estoy cansado de lidiar con canallas

como usted. Ha llenado la empresa de pervertidos, embusteros, vagos con neurosis de guerra, hipócritas y viciosos. Además de polacos, judíos, latinos y toda clase de escoria. De prostitutas que tratan de abrir las puertas de las oficinas. De seres vencidos, exconvictos y ninfomaniacas. No se olvide que lo tengo entre ojos, no se olvide que lo tengo entre ceja y ceja. Att., Supervisor General Cosmodemonic Telefloccus Company.

Spivak se retira, arrogante, con gesticulación de roedor de oficina convencido de sus deberes kafkianos. Spivak no cree que Henry Miller parezca una cucaracha. Está seguro de que es, espiritual y fisiológicamente, una sanguijuela, un parásito voraz que tendría que estar condenado a trabajos forzados, por ocioso, por irresponsable. Miller lo odia pero no lo determina. Cuando está solo, se acomoda en la mesa y piensa, como si estuviera tomando el sol en una terraza. Como una bala, como un patín loco, hiperactivo, rítmico, simpático, temerario, entra Juan Rico, cubano, joven, diminuto, dispuesto a todo. El muchacho ha llegado a pedir empleo. Es veloz de pies a cabeza. Habla rápido, con acento tropical, de manera exaltada, algo nervioso, alegre, afirmativo.

JUAN RICO

Me dará un empleo Mr. Miller. Necesito el trabajo para completar mis estudios.

HENRY

Tu hoja de vida.

JUAN RICO

Sí señor. Me llamo Juan Rico. Tengo dieciocho años. También soy poeta y además acróbata.

HENRY

De manera que eres poeta... Entonces... tendrás el empleo.

JUAN RICO

¡Qué bien Mr. Miller!

HENRY

¿Conoces el Distrito 14? ¿Te desenvuelves en el metro? ¿Sabes montar en bicicleta? ¿Sabes preguntar por la persona indicada? ¿Eres gentil? ¿Eres hábil con las direcciones? ¿Conoces la Colonia Latina? ¿Hablas inglés? ¿Has ido donde las putas...?

JUAN RICO

Sí, Mr., Miller, sí, sí, sí, yes... uhmm...

HENRY

Bueno, entonces te invitaré a comer pollo y al Striptease.

JUAN RICO

Perfecto, Mr. Miller, soy especialista en comer pollo. Una vez me comí yo solo un pollo entero, eso fue en la muerte

de mi tía...

HENRY

Me aseguras que tienes dieciocho años...

JUAN RICO

Sí, tengo dieciocho años y soy muy ágil con mis piernas. Puedo ir con presteza de aquí para allá. No le voy a fallar. No tendrá ningún problema conmigo señor Miller.

Suena el teléfono y Miller percibe el timbre de alarma de su corazón. Tiene que ser Mona. Antes de contestar ya lo sabe, lo presente, es el lenguaje invisible del amor y la comunicación directa de las células.

HENRY

Aló, Mona, dónde estás... hace varios días te ando buscando... Te busqué en el teatro y nadie me dio razón de ti... Alguien te vio con un hombre, de brazo... Tu papá... ¿Tu papá? ¡Que acaba de morir...! Lo siento, amor mío, la muerte siempre está presente... Sí... Sí... Un vestido negro y unos guantes de encaje... Te extraño mucho... cuándo volverás... Sí... Adiós...

JUAN RICO

Era su esposa..., ¿verdad? Lo adiviné por la forma como usted le habla. Debe ser muy hermosa.

HENRY

¿Sabes dónde puedo conseguir un traje de luto para mi mujer?...

JUAN RICO

Claro, Mr. Miller, al lado de donde venden el pollo...

HENRY

Vamos Juan, vamos...

Henry cierra la puerta de la oficina, acomodando la mesa. Salen.

ESCENA 22: CARRUTHERS EL BENEFACTOR

Un hombre viejo, con sombrero y bastón, pasa por el plano de fondo sentado en un excusado, evocando la imagen de un hombre inválido, que podría ser el padre de Mona o no serlo. En el centro del recorrido, el hombre se detiene, se pone de pie, ríe burlonamente. Mona sigue al hombre, con el abrigo abierto, mostrando el negro encaje de la ropa íntima, con una copa de cristal en la mano. Bebe vino, con ademanes de hembra felina oficiando las artes de la seducción. El hombre es Carruthers, uno de los amigos de Mona.

MONA

Ahora que mi padre ha muerto tengo nostalgia del recuerdo. Era un gran conversador. Hubiera sido un excelente

escritor. Era más o menos de tu edad y me amaba tal vez como tú me amas y también se esmeraba para que yo estuviera bien. Era de origen gitano, rumano, como yo. Por eso tengo el alma tan inquieta, incapaz de estar en un solo sitio con alguien fijo.

CARRUTHERS

Sabes, Mona, que siempre te protegeré. Tú no eres muy inteligente pero tienes todo lo que un hombre necesita. Seguiré siendo tu benefactor, aunque sea más fácil cuidar conejos... A propósito, quién es esa chica con la que andas ahora. Nunca se sabe lo que dos mujeres pueden andar haciendo solas. Los pájaros del mismo plumaje vuelan juntos.

MONA

A veces las mujeres tenemos que comportarnos como idiotas, a fin de que los hombres no se sientan tan estúpidos...

Mona brinda, Carruthers ríe. Pasan, dejando apenas la sensación que Mona se dedica a sus faenas nocturnas, de negro, como una panterita a la caza de "benefactores".

ESCENA 23: LA DANZA DE CLEO

En otro plano de la ciudad, con la luz rojiza de los instintos, una noche, en un teatro de *Striptease*, los hombres anónimos van llegando a la penumbra de un salón. Entre las siluetas es posible distinguir la figura de Henry Miller. Hombres hundidos en sus sacos y en sus gabanes, como sombras al acecho, dispuestos a participar de la estupenda posibilidad de soslayar la soledad, viendo el *show* de Cleo, que puede conducir a las más exóticas posibilidades de la sensibilidad. Hombres solitarios que se acomodan y esperan impacientes. La música inaugura la magia. Todos están dispuestos a la sórdida masturbación. Salta la bailarina a la pista, como si la echaran de alguna alcoba, a empujones, desnuda. Como si alguien la hubiera expuesto a las fauces de una jauría. Su ropa íntima anda por ahí, ha caído y ella trata de asirla para cubrirse, pero en el *show* Cleo no tiene alternativa. Es un acto para descubrir sus carnes curtidas en la danza y su alma atormentada de mujer que ha padecido todas las desgracias. Baila y, del malestar tenso del comienzo, va pasando al hechizo de sus caderas, de su cintura, de su columna vertebral, que se convierte en una espléndida serpiente que se contorsiona de una manera impresionante al ritmo de una música frenética de tambores. Los hombres se ponen nerviosos, agitan cerillas, encienden cigarros, se mueven, erectos, incómodos, lujuriosos, provocados. Los hombres se desdoblan, morbosean, arrojan humaredas metidos en la niebla del ambiente onírico que se genera, en el extraño mundo de Cleo, que gira, se expande, se contrae, contiene, expresa, desafía con su pelvis, induce al éxtasis con su culo, hace que todos se sientan niños al vaivén arrullador de sus tetas. Cleo embrujada, Cleo sexo, Cleo crueldad de oscuras heridas, Cleo bufona de solitarios, de machos sin brío que se hacen la paja bajo

el sombrero, escondiendo la tentación de los dedos en la oscuridad de los abrigos, baboseando ansiedades en el monólogo decadente de las fantasías fáciles, de las obscenas compulsiones que se inician en los ojos y se expanden por los sentidos y se vuelcan sobre la atmósfera del Salón de los Miski Brothers, que es el nombre del lugar. *Cleo traza círculos en el escenario con la facilidad y la lasitud hipnótica de una cobra antes de que los grandes movimientos espasmódicos comiencen con un giro rítmico del torso. Cleo es inarticulada, lechosa, drogada...*

Catarsis en el teatro de desnudos, como si todos se encontraran sumidos para siempre en el ritmo de la mujer, que no tiene edad, que parece indescifrable, que se duele y se contorsiona de gozo, que parece una vieja y una joven ramera. Bien podría ser una diosa decrepita pagando alguna deuda de amores indebidos. Abre las piernas, insinúa sus recovecos negros como la noche. Los hombres se acercan al filo de la mesa, que es la tarima, el escenario, la pista, el cielo y el infierno de una mujer que pone en vilo al público, que alborota los demonios de la carne y absuelve la estupidez de las conciencias. Cleo se da en cada movimiento, Cleo atrapa en cada contracción. Penetra con la mirada y se deja penetrar de las miradas implacables de los hombres que ya se salen de sus trajes, que no pueden dejar de agitar las manos contra las braguetas, que juegan al ilusionismo y sacan y entran la punta de sus lenguas como si lo hicieran en los agujeros de la Mujer que ahora baja del pedestal y se contorsiona como si estuviera realizando el amor con una bestia insaciable que la toma y la clava hasta la saciedad y la sacude y le hace vivir los segundos originales del placer eterno, que es una satisfacción de siglos, de deleite total, anterior a los prejuicios del paraíso. La boca de Cleo absorbe todo, chupa, se enloquece, succiona el aire, deja escapar gemidos, sonidos, fonemas, sílabas de Sibila. Miller se frota las manos, él también está enloquecido. La mira fijamente, sin perder una sola contorsión, y piensa que si ella bailara de ese modo en la calle provocaría una crisis en la bolsa de valores, detendría el tráfico de las avenidas, modificaría la atención de los millones de esclavos que sirven en las tareas forzadas de la gran ciudad. Le parece tan obscena y tan primigenia la danza de Cleo que supone que es una violación directa a la constitución de los Estados Unidos de Norteamérica. Se da cuenta de que “el hambre y el sexo son dos serpientes insaciables, trabadas a perpetuidad en voraz lucha mortal”. Está seguro que si Cleo bailara ante Dios, el divino señor sufriría un colapso o terminaría sucumbiendo ante la calidez incendiaria de la lujuria humana. Cleo es una hoguera universal que alumbró la noche de los solitarios. Cleo es la reina de las zorras de la luna blanca y los hombres aúllan en silencio como perros callejeros en el centro de un amanecer de luna blanca. Cleo es todas las mujeres y ninguna. Cleo no es Una, es otra, a la mano, tangible por unos cuantos dólares devaluados. Cuando la danza termina, ella sale, se pierde entre telones y Miller-Crazy-Cock la sigue, para rastrearle el almizcle, para comprar un turno con sus espasmos de mujer experta. La música resuena y los hombres, así como llegaron, fantasmales y encubiertos, se dispersan. El aire queda muy espeso, el ambiente saturado de humo y masturbación.

ESCENA 24: STASIA Y MONA

De la masa de hombres que se desvanece surge la imagen de una mujer, iluminada con un cenital. De la pesantez se pasa a la liviandad. Es otra secuencia, una serie de planos distintos. Es el lugar donde viven Mona y Henry. Cambia también la música. Stasia está sentada sobre la mesa, con la espalda desnuda, con botas y boina. Arma un cigarro de marihuana, gira, lo prende, fuma complacida, adicta a los generosos estados del cannabis. Se deja ir, vuela, siente que la rodea un mundo lleno de regocijos y distracciones. Piensa en una escultura viviente de senos llenos, de muslos tersos, de falo grande, de andrógina proporciones. Una escultura fuerte y delicada al mismo tiempo. Mona aparece, cubierta apenas por una bata de seda. Se besan apasionadamente y comparten el humo alucinante. Mona toma el cigarrillo e inhala con fuerza. Juguetean, se rozan con los labios, se diseñan con las finas volutas de humo, se sensualizan y son delicadas criaturas de perversa inocencia. Se mecen, viajan en compañía, la una muy junto a la otra, adheridas por la dulce suavidad del placer, arrulladas por el letargo que produce la yerba. De un momento a otro Henry aparece, en un semiplano de fondo, llegando de repente, sin que las mujeres se den cuenta. Observa, descubre todo, se derrumba, sufre, agacha la cabeza y la mete dentro del retrete. No hace ruido. Su macho interior está demolido. No quiere que lo vean. Las mujeres gozan. Mona está más elástica, apasionada, feliz, sabia en sus reacciones de gata sáfica. Los sentidos están embriagados. El mundo es blando y los ritmos lentos. Son partículas hormigueando en la sensación de mezclarse, la una con la otra, sustancia con sustancia, en el contacto leve de las yemas de los dedos, en la respiración acompasada, sin presiones, limpia de miedos.

Stasia recorre el cuerpo de Mara con habilidades de artista. La esculpe con caricias. La admira. La inventa. La transforma. Le despierta la belleza. Mona gime, ronronea, flexiona el espino, menea las nalgas. Henry se encierra en el baño, medita, parece un autista. No entiende un dilema que está más allá de los celos y la posesión. Está deprimido, cree que Mona nunca lo ha querido, que siempre ha estado mintiendo. La cabeza le da vueltas, ya no quiere sumergirse más en la mierda del desamor. Quiere escribir libros, agredir al mundo, revelar lo que Mona le hace sentir en carne viva, culo arriba, alma adentro, donde todo se destruye carcomido por los ácidos de una desilusión que le parece monstruosa, irremediable. Ama a esa puta y sabe bien cómo es y no puede sobreponerse a la caída de todo aquello que edificaba sus ruinas de hombre-fracaso. No ha logrado escribir algo que tenga valor literario. Todo ha sido una porquería y la vida con Mona ha sido una larga temporada en el círculo más cruel del infierno. Ahora está en el epílogo perfecto. Le gustaría desaparecer, desintegrarse y reaparecer en otro lugar sentado frente a la máquina, haciendo lo que más desea, lejos de las malparideces del destino.

Después del éxtasis, Stasia le pide a Mona que cierre los ojos porque le tiene una sorpresa. De una pequeña cajita de pandora saca una marioneta. Un Henry en miniatura llamado el Conde Bruga. Stasia mueve al muñeco, le hace bromas obscenas, silba, camina y le dice que sabe hacer cositas y hacerse la paja y catar téticas. La hace

reír hasta que Mona comenta que le encanta y que se parece a Henry. Stasia ataca al muñeco y luego se queda quieta, como si hubiera percibido la presencia de Henry. Henry, en el inodoro, se queda inmóvil, verdaderamente sorprendido, escuchando la conversación de las mujeres. Stasia, esquizoide, celosa, no soporta el nombre de Henry, traba la mandíbula, desorbita los ojos, da la impresión de estar al borde de un ataque de epilepsia o de locura. Mona se preocupa y comienza a consentirla, a tratar de volverla a su estado anterior, más normal.

MONA

Stasia, ¿qué te pasa? No te pongas así, yo no quise ofenderte. Tú sabes que yo no quiero a Henry. Solo te quiero a ti...

STASIA

Déjame, no me trates como a una niña. Ya estoy cansada con tus mentiras. Eres una embustera patológica, una fábula perdida, no sabes de literatura, no sabes de arte. No sabes nada de nada. No te soporto.

MONA

Tú estás celosa. Yo no lo amo, él es como un niño, no es como Dostoievski. Tú si eres como Rimbaud, por eso te amo. Tú eres una gran artista y Henry es un pobre soñador que no ha podido crear como tú lo haces. Eres distinta. Quédate conmigo.

STASIA

Cállate, no me toques, me das asco. Todavía no te has podido despegar del espejismo. Él no es un hombre, es un perro incapaz de levantar la pata para mear en libertad y tú aún lo amas.

MONA

¡Stasia! Por qué no vamos a París, las dos solas, sin Henry. Yo puedo trabajar para ti, para que seas una gran artista, una pintora famosa como Chagall. Y yo sería la novia de Chagall...

STASIA

¡Idiota!

Stasia sale furiosa, Mona queda abatida y Henry, que ha sido testigo de todo, está sentado en el retrete, con los pantalones abajo, defecando, conminado al aislamiento, maltratado en su consistencia de macho, en su papel de marido y de amante.

HENRY

La amé más que a nada, más que al mundo, más que a Dios, más que a mi propia carne y a mi propia sangre. Había sido Mara, luego Mona y había tenido y tendría otros nombres, otras personalidades, otras maneras de vivir. En su corazón tenía una campana pero nadie sabía su significado.

Mona delira, sufre, grita, llora, mezcla de dolor y residuos de marihuana. Le gustaría estar con Stasia y con Henry y se da cuenta de que no ha podido con la situación, que está sola, ella y su incompatibilidad con los demás. Henry se levanta, sale del baño y va hacia Mona, que está hablando a gritos. Cuando lo ve, se pone nerviosa, siente que Henry es testigo de su desgracia y que la ha engañado y que por culpa de él, Stasia ya no está con ella. La emprende contra Henry, que interiormente es un despojo.

MONA

Stasia, por qué me has dejado sola... Henry, Henry, qué haces aquí, me estabas espionando o eres una maldita aparición... Estoy segura que no has escrito nada. Tú no puedes escribir sino estás conmigo, yo soy tu musa, tu heroína... Yo quería que hicieras grandes cosas con mi vida, quería que engrandecieras mis historias, pero todo lo mío lo has vulgarizado. Has vuelto todo tan feo, Henry... Y para eso me sacrificué. Para que escribieras esa mierda... Tú no eres como Dostoievski... Yo amo a Stasia y te amo también a ti. Yo amo el amor y tú no entiendes que esa es mi virtud. Desde el principio te dije quién era y tú aceptaste una relación abierta. Tú me has destruido... ¡Yo quería tu amor, Henry, pero también tu comprensión...!

Mona ataca a Henry con los tacones en la mano. Estrella los zapatos contra la mesa, histérica, violenta. Luego grita y llora. Henry, la mira, quiere reaccionar pero no tiene fuerza para hacerlo. Esta mal anímicamente. Siente que tiene la cabeza en el recto y que ya no hay salvación para ese amor destrozado por la realidad, por lo que son, cada uno, en su propia contradicción. Trata de hablarle, de ofenderla, de golpearla, pero solamente da la espalda y se retira sin una palabra, sin un gesto, completamente neutro, casi muerto.

ESCENA 25: LA NOVIA DE PAPEL

Mona desvaría, está en la peor de sus crisis. Se refugia en el retrete, en el templo de la intimidad, en el oráculo de la mierda, en el desaguadero del sufrimiento. Se sienta en la taza de porcelana blanca. Su corazón da tumbos y su consciencia se fragmenta como un espejo quebrado por el puñetazo del amor, por el puntapié del destino, por la insolvencia violenta de sus instintos, que nunca encuentran armonía ni felicidad. En su cara se distinguen distintas máscaras, que son muecas faciales de estupidez visceral, de sufrimiento, de lujuria apagada, de sexo sin seducción, de viaje angustioso, de paranoia fatal, de erosión, de soledad. Los rasgos de su rostro se componen y se descomponen y degeneran en rictus de mujer borracha. Intenta maquillarse, pintar los labios con un colorete rojo-sangre-encendida. Desliza el labial por el cuerpo, rompiendo las márgenes delineadas de la boca, como un río de muerte que se sale de madre y comienza a escurrirse por el mapa de la vida, como una herida líquida que no coagula, que mana sufrimiento. El labial se vuelve escalpelo que raya la pálida piel, que diseña un recorrido de sangre abierta, de alma dolorosamente tatuada por los desatinos del corazón, por la avidez del cuerpo, por el

mudo deseo de ser otra diferente a sí misma. La mano de la mujer, empuñando el colorete, desciende al vientre, traza un haraquiri histérico, baja por los muslos desnudos, llega a los pies y se detiene en las uñas de los dedos y sube a las muñecas y dibuja el seccionamiento de las venas. Ella se quiere morir. No es Mona, no es Mara, no es June, no es la novia de Stasia. Es un animalito extraviado en su laberinto. Un alma de niña que no cesa de imaginar. Un cuerpo de hada con corazón de ramera. Una mujer solitaria con las bragas enredadas en los tobillos, como un cepo sutil, como un detalle cruel, sin erotismo. Su alma se ha quebrado, de manera irrecuperable. Está enferma del espíritu, seca del sexo, destrozada por dentro. Arroja el labial al suelo y lentamente desenrolla papel higiénico y se coloca tiras blancas en la cabeza hasta formar cuidadosamente una especie de velo de novia. Lo hace con movimientos de sonámbula. Embebida en el dolor y en el mundo que siempre está inventando y que solo ella entiende. Siente que se muere.

ESCENA 26: EL CÁNCER REDENTOR DE LA LITERATURA

Henry aparece desnudo, acurrucado, sobre la mesa, frente a la máquina de escribir, como si estuviera dispuesto a lanzarse desde un acantilado, porque siente que la hoja en blanco es un abismo y que abajo, en el vacío, el mar de las palabras se estrella contra su consciencia. Revisa notas, recuerdos, emociones. La única salida que le queda a su averiado espíritu es escribir por sobre todas las cosas. Es un naufrago aferrado a su salvación. Sabe muy bien que no tiene alternativa. La propia Mona era una invención literaria revestida de mujer. Está contra la pared de su existencia. Quiere romper diques, incendiar palacios, destruir naciones, devorar insectos, matar ancianos, degollar policías, embestir contra su sombra. Escribir con las entrañas, con la úlcera, con las almorranas, con la impotencia, con los problemas, con el dedo, con los intestinos, con la verga, con el lápiz secreto que todo poeta tiene incrustado en el cerebro, en el pecho, en el lugar más vulnerable del cuerpo. Duda, se afirma, recuerda, olvida, sufre, se desgarrar, se siente perro y también ángel y lo único que sabe es que es un escritor que tiene que escribir. Basta de pretextos, basta de impedimentos, se repite mentalmente. El dolor y la obsesión se han mezclado. De lo contrario, si no escribiera de inmediato, terminaría siendo un asesino o un suicida. Simultáneamente Mona, en el retrete, sigue desenrollando papel higiénico, enloqueciendo, abierta, desnuda, simple, sola, sin tabla de salvación, porque su locura es debilidad y su desafuero no cabe en los esquemas del mundo. Nadie escucha la campana misteriosa que Mona repica desde lo más silencioso del alma. Mona es una fuente de dolor, un hilo de sangre que se mezcla con el agua sucia del retrete. Las dos imágenes se divisan en un mismo plano y las luces demarcan las estancias. Están muy cerca, los separa el desamor y cada uno padece los desórdenes de la crisis. Henry es fuerte, terco, tiene algo así como una enfermedad en los sentidos, un cáncer en la psiquis, algo que lo obliga a supurar palabras, a escribir para no entregarse como esclavo en el reino de los cadáveres que andan por ahí, en la rutina de la *Fuckin' City*. Es el cáncer redentor de la literatura que lo estimula y lo tiene al borde de su

gran decisión: la de tomar la única opción vital de su existencia: escribir, escribir, escribir. Revisa unas páginas y las tira al aire, como para deshacerse de lo que hasta ese momento ha escrito. Le parece que lo anterior ha sido una lucha de pésimos resultados. Ahora quiere escribir a lo grande, con el tamaño de su dolor, con la angustia de su desprecio. Nada le importa, ni siquiera Mona, su diosa, su luz, su tortura, su abrevadero, su niña perdida, su ninfa maldita. Edith Piaff canta desde un gramófono lejano, llenando el ambiente con la melodía nostálgica de una canción de amor. Henry no resiste, estalla, toma una botella vacía y la llena con el licor dorado de su orina. Se ha desnudado de cuerpo y de alma, no es nadie, no tiene nada. Levanta la botella, mira a contraluz los residuos de su ser y bebe un trago largo, como si fuera el mejor *whisky* del mundo. Si fuera necesario comería sus propias heces y se apuñalaría los riñones sin compasión. Está seguro que nació para escribir y que morirá escribiendo y que esa es su única pasión. Jura que si no da el paso definitivo se exterminará como una rata prisionera en las cloacas de la madre ciudad. Lo jura por Una, por Mona, por los libros que ama, por los amaneceres y los crepúsculos, por Mephisto y por Milton, por Homero y por Fedor el Grande. Está decidido, es el momento oportuno, ha superado la rosada crucifixión de su edad disoluta. Es un Cristo perdido, despedido, calvo, triste, pero está vivo y quiere efectuar el milagro de la palabra en su legítimo desatino. Incendia una fotografía de Mona y deja que las cenizas cumplan su rito. Mona tiene la mirada perdida, ajena al mundo, como una virgen herida que ha quedado varada en el sonambulismo de su agonía. Es una revelación sublime y macabra, una síntesis pálida de June, Mara y Mona. Un dibujo fantasmal en el claroscuro irreal de su agonía. Henry, aislado en el haz de luz que cae sobre la mesa decide, de una vez y para siempre, arriesgarlo todo y comienza a teclear como un poseso, decidido a ser escritor o a morir de hambre. Está embriagado de verbo, loco de amor, fuera del control de sus temores, libre de dudas, cautivo del fantasma de Mona y de todas las mujeres que lo han amado. Al fondo, en un recuadro de luz, las mujeres de su vida componen una especie de retrato viviente. Luego pasan. Una, la hermosa, la novia ideal, desnuda, blanca como una escultura pulida, con la cabeza cubierta por un largo velo nupcial, junto a la bicicleta de sus sueños, aparece esperándolo en alguna estación de la vida. Es como una postal de poesía, en blanco y negro, con la imagen de una añoranza platónica.

HENRY

No tengo dinero, ni recursos, ni esperanza.

Soy el hombre más feliz de la vida.

Hace un año, hace seis meses, pensaba que era un artista.

Ahora ya no lo pienso, ahora lo soy.

Esto que escribo es calumnia, difamación, un insulto prolongado,

Un escupitajo en la faz del arte, del hombre, del amor, del destino, de la belleza. ¡Esto que escribo es una patada en

el culo de Dios!

La luz disminuye lentamente, Henry descarga toda su pasión en la máquina de escribir, teclea poseído por el aliento de sus obsesiones. Mona es un recuerdo difuminado en la penumbra. Edith Piaff resuena como una oleada de alegría y de nostalgia sublimada. La canción habla de amor. La Piaff canta hermosamente y dice que si hay amor no importa que el mundo se derrumbe y que por amor vale la pena renegar de la patria y los amigos. Una voz romántica, que infunde ganas de querer hasta la muerte. Fragancia de vinos y miel que no empalaga, lo imposible, la inmensidad de los amantes, como si fuera cierto que Dios reúne a los que se aman en el azul de lo eterno, más allá de la muerte y las precipitaciones tormentosas del tiempo. Pero Henry y Mona se desgarran. Ella se hunde en la herida sin fin de sus amores contradictorios y él resucita como un germen de vida, en la terquedad de la palabra, en la tabla de salvación de su propio dolor. El amor es un sueño y una pesadilla. Punto final. Cae la oscuridad. Silencio.

The end.



La montaña de los signos, crónica de viaje al país de los Tarahumara

JUAN CARLOS MOYANO

2010

Dos hombres en la Sierra Tarahumara.

ANTONIN ARTAUD: "EL SECRETO QUE GUARDA LA
MEMORIA DE LA PIEDRA ES LA MATERIA PRIMA DE LOS
SUEÑOS Y LOS MUNDOS INEFABLES".

EL PUNTO DE partida fueron artículos, epístolas, testimonios, estudios, cartas geográficas, experiencias de campo, fotografías y el libro *Los Tarahumara*, donde Artaud reúne diversos materiales. En varios parlamentos hay líneas entresacadas de los textos del poeta, incorporadas a la alquimia de la redacción final. El corrido del Gallo tiene origen incierto y fue reconstruido de memoria después de escuchárselo fugazmente a un campesino cerca a Cusárare, en la parte occidental de la Sierra Madre.

Cuando decidí venir a la Sierra Tarahumara sabía que partía en busca de lo imposible.

ANTONIN ARTAUD, 1937

Esta es una crónica de viaje a la sierra Tarahumara; un periplo solitario de dos hombres a un mismo lugar, cada uno en distinta época: un poeta desarraigado buscando el sentido de sus pasos en la topografía de una cultura indígena (1937) y un cronista obsesionado que rastrea las huellas del memorable viajero (2007).

PERSONAJES

ANTONIN ARTAUD, o lo que queda del recuerdo del poeta francés, a los cuarenta años, en México, en 1937, cuando había colapsado contra el mundo parisino y creía que en la Sierra Madre podría sanar su existencia escindida entre la razón y el desarreglo mental.

ANTONIO MORALES, cronista colombiano que logró el respaldo de una publicación literaria para replicar los rastros del poeta y escribir una serie de artículos sobre el viaje. Anda con maleta, teléfono celular de amplia cobertura y una grabadora de periodista arcaica, del siglo xx.

SIETE PRESENCIAS O FANTASMAS, que van a encarnar espíritus, evocaciones y personajes que aparecen, desaparecen, se trasmutan, crean ambientes, desarrollan acciones y son, a la vez, nítidos y borrosos, como una pintura que complementa y anima el paisaje dramático.

PANORAMA ESCENOGRÁFICO

PIEDRAS, muchas piedras, de diferentes tamaños, con posibilidad de usarlas para componer diversas imágenes, para sugerir distintos panoramas y diversos ámbitos. Piedras que sugieran la esencia de la Sierra Madre, que hablen, que tengan memoria, que no sean inertes.

Serán panorama escénico, objetos escenográficos, instalación cambiante, metáfora contenida en la noción dramática que se quiere transmitir (la idea es obtener la elocuencia de las piedras, la poética de lo pétreo).

La imagen inicial y la final son la misma: un círculo de piedras, compacto, de siete metros de diámetro, que se irá transformando de acuerdo a cada situación escénica.

TRES VASIJAS DE BARRO, enormes, en el fondo del escenario. Una contiene maíz amarillo-dorado, otra frijoles rojo intenso y la tercera agua pura. Sugieren la presencia indígena, los granos esenciales, cargados de simbología mítica y el agua, elemento de la vida, contenidos en el útero de la tierra misma.

ESCENA I

EN LA ESTACIÓN DE BOCAYNA

Antonio Morales está en la estación ferroviaria de Bocayna, un pueblo que da paso a la Sierra Tarahumara. Ha llegado unas horas atrás y, mientras orienta su camino y hace algunos contactos, ha sentido el impulso de recoger sus primeras notas de viaje. Tiene una grabadora de mano arcaica, del siglo xx, y anda con una maleta que deja ver los vestigios de viajes anteriores. Una maleta sobria, dura, que intenta replicar la que pudo llevar el poeta Antonin Artaud.

Una luz precisa define al cronista con nitidez. El resto de escenario está oscuro. Resuena un fondo de aguacero y vientos fuertes que mueven ramajes y techumbres.

EL CRONISTA

NOTAS DE VIAJE TOMADAS CON GRABADORA EN MANO

Bocayna, Sierra Tarahumara, agosto 7 de 2007.

He arribado al umbral de mi destino y los caminos inesperados siguen siendo el propósito del viajero que llevo por dentro. Esta mañana estaba en la ciudad de Chihuahua, tomando el tren que atraviesa la Sierra Madre y llega hasta el Pacífico, en Sinaloa. Después del medio día arribé a Bocayna, una estación intermedia, un pueblo enclavado en la topografía abrupta de las montañas. Estoy siguiendo los rastros del poeta Antonin Artaud, que hace setenta años se atrevió a explorar los caminos ancestrales de la Sierra Tarahumara, cuando muy pocos blancos habían logrado entrar en contacto con los rituales sagrados de los Rarámuri, o Tarahumara, el pueblo original que habita estos parajes desde tiempos milenarios.

Contesta el teléfono móvil.

Hola, amor, qué sorpresa. Me alegra que este aparato funcione estando en la estación más remota de la tierra. Me asombro porque sigo perteneciendo al siglo xx. (...) Estoy conmovido, sí, es algo especial. (...) Estoy comenzando a recoger notas sobre la marcha, tú sabes que soy emotivo y las palabras me van naciendo. (...) En estos momentos estoy en la estación ferroviaria de Bocayna, un pueblo donde se siente la sierra y donde Antonin Artaud inició el último tramo de su viaje al corazón del conocimiento indígena. (...) Francés, él era de Marsella. Belga no, francés. (...) Llueve a cántaros y aún no entro en contacto con el guía que me ofreció sus servicios por Internet. Tal vez la lluvia le ha impedido llegar. (...) También te extraño y quisiera estar contigo pero tú sabes que estoy en lo que más me gusta. (...) Sí, tú me gustas, claro, pero es distinto. Hasta luego, saludos al jefe, dile que gracias, que apenas pueda le escribiré, que estoy disfrutando. ¿Aló? ¿Aló?

Continúa con las notas de viaje, entre el entusiasmo y la espera obligada.

He llegado en el Chepe, en el tren legendario Chihuahua-Pacífico, tal y como debió hacerlo el poeta, en tiempos

menos confortables para los viajeros que emprendían la aventura por los desfiladeros de las grandes barrancas, bordeando abismos que al contemplarlos hacen que el vértigo se convierta en éxtasis. Despuntando el siglo XXI hay vías de comunicación, y de manera casi paralela a la línea férrea fluye una moderna carretera que tiene un nombre curioso: Autopiستا Escénica. Seguramente quienes asignaron el nombre no pensaron en Antonin Artaud y sus teorías incendiarias acerca del teatro. Yo lo siento como parte del juego mágico y me dejo absorber por el paisaje. Atrás queda el ambiente de la urbe y la montaña inicia su lenguaje de curvas pronunciadas y ascensos que abandonan la noción de gravedad. En las últimas planicies y en el pie de monte predominan las granjas Menonitas, como en otro tiempo debieron estar las haciendas de los jesuitas. Los Tarahumara han querido conservar sus tradiciones y las religiones occidentales no han dejado de sitiarlos.

Habla con el guía, a través del teléfono móvil.

Señor, no puedo creer lo que está pasando. Llevo horas esperándolo. (...) ¿Cómo que no puede? (...) Sea serio, confíe en usted y no me puede dejar abandonado. No importa el motivo, el compromiso era conmigo y en la vida hay que respetar la palabra. Me había garantizado un guía y una mula. (...) Oiga, tiene que escucharme, entiendo que usted ofrece un servicio y debe... ¿Aló? ¿Aló, aló? ¡Mierda!

Guarda el móvil, respira y sigue hablando.

¡Maldita sea! El viaje ha comenzado y solo cuento con mis fuerzas para continuarlo. Así, lloviendo, en este pueblo que parece deshabitado. En el fondo no me importa buscar ayuda o dejar que la intuición funcione. He buscado durante años esta oportunidad y he tenido que persuadir a un editor para que auspicie un viaje que no resulta demasiado atractivo para la ligereza informativa que predomina. Creo que para el poeta las condiciones eran peores. En ese tiempo la sierra no estaba surcada por carreteras, solo se extendían caminos de herradura.

Esgrime la grabadora y sigue registrando sus impresiones.

Artaud había conseguido una misión especial con Bellas Artes y la Universidad Autónoma de México, por solicitud del embajador de Francia. Su propósito era investigar las expresiones escénicas que sobreviven en ceremonias y rituales. Pero más allá de la formalidad, buscaba la iluminación y quería sanar su espíritu escindido entre la razón y la locura. El poeta decidió internarse en esta sierra, para buscar con avidez un conocimiento primordial que todavía palpita en las grietas de la memoria de los habitantes de un mundo que no ha sido completamente arrasado, que aún conserva los misterios esenciales que la civilización occidental ha olvidado tal vez para siempre.

Marca un número telefónico y finalmente deja un mensaje.

Amor, porque no me respondes, estarás ocupada o habrás salido a la terraza y estarás tendida en la hamaca. Estoy solo en la estación, no hay guardias, no hay trenes, no hay vendedores, no hay pasajeros. Solo el viento frío y esta soledad... Me quedaré en un hotelito de paso y mañana seguiré camino. Te amo.

Toma la maleta y sigue hablando como si tuviera la grabadora en la mano.

Como un fugitivo, huyo de mí mismo y sigo los rastros de un fantasma. Nadie me conoce e ignoro si me busco o quiero olvidarme de mis propios pasos. No puedo revertir el rumbo. Imagino al poeta Artaud confrontado por la vida. Era un intelectual demasiado lúcido y así mismo un adicto empedernido. En septiembre de 1937 se detuvo en una quebrada y desde un puente de madera botó la última dosis de droga. Su gran pasión era la poesía y su amor maldito había sido la heroína y ahora la arrojaba con el propósito de desprenderse de las raíces de hidra que lo ataban. Quería llegar limpio a los misterios de la Sierra Madre.

Antonio Morales se detiene, deja la maleta, mira a su alrededor y toma notas en una libreta. Ideas rápidas que le llegan como foganazos. La luz se desvanece lentamente.

ESCENA II

LA ÚLTIMA DOSIS

El escenario se ilumina plenamente y el círculo compacto, de piedras diversas, muestra una topografía que resume la evocación de la Sierra Madre. En el ambiente sonoro sopla la música del viento, en las altas cumbres, girando alrededor de las rocas y silbando entre las grietas de las inmensas barrancas, abruptas, míticas.

Artaud, con el torso desnudo, se para sobre la punta de una piedra, despliega una papeleta de heroína y deja que se pierda en partículas microscópicas arrebatadas por la brisa. Una lluvia de polvo blanco se esparce por el aire, sobre el poeta que alucina. Levanta los brazos al sol y trata de emitir un canto tibetano. Tiene fervor y crisis pero es claro que predomina el optimismo y la avidez de conocimiento.

Desde un montículo de piedras una presencia neutra, pétreo, vierte agua con una jarra de barro. Antonin Artaud, en un lecho de piedras, se lava las manos y la cara y cruza signos de limpieza por chacras y plexo. Respira profundo y emite sonidos nasales, con cierta mística que se acerca a los hábitos gestuales del histrionismo.

La presencia que vierte agua es la sugerencia de una figura indígena, con los brazos levantados, que dibuja de una manera sencilla y hermosa la caída de un chorro de agua desde las altas montañas.

En el plano de fondo otras presencias emergen imperceptibles, asumen posiciones hieráticas. Al cántaro caen de manera reiterada pequeñas piedras que resuenan como en un sueño. El sonido de un cuerno sagrado invade durante unos segundos el ambiente idealizado por el poeta.

Artaud se desplaza entre piedras, titubea, trata de darle al cuerpo una destreza que no tiene. Recuerda cosas, fracasos, momentos incendiarios y desamores que lo hieren. Cambia de semblante, desciende a la humildad y se aferra a las piedras, boca abajo, como un animal que quiere vomitar las vísceras.

Antonin Artaud llora copiosamente, llora de tristeza por la vida que ha llevado y los infiernos que ha conocido, llora de alegría por estar con el espíritu exultante frente a parajes que le despiertan la sensibilidad por lo terrígena y lo cósmico.

El cronista, en contrapunto, acurrucado sobre una piedra, fuera del círculo compacto, se lava las manos y mira la superficie de un recipiente de agua, como si estuviera viendo en un espejo revelador. Las presencias, con energía neutra, mueven piedras y transforman el círculo en un camino-espiral que recorre el poeta en varios tiempos, mientras delira con los textos.

ARTAUD

La cultura racionalista ha fracasado y he venido a la tierra de México para buscar las bases de una cultura mágica que aún puede manar de las fuerzas del suelo indio. Me he sentido absorbido por el hechizo de los paisajes y no he perdido el deseo de seguir caminando a pesar de la fatiga y los pies ampollados.

Mi espíritu tiende a ser universal y se identifica con raíces que trascienden lo efímero. Las suelas de mis zapatos se han gastado en caminos donde yo buscaba los pasos polvorientos de mi propio rumbo.

He leído que los Tarahumara son veloces corredores que saben atravesar las barreras del tiempo y corren más rápido que un venado y son capaces de soñar despiertos. Hasta el momento he visto más mestizos que indígenas y los nativos parecen invisibles, pasan desapercibidos.

Ni los surrealistas, ni los marxistas, ni los escolásticos, ni los musulmanes me hablan de la incertidumbre del conocimiento y de las verdades que guardan los que han podido vivir en concordia con la naturaleza, alejados de la civilización depredadora de occidente.

Artaud se endereza, queda en silencio y solo se escuchan los sonidos del agua de la jarra de barro, que ahora gotea en la vasija y produce el sonido de una lágrima que cae a un estanque. La luz se disipa, el ambiente se oscurece y se llena de sonidos de ventarrones y tempestades. En el plano de fondo se vislumbran siluetas de presencias que están sobre piedras, como formas totémicas. El cronista es iluminado de manera puntual, desenfundando la grabadora para tomar notas.

ANTONIO MORALES

La cascada de Basaseachi es un larguísimo chorro de agua que se despeña más de doscientos metros a lo largo de un paredón de basalto. Estoy en un mirador frecuentado por turistas. A lo lejos se abren abismos cruzados por aves migratorias y por los espíritus que rigen el poder de la Sierra Madre. Las gargantas de piedra viva, los farallones inaccesibles y los abismos de los cañones se abren como grietas insondables. Artaud seguramente empezó a congraciarse con el paisaje y a luchar contra los síndromes de la abstinencia. Era un soñador y supo encontrar los signos de un juego mental donde las montañas condensaban el idioma de los dioses.

El cronista guarda la grabadora y saca unos binoculares de explorador y otea las cumbres y los cañones que se abren bajo la suela de sus botas. La luz se hace crepuscular y luego predomina la oscuridad total.

ESCENA III

EL CRISTO HUMANO

Antonin Artaud, llevando la maleta, se traslada de piedra en piedra como si caminara por un valle quebradizo. Las piedras están dispersas de manera laberíntica, sugieren la imagen de un hombre desamparado que trata de encontrar un camino inexistente.

En Artaud se combina la debilidad con la convicción. Está febril, es terco y asume los dolores que lo fustigan por la falta de droga, por la deshidratación progresiva y la comida precaria.

El cronista Antonio Morales hace el mismo recorrido, de manera paralela, como si fuera la contraparte del espejo, con una maleta más liviana. Trata de redescubrir los hallazgos de Artaud y quiere ver las formas esculpidas por la naturaleza.

Toma fotografías, se detiene, se refresca y continúa la aventura, dando la impresión de recorrer grandes distancias.

Las Siete Presencias mueven de manera neutra las piedras y construyen formas donde integran las líneas de los cuerpos y los volúmenes pétreos, para lograr la sugerencia de lo antropomorfo entre las rocas.

Antonin Artaud deja la maleta, gira buscando los destellos solares, se orienta intuitivamente, hace ejercicios cercanos al yoga –de una manera muy personal– y se funde contra las piedras, expresando distintos estados de ánimo.

Está eufórico, quiere pertenecer al todo natural, presiente las presencias y quiere descifrarlas en su propio cuerpo.

En un contrapunto explícito Antonio Morales se mueve siempre en un plano de realidad, en contraste con Artaud, que se mueve en planos oníricos. El cronista ubica las coordenadas y deduce el rumbo.

Las presencias se yerguen sobre piedras y se mantienen ajenas al poeta delirante, indiferentes a su curiosidad de iniciado en los metalenguajes de la naturaleza.

ARTAUD

Aquí, la naturaleza ha querido hablar a lo largo de toda la extensión geográfica de una raza. Todo habla de lo esencial; es decir, de los principios según los cuales se ha transformado la naturaleza. Y todo vive por obra de estos principios: el hombre, las tempestades, el viento, los silencios, el sol, la noche, el primer río, el último latido. Ofrezco mi delirio y mis dolores, las coyunturas que se incineran, los huesos que se pasman, los músculos que no obedecen, el corazón desbocado y la consciencia ardiendo como una fogata de neuronas y palabras. Ofrezco mi alma y mi esqueleto a estos abismos majestuosos donde danzan los remolinos del tiempo.

Antonio Morales se detiene, se sienta en una piedra, desempaca enlatados y devora mientras piensa en su esposa

y en sus amigos, que están en una lejana ciudad suramericana.

Antonin Artaud padece retorcijones estomacales, tiene diarrea y busca un lugar donde expulsar sus excrementos líquidos. Todo le duele, todo él se revierte. Es el agua im potable que ha bebido, son los efectos de no tener droga en el organismo. Sufre, expurga los dolores neurálgicos de su espíritu perturbado.

ANTONIO MORALES

Insieste con el teléfono, quiere hablar con la mujer.

Aló, amor, aquí explorador de caminos queriendo escuchar tu voz. Te recuerdo que estoy más allá de lo tangible: los senderos de tierra y piedra parecen flotar en el vacío. Mis ojos descubren grafías en las rocas, signos labrados por los elementos. Creo que me rodean los fantasmas de la memoria. Te pienso mucho ¿Dónde estás?! ¿Con quién estás?! Llámame...

Antonin Artaud retoma su maleta y la carga a la espalda como si fuera un fardo, trastabilla y se esfuerza más allá de sus propias posibilidades. Las presencias van cerrando salidas y amontonando piedras, creando obstáculos para que el extranjero no encuentre rumbo.

Las rocas y los cuerpos se transforman y son animales-fósiles, grandes señores meditando o cuerpos haciendo abluciones o acostados entre los peñascos, descansando en el efímero eterno de los siglos en suspenso.

Antonin Artaud deja la maleta, respira con dificultad, balbucea, lanza espumarajos, tiene los labios resecos y la piel le duele, la siente erosionada.

Una mujer indígena lee las páginas de un libro de agua, en un cuenco de barro colocado entre las piedras, en un altar triangular similar a un fogón.

Las presencias tienen cántaros colocados en las cabezas, como máscaras de barro que cubren los rostros y le dan a los cuerpos cierto diseño escultórico subjetivo.

Antonin Artaud se acerca a la mujer y se arrodilla. Ella, de manera inesperada, le vierte ceniza como si derramara agua, vaciando una vasija que tiene junto al libro de agua. La mujer le rocía ceniza, como echándolo y, al mismo tiempo, reavivando un cuerpo agobiado por neuralgias y cansancio enfermizo.

Antonin Artaud, sucio de ceniza y de sudor, alza la maleta como si fuera una cruz y sigue el camino que sus pies han elegido. La cabeza y los ojos están extraviados en los malestares entrañables que lo laceran.

El poeta vive una especie de vía crucis, a su manera, infligiéndose la ley de los penitentes. Las presencias, como indígenas esquivos salidos de un sueño borroso, acumulan piedras y forman un túmulo, clavan una cruz y le prenden fuego.

Antonin Artaud llega hasta muy cerca, alucinando de cansancio, con hambre, sin droga y sin consuelo. Cae extenuado y queda inmóvil mientras el fuego se extingue lentamente.

ESCENA IV

PESADILLA DE UN DESPIERTO

Mezcla de luces ambarinas, rojizas, azulosas, sugiriendo un cierto estado febril.

Las presencias mueven las piedras, algunas atacan y otras son atacadas, como si fuera una agresión para destrozarse cráneos. Es el trasfondo violento de la Sierra Tarahumara y es una crisis paranoica del poeta, que ha caído completamente agotado.

En una reacción por la ausencia de heroína en el organismo, comienzan las pesadillas sin estar dormido, con la consciencia alucinada de quien ha razonado sobre sí mismo y ha terminado extraviado en sus propios laberintos.

Siente que lo lapidan, que lo sepultan como si fuera un hereje.

Reacciona en el suelo pero no tiene fuerzas para oponer resistencia. En un juego violento, rítmico y frenético, le van colocando las piedras encima, como si lo sepultaran vivo. Le forman un túmulo de piedras, solo le dejan liberada la cabeza para que mire las estrellas en la noche.

Un Tarahumara viejo y erguido, envuelto en su manta, surge de la oscuridad y se para cerca del poeta, sobre una piedra grande. Se queda quieto, con la majestuosa actitud de los indígenas cuando miran las distancias.

Una mujer fantasmal, como una lechuza, se sienta encima del túmulo. Artaud siente que se ahoga.

ARTAUD

Me persiguen fantasmas desde niño, cuando caí al mar en el astillero de mi padre y mi mano se zafó de la mano de mi madre y lentamente resbalé al vacío y me ahogué y volví a surgir entre la espuma y perdí el sentido antes que me rescataran con daños cerebrales irreversibles. El mar estaba frío como la muerte, que me tuvo entre sus manos y me arrulló con la violencia de las olas.

Una mujer agita el agua de la vasija de barro, con fuerza, armando caos con las manos.

El amor de mi madre me salvó de la oscuridad perpetua y me volvió a parir con una meningitis que escaldó mi sistema nervioso. Mi vida ha sido placer y sufrimiento y en la poesía encuentro las raíces de mis enfermedades interiores y tal vez en el teatro he bailado con los demonios del espejismo humano, tan crueles como el amor o la necesidad de vivir. Mi abuela griega vivía en Turquía y me cantaba en su lengua remota cuando la visitábamos en vacaciones en la casa de paredes blancas de un puerto llamado Esmirna.

La mujer que ha movido el agua ahora sumerge y saca, como si fuera un niño, de manera reiterada, una piedra mediana. Luego, como si fuera Antonin, lo abraza, lo arrulla, lo envuelve en un manto.

EL VIEJO TARAHUMARA

Enfermo de miedo, hablas para no mirar lo que te asusta. No ves que el miedo te lo produces tú mismo. No hables

de la muerte, ella nos espera como una buena madre. Nacimos para morir y eso es simple como el viento y necesario como la milpa. ¿A qué has venido extranjero? ¿A qué has venido?

El viejo indio abre la mano y lanza al viento un puñado de granos de maíz. El viejo vuelve a la penumbra del fondo con las otras presencias, que arrojan pedruscos sobre el túmulo. La mujer lechuza se escabulle.

Se escuchan voces y sonidos ancestrales. Antonin Artaud, sin distinguir si es algo real o una pesadilla, se quita las piedras de encima, se esfuerza para librarse del peso que lo asfixia y lucha para no morir de angustia.

Artaud toma aire, respira con dificultad, está solo, perdido, sin brújula, queriendo hacer un camino que parece imposible para sus energías menguadas. Su cuerpo se mueve por inercia. Le parece que pesa mucho y que se han endurecido las articulaciones.

Se desplaza entre las piedras y siente el dolor de los pies, que tienden a volverse heridas entre el sudor de los zapatos. Pide ayuda, distingue algunas presencias que lo espían y se dejan ver fugazmente, en posiciones absurdas.

El poeta, como un lobo famélico, busca alimento, agua; se apura y cuando está cerca de las presencias, lo ofenden con gestos obscenos y se esfuman.

Se acuerda de la pesada maleta. Regresa, la hala, la empuja, pelea con ella y sigue cargando un peso inexplicable. La luz se extingue lentamente.

ESCENA V

LA CHINGADERA NORTEÑA

El cronista ha seguido su rumbo. Ahora lo acompaña un muchacho indígena que le carga la maleta. Camina por donde Artaud anduvo como si cotejara la información, los recuerdos de lo leído y las características de cada lugar. Escribe notas, hace fotografías y le pide al guía que le haga varias tomas, a él, al comunicador que tiene una identidad propia, en su búsqueda de temas sustanciales. Eso es lo que va pensando Antonio Morales, optimista, autosuficiente.

ANTONIO MORALES

¿Cuánto falta para llegar a Sisoguichic?

MUCHACHO INDÍGENA

Tres horas. Cinco a tu paso.

ANTONIO MORALES

Hace setenta años el poeta Antonin iba con un guía, buscando una aldea perdida en los mapas de la Sierra Madre. Me han parecido retraídos los Tarahumara, no hablan. Tú eres distinto, a veces dices sí y a veces dices no, ¿verdad?

MUCHACHO INDÍGENA

Sí.

ANTONIO MORALES

¿Has escuchado acerca de las ceremonias de Ciguri o Tutuguri entre los viejos de tu familia?

MUCHACHO INDÍGENA

No.

Antonio Morales insiste un poco más con preguntas que el muchacho no parece comprender. El muchacho, en silencio, lleva la maleta de varias maneras, con habilidad y fortaleza. Cuando el cronista se detiene o habla, reacciona deteniéndose con precisión, entre las piedras, adoptando posiciones de atención o descanso.

Antonio Morales, entretenido en su labor, no alcanza a cerciorarse de hombres que acechan. Llevan sombreros y uno lleva el pañuelo cubriéndole medio rostro, como los bandidos de las películas mexicanas. Es una imagen en claroscuro, insinuada apenas.

Las presencias que siguen a Antonio Morales son norteñas, mestizas. De súbito, el muchacho indígena percibe unas huellas que Antonio Morales no logra descubrir. Deja la maleta y con una destreza natural salta de piedra en piedra, lanza una mirada final al estupefacto cronista y desaparece. El cronista intenta seguirlo pero no logra alcanzarlo. Luego se devuelve por la maleta y lamenta su suerte con los guías.

Se sienta en una piedra grande y extrae su teléfono móvil, como si tuviera la posibilidad de resolver algún problema llamando a alguien. Marca el número de su esposa, con ansiedad, muy emocionado, necesitado de una voz cercana. No le contestan. No hay señal.

En el fondo suena un narco-corrido que comienza a crear un ambiente distinto. Los forajidos se abalanzan sobre el cronista y lo golpean. Resuenan las piedras y se siente el poder de las armas de fuego, que los hombres enarbolan con alarde amedrentando a Morales, que no sale del pavor. Sangra y tiene moretones en el rostro. Lo siguen aporreando y se lo turnan para golpearlo sin dejarlo caer al suelo. Lo despojan del móvil, de la grabadora y le revisan la ropa y la maleta sin hallar algo de interés. El jefe, apodado "El Gallo", lo interroga.

EL GALLO

¿Quién eres cabrón? No serás despiñado ni vendrás de turista. Te juegas la vida y no sabes quién te la quita. A poco eres de la DEA o le informas a los federales. La regaste y no tienes escapatoria. Le vamos a hacer un bien a tu familia. ¿Tienes mujer? Pues te la vamos a dejar viuda para que otro disfrute con ella. Mexicano no eres porque te urge inteligencia. Te encontraste con la pelona y no la tenías prevista. Aquí te vuelves carroña y te desbarrancamos después de sacarte los ojos y picarte los dedos para que conozcas la sazón del dolor, porque le echamos sal y chile a las heridas, para que sea sabrosa la comezón. ¿Quién eres cabrón? Se me hace que picado cabes completo en tu maleta.

ANTONIO MORALES

Antonio Morales Estrada, comunicador, cronista.

EL GALLO

Pareces yucateco pero no eres yucateco o no serías tan menso. No me amueles el corazón cabrón. ¿De dónde vienes y para dónde vas? ¿Con la Dea o los Federales? De Chihuahua no pareces o no andarías tan solito. Serás de otro planeta, del planeta de la mierda pinche crónico. ¿De qué dijiste que estás enfermo?

ANTONIO MORALES

No, estoy bien, soy cronista, comunicador, escritor...

EL GALLO

Ah, quieres escribir sobre el cartel de Sinaloa, que se disputa estas barrancas con los de Juárez y con los apaches del norte. Eres un soplón y nada más, ya decía yo, no tienes cara de gorrión. Mátenlo muchachos que nadie pagará un dólar por su buena salud. Pero antes cuéntame, ¿dónde te parió tu purísima madre?

ANTONIO MORALES

En Colombia. Soy colombiano.

EL GALLO

No te puedo creer, me estás engañando, tienes acento catracho. Déjame ver tu pasaporte, a ver... Sí, eres de Colombia, un país metido en la serranía de Suramérica. Medellín es la capital, ¿verdad? Mi patrón dice que tiene unos buenos compadres colombianos. Hay un corrido que habla de un capo colombiano que trabajaba para darle a los pobres sus casas y sus empleos que necesitaban. Lo mataron los de la ley porque la ley es injusta aquí y en Tijuana y donde un hombre esté parado con ganas de ser honrado. La ley pervierte. Con decirte que muchos traficantes hacen curso siendo primero federales. Así que eres colombiano...

ANTONIO MORALES

Voy a visitar la cultura Tarahumara. Estoy escribiendo sobre un poeta que hizo este recorrido hace setenta años.

EL GALLO

Pura espuma es lo que hablas. Estás buscando mota, eres un pinche vicioso. La hubieras encontrado en la esquina de tu casa. Me han dicho que Colombia es el paraíso y que todo se consigue en la tienda del frente. ¿Cómo dices que se llamaba tu amigo que estuvo por aquí buscando lo que no se le había perdido?

ANTONIO MORALES

Antonin, Antonin Artaud. "Nanaki" le decía su abuela turca.

EL GALLO

¿Cómo? ¿Cómo dices que le decían al cabrón?

ANTONIO MORALES

Antonin, Nanaki, es el diminutivo de Antonio...

EL GALLO

¿Y si lo conocías bien? Te apuesto que era joto el cabrón. Con ese nombrecito cómo llegaría a la sierra. Es un disparate venir por aquí. ¿Quieres un trago? No digas que no. De pronto te salvas si no te caes al abismo. Toma, bebe, de un solo empujón.

El Gallo le pasa una botella de trago al cronista. Lo induce a beber sin respirar. Uno de los hombres deja ver un aparato de sonido portátil, sube el volumen para que se escuche bien un narco-corrido de los Admirables de Sinaloa. Antonio Morales se queda inmóvil, luego se tambalea, se descubre el pecho y pide que le disparen al corazón.

EL GALLO

¿Te gustan los corridos? ¿Sí? Te salvaste, si decías que no te mataba de inmediato. Soy el Gallo, desde chamaco, para que sepas quién pondrá fin a tus pesares. Vas a escucharme porque yo soy el que pide el último deseo antes de matarte.

CORRIDO DEL GALLO

*O se quitan o los quito
Ya saben que no juego,
Tengo fama de valiente,
Soy el papá de los pollitos.*

*Noventa y nueve he matado
Y resignado estoy señor
Todo el mundo me respeta
Aunque sea por horror.*

*Eres el ciento colombiano
Te tocó la cuenta precisa
Para ajustarme la centena
Que dedico a La Santísima.*

*La muerte está en todos lados
De ella no quieren hablar
No hay que olvidar que nacimos
Y un día nos van a enterrar.*

*Muchos tienen un corrido
El bueno, el malo y el fuerte
Hoy le canto a la patrona
A la santísima muerte.*

ANTONIO MORALES

Completamente borracho.

Me gustaría que me hicieran un corrido después que me maten o, mejor, antes de que me maten, así me dan oportunidad de llorar un rato por mis propios despojos.

EL GALLO

Mira, cambié de planes, no te voy a hacer el favor, no te voy a matar. Te salvaste, hijo, te iba a entregar a la Santísima Muerte, pero vas a tener que volver donde tu mujer para que te chingue. Me nace dejarte ir. Pero aprovecha la oportunidad, es mejor que te largues antes que me den las ganas de matar, porque de vez en vez siento el deseo y me pica el dedo. Me caes bien porque los colombianos son chingones. Te devuelvo tus cosas para que veas que te quiero, por cabrón, porque no te has arrodillado. Si fueras de la DEA tendrías un teléfono mejor, con más tecnología, y podrías llamar a tu mujer sin que te diera la agonía. Si fueras federal estarías llorando porque tendrías tu lugar asegurado en el panteón.

Los hombres se ríen y el jefe, mirando fijamente los ojos extraviados del cronista, le devuelve el móvil y la grabadora.

EL GALLO

Ándale, no te preocupes, yo te voy a indicar para donde proseguir. Te vas caminando por el desfiladero y si no llegas a Sisoguichic, pues te puedes ir al fondo de la Barranca para que te vuelvas manjar de los zopilotes o comida de los tlacualaches. No hay problema, igual no vales nada. Ni siquiera eres mexicano; güey, que desgracia la tuya.

Se oyen risas y rumores y la luz se esfuma hasta alcanzar lentamente la oscuridad, mientras el cronista, arrastrando la maleta, se tambalea.

ESCENA VI

EL LABERINTO DEL DESTINO

Artaud aparece caminando de piedra en piedra, bregando con la maleta. Tiene aspecto de orate. Rápidamente ha desmejorado su aspecto. Mujeres y niños se asustan y se esconden a su paso. Las presencias miran desde el otro lado de la consciencia.

Artaud coloca y recoloca la piedra que va a pisar y así va armando un camino imaginario que le demanda gran esfuerzo. Se escucha la voz colosal del viento, amplificada, acompañada por ocarinas.

En un plano contrario, casi como un fantasma, en otro tiempo, en una situación similar, cruza el cronista con su maleta y sus temores. Golpeado, ebrio todavía, con la cabeza doliendo de manera cruel. No deja de parecer un doble de Antonin Artaud.

Las presencias mueven las piedras con precisión y sutileza hasta conformar un laberinto en todo el escenario.

Luego desaparecen las presencias y quedan los dos personajes, uno real, el cronista, en tiempo presente, y otro evocado, casi fantasmal, habitante del pasado. Antonin y Antonio recorren rumbos opuestos en el laberinto.

Se transmite la sensación de estar en el espacio de los perdidos y, al mismo tiempo, en el camino de los iniciados. El laberinto está diseñado en el piso pero cada personaje debe recorrer su propio laberinto personal y expresarlo en los desplazamientos, en los gestos, en las pausas, en los cambios de dirección.

La diferencia es la calidad de energía que cada uno maneja: Antonin es ingrátido, excepto en su batalla con la maleta; Antonio es terrenal, pesa, es grave y da la impresión de portar una maleta que no pesa demasiado.

Es como un juego de espejos sin la precisión de la imagen exacta. Más bien las posiciones de los personajes manejan los contrastes y las paradojas que existen entre ellos.

En algún momento están al borde de encontrarse, pero no se ven ni se sienten, pues pertenecen a tiempos diferenciados claramente.

ANTONIO MORALES

Toma la grabadora, revisa el último fragmento e inicia un nuevo pasaje.

Me siento como una partícula irrelevante, transitando por un camino que debió ser una penitencia para el poeta. Sin heroína y sin amigos, logró llegar a una aldea donde aún se conservaban rituales ancestrales. Después de varias semanas de iniciado el ascenso a la Sierra Tarahumara, Artaud, con las llagas de los pies abiertas en carne viva y los ganglios inflamados, con los labios partidos y el cuerpo escaldado, sucio, oliendo a excrementos y sudor, desfallece y cae sin sentido. Tal vez expiaba las culpas no satisfechas o los deseos no confesados. En cierto modo el mismo se veía como un Cristo sin redención.

Como si fuera una continuación de las palabras del cronista, Artaud cae lentamente y queda botado en el suelo,

junto a la maleta.

En un punto de fuga, en un raptó de la memoria onírica, entre piedras grandes, una mujer antigua canta en una lengua extraña, en el dialecto greco-otomano que se habla en el casco viejo del puerto de Esmirna. Se trata de la imagen soñada de Euphrasie Marie Nalpas, la abuela griega que vivió a orillas del mar Egeo y que le cantaba cuando era niño. Es una imagen de ensueño que le llega desde los recuerdos.

El poeta se siente aliviado, arraigado a una canción que lo rescata de dolores voraces que lo destruyen desde adentro. Se estira, reacomoda el esqueleto, tendido en el suelo. La mujer, con ternura, le acaricia la cabecita a su nieto-niño y se esfuma en la oscuridad.

Artaud reacciona, se endereza y se sienta sobre la maleta. Le cuesta distinguir entre lo soñado y lo no soñado.

Algunos indígenas observan con curiosa indiferencia.

Una pareja indígena opta por ayudarlo, lo reaniman, le dan agua y le convidan comida: frijoles refritos, chile y tortillas de maíz.

El hombre indígena es conocedor del Ciguri y alcanza a intuir la búsqueda de Artaud.

EL HOMBRE INDÍGENA

Forastero, viniste a morir bien lejos. Vuelve a tu casa. Conseguiré mula que te devuelva a Bocayna. Te veo enfermo...

ARTAUD

Sí, enfermo del alma, como está enferma por dentro la cultura occidental.

EL HOMBRE INDÍGENA

No hay alma, no hay cuerpo, existe el todo y en el todo el corazón del cielo y el corazón de la tierra. Todos formamos parte de los caminos que hay entre los vivos y los muertos. Al principio, principio, estábamos hechos de maíz y barro.

A los Rarámuri nos hicieron de tierra y a los blancos los rociaron con ceniza.

ARTAUD

A mí me hicieron con los restos que quedaron de la última estrella que se fundió en la tierra. Soy consecuencia de un naufragio estelar. El sol oscuro me dio identidad y mi abuela me dejó el rastro de los cantos de Anatolia. Me rige el décimo tercer signo del zodiaco.

EL HOMBRE INDÍGENA

No entiendo bien tu procedencia. Si caíste del cielo eres como nosotros que somos hijos del viento, pies ligeros, corremos como venados, saltamos como cabritos, entre las montañas y las barrancas.

ARTAUD

He venido a conocer las palabras del silencio. Las montañas me hablan de un principio que está presente en la

ceremonia del peyote.

EL HOMBRE INDÍGENA

Peyote para nosotros es Ciguri, sabiduría, cura de males, es el rastro del venado y la orientación necesaria para recorrer la vida, que es un camino largo y lleno de vueltas.

ARTAUD

¡Entiendo! ¡Entiendo!

EL HOMBRE INDÍGENA

No se puede entender si no se ha escuchado el tambor del agua y el tambor del viento y las voces del fuego que nos hablan desde los cantos de los abuelos. Ciguri ilumina los senderos de adentro y ayuda a sanar las heridas invisibles, los golpes que se sufren en el cuerpo interno, que no tiene huesos pero tiene entendimiento.

ARTAUD

Podría curarme o morirme y estaría justificado mi viaje. He oído hablar del peyote y estoy buscando a los sacerdotes del Tutuguri para iniciarme en el conocimiento de la sabiduría india. Tal vez sea la cura para mis desgarramientos. He venido a la Sierra Tarahumara a escuchar el canto de las piedras.

El hombre, ni joven ni viejo, saca un atado rojo y con precisión y respeto, como si consultara un oráculo, abre el pañuelo y lo extiende dejando a la vista doscientos sesenta frijoles. Una mujer, en el plano de fondo, vierte un cántaro de frijoles en la vasija de barro, como una cascada sonora.

El hombre fuma tabaco, observa con detenimiento, hace signos con las manos y lee el resultado de acuerdo a la colocación de los granos.

EL HOMBRE INDÍGENA

No comprendo tus palabras, pero el espíritu de los días me habla bien de tus sentimientos. Un abuelo que vive arriba de Norogachic puede aliviar el peso de tu dolor. Es un viejo conocedor que sabe sanar con el peyote, que es planta de curación. Para llegar a Baltasar Quihue te conviene hablar primero con el director de la escuela que también es el inspector y el regidor y se llama don Filiberto Aguilar. Ya te voy a decir cómo vas a llegar.

LA MUJER INDÍGENA

En el camino has de ir callado y no comentarás porque hablar no conviene, puede llover o caer piedras del cielo. Debes bañarte y ponerte ropa limpia para presentarte al regidor. Es mañoso el viejo Filiberto. Si no entiendes ya vas a entender.

Antonin Artaud revisa una libreta de apuntes y hace una raya en la página donde lleva la cuenta de los días. Habla para sí mismo.

ARTAUD

Hoy es 4 de septiembre y hace cuarenta años fui expulsado del vientre de mi madre y tuve que empezar a lidiar con una realidad que todavía me resulta esquiva. Más que un poeta afortunado he sido un trágico y me resulta patética mi existencia. Más que viejo, me considero antiguo, un espécimen que ha tenido otras consciencias y sigue girando en la noria del destino.

Artaud se para, trata de caminar, trastabilla y se derrumba, La pareja lo ayuda, lo alza y lo saca de escena. Se cierran los haces de luz y solo queda iluminado, de repente. Antonio Morales, que aparece respondiendo el teléfono móvil, ubicándose con dificultad en varios sitios con la intención de captar mejor la señal.

ANTONIO MORALES

Su llamada me sorprende... Trabajo duro y estoy pasándola bien... Sí, excelentes condiciones y experiencias gratificantes... No son vacaciones, no señor, se requiere dedicación y esfuerzo... Sí, sí, buenas fotos y una temática inédita en varios aspectos de interés... Cuando vuelva a la civilización le enviaré imágenes y algunas notas preliminares... Hace una semana le mandé saludos. Sí, es maravillosa. No, no me he comunicado con ella en los últimos intentos... La señal, creo, estas montañas son remotas, un verdadero espejismo. Sí, el 4 de septiembre de 1937 Artaud cumplió cuarenta años, estando en la sierra, precisamente, en plena travesía. Yo no cumplo años en septiembre, ahí no coincidimos. Lo del nombre es casualidad. Tiene buen humor jefe, siempre lo ha tenido. Un abrazo. Gracias por la llamada, es muy estimulante.

Antonio Morales sigue de piedra en piedra, armando camino, sintiendo que recorre los rastros del poeta. La maleta parece pesarle. Ya está dando muestras de cansancio. La oscuridad comienza a caer sobre el escenario. Zumban las señales electromagnéticas cruzando el espacio. Se escuchan con fuerza los pasos aulladores del viento.

ESCENA VII**LOS ECOS DEL SILENCIO**

En un círculo de piedras puestas unas sobre otras, creando un muro en forma de anillo, están Filiberto Aguilar, director mestizo de la escuela rural, y el poeta francés Antonin Artaud.

A pesar del aspecto desastroso, el poeta muestra el perfil de hombre distinguido, capaz de mover a su favor las artes del encantamiento. Al fin y al cabo se trata de uno de los poetas surrealistas de mayor impacto ante los auditorios parisinos. También es un consagrado actor.

Aquí está, con un hombre más bien rústico, que no es indio ni blanco y que intenta escucharlo con paciencia porque es un extranjero con certificaciones y recomendaciones de importantes señores de las instituciones oficiales.

Los dos hombres están sentados en pilas de piedras, uno frente al otro.

El director de la escuela rural, con cierta solemnidad, examina las certificaciones que Artaud ha recaudado con las instituciones que lo apoyan en su investigación sobre las ceremonias indígenas. Quiere ser cordial y deja ver su gusto por la bebida. Ofrece licor de la región: tesguino.

Entre el poeta y el director de escuela desarrollan un juego que consiste en armar una torre con piedras pequeñas, buscando el equilibrio y la verticalidad. Cada uno coloca una piedra con cierta dosis de suspenso, combinando las palabras y los menudos movimientos.

En el centro hay un recipiente de barro con tesguino, una bebida de shunuku o maíz fermentado. Hay un par de vasos de barro. Los hombres intercalan jugadas, tragos y palabras. Una mujer entrada en carnes, también mestiza, les sirve la bebida periódicamente.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Soy Filiberto Aguilar, director de la escuela y corregidor de la región. Vengo de Temoris, donde llegó mi progenitor en los tiempos del general Villa. Era sargento y le dieron mando, pero un día lo mataron a estocadas cuando estaba borracho en las fiestas de San Juan. Yo era niño y casi he olvidado el rostro de mi padre. Mi madre era Tarahumara y por eso entiendo a esos indios y trato de no chingarlos demasiado. Ahora sí, dígame que se le ofrece.

ARTAUD

He venido a México a buscar lo que Europa me ha negado, es decir, la esencia de un conocimiento perenne que nos permita trascender la vacuidad de la rutina productiva. Hablo de una revolución de consciencia donde el pensamiento racional no sea lo que determina el orden de las ideas y la lógica de los acontecimientos. Rébellion, révolte, révélation. Por eso estoy en la sierra y me interesan los Tarahumara. Estos hombres, a quienes se considera ignorantes, han alcanzado un grado de cultura sorprendente. Tengo una idea orgánica de la cultura, una idea profunda que devela la vida del espíritu.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Por lo que entiendo, usted entiende que los naturales de la sierra pueden tener conocimientos sobre ideas raras, pues por eso ellos se llaman Rarámuri. Yo fui criado por abuela y madre nativas. Los Rarámuri son gente sencilla y alegre, no ponen muchos problemas. En estos días están celebrando fiestas para que llueva y juegan pelota. Son grandes corredores, corren día y noche, hasta trescientos kilómetros han corrido. Son demonios. Corren por mérito y la gente hace apuestas. Atraviesan montañas y valles como si fueran el propio viento.

ARTAUD

Cuando decidí venir a la Sierra Tarahumara sabía que partía en busca de lo imposible. Ahora soy un exilado de mí mismo y creo que tendré la oportunidad de mirarme a la cuenca de los ojos. Veré si soy capaz de retribuirme la

dicha de existir. Esta sierra me hace pensar en la fortaleza de la vida, en la fuerza perturbadora de la naturaleza.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Lo que sí me asombra de los indios es que saben distinguir las huellas de animales y de aparecidos. Ellos distinguen lo que uno no alcanza a ver. Persiguen rastros que casi no se pueden observar y saben si se trata de venado, lagartija, coyote, ratón o tlacuache, que deja su marca por la cola larga y pelada que arrastra como una culebra espinosa. Es feo ese bicho. Por el lado de Durango le dice tacuasín. Es bien diablo, de mal carácter y, como algunas mujeres, tiene la carnita sabrosa.

ARTAUD

Nací en Marsella, en el número 4 de la calle Jardin des plantes, en un útero donde no tenía nada que hacer. Vine a México porque tengo el presentimiento de una revelación sin la cual mi vida estaría perdida. Hace unos meses pensaba que el teatro me permitiría superar la penumbra densa, viscosa, que obstruye la libertad de mis actos cotidianos. Pero asistí al hundimiento de mis propios criterios. El público pensó que me había suicidado como artista del teatro.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Por aquí son tan hondas las hondonadas que si quiere se puede suicidar donde guste, con agua o sin agua, porque hay cascadas, como la Piedra Volada, que tienen más de un kilómetro de profundidad. El que se bota de ahí conoce lo que solo los pájaros han visto. Los indios bailan para que llueva y no se reseque la milpa. A esos bailes de locos les llaman Yumari. Los hombres tocan tambores y bailan, y las mujeres cantan, a veces como ángeles, a veces como gallinas. ¿Joven, aquí en privado, cree en Jesucristo y en la Virgen de Guadalupe?

ARTAUD

No fue a Jesucristo a quien vine a buscar entre los Tarahumara, no, yo no vine a ser apóstol, redentor o profeta de una fe insensata que acorrala contra el complejo de culpa y que somete los deseos a la picota del escarnio. Vine a buscarme a mí mismo donde nunca había estado. Algo simple, una cita con mi doble interior. Es el encuentro, la confrontación con el otro yo, el peyote y su ritual sanador es lo que ando buscando.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Ahora sí me la puso gruesa porque yo quería preguntarle si a usted en su religión lo dejan coger, porque uno como católico puede tener mujer y disfrutar sin sentirse pecador. Los indios que ofician con el peyote viven solitarios y renuncian a comer carne viva, ¿me entiende? Ellos dicen que el peyote los protege contra enfermedades y fantasmas. Yo prefiero el mezcal, el tequila o el tesguino que es bendito y bien barato.

ARTAUD

Yo sé que los rituales aborígenes contienen la sabiduría de pueblos que no han perdido el linaje con los valores primordiales y que aún conservan los arcanos de fuego. La piedra contiene memoria y por eso debo decir, señor Fili-

berto Aguilar, que he revalorado el significado de lo pétreo. Antes hablaba de lo petrificado para aludir a lo inerte. En la Sierra Tarahumara aprendí que lo pétreo está en movimiento y tiene vida propia. Las piedras hablan y sus partículas vibran para mantenerse compactas.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Vea, usted sabe más que yo y por eso le quiero decir que los indios dicen que el alma puede viajar en sueños hasta los lugares donde los mayores ocultaron los secretos más escondidos de una brujería que las autoridades tienen prohibida. Mi madre era Rarámuri y mi padre güero, de la Junta, aquí en la sierra. Como corregidor yo debería prohibir las ceremonias según la ley, pero la ley me vale, porque igual las ceremonias las hacen y nadie se da cuenta. Lo que sí le aseguro es que las piedras no se mueven, solo que las empujen y las pongan a rodar.

ARTAUD

Soy Antonin Artaud y creo que estoy muerto o casi muerto desde mi propio nacimiento. Por eso he venido a México a resucitarme, a pesar de mí mismo y de quienes me consideran un átomo perdido. No me ha resultado fácil llegar a Norogachic...

Cambia de intención y asume el rol de un hombre muy serio.

Gracias a Bellas Artes, a la Universidad Autónoma de México, a la Embajada de mi país y a usted... que para mí es tan importante como el gobernador de la provincia.

Artaud le indica los papeles que le ha entregado y le señala las firmas y los sellos.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

Cuente conmigo, soy su cuate en la sierra y cuando quiera disfrutar india o mestiza no más me avisa. No, no piense mal, me refiero a la cerveza que por aquí también llega. Vea, yo voy a colaborar con usted y usted me colabora a mí con un aporte voluntario que dejo a su discreción. Así usted se irá a celebrar con los abuelos y yo cumpliré con mi deber.

ARTAUD

Le daré mi agradecimiento y le entregaré algún dinero que todavía tengo. Usted simplemente me pone en contacto con la ceremonia y me recomienda. No quiero más.

DIRECTOR DE LA ESCUELA

No se ponga así, no me salga con tanta seriedad. Le aseguro que estará en el reino de los cielos porque el peyote le llevará lejos... Escuche los ecos del silencio, es lo que dicen los indios viejos para expresar que ya tocó callarse.

A estas alturas los hombres están completamente embriagados y la torre de piedras seguramente hace tiempo se desplomó y no pudo ser restaurada con sobriedad.

El director de la escuela canta fragmentos de un corrido que recuerda a Pancho Villa, mientras se acerca a la mujer entrada en carnes, la abraza y se van, caminando en zigzag. Artaud se aleja por el lado contrario.

La noche cae sobre la noche, se oscurece el escenario.

ESCENA VIII

164

LOS FANTASMAS DEL TEATRO

Las presencias deshacen el círculo de piedras y rearmen signos y símbolos del territorio Tarahumara: un universo de partículas dispersas con orientación centrífuga y un núcleo central más grande y compacto. Al lado, una serpiente-camino de piedras continuas, con pronunciadas ondulaciones. Es el petroglifo del camino cósmico que ellos recorrieron para caer del cielo en las estribaciones de la sierra. Es un rastro rupestre el paisaje escenográfico.

Antonio Morales aparece en contrapunto, de manera paralela, sobre una piedra dentro de un pequeño círculo. Activa la grabadora y sigue tomando notas para la crónica.

ANTONIO MORALES

El 16 de septiembre de 1937 el poeta Antonin Artaud está en Norogachic, en el corazón de la Sierra Tarahumara. Ha logrado contacto con los ancianos que han conservado la tradición del peyote. El director de la escuela rural le indica la trocha para llegar a una casa humilde, levantada en la boca de una caverna, a la vista de las estrellas. Había que caminar un buen trecho y la posibilidad de asistir a la ceremonia se convirtió en el animador todopoderoso que le ayudó a superar los últimos inconvenientes. Artaud era un hombre con entereza y siguió cuesta arriba, sin desfallecer. Cuando pienso en los motivos que lo impulsaron para llegar a México, a veces creo su propia versión del vidente predestinado a conocer la magnitud de su fracaso.

Se oscurece el plano de Antonio Morales y una luz cenital ilumina la terquedad guerrera de Antonin Artaud, que realiza ejercicios de Samurai, a su manera, con los inconvenientes de un cuerpo azotado por la droga y mermado por el desgaste del viaje. Toma una piedra como si tomara un cráneo y se deja ir, con un soliloquio de tonos febriles, hablando para él, para el universo, para la soledad de las montañas.

ARTAUD

Ahora que habito lo más recóndito de mis dolores y puedo hablarme como si fuera el doble que observa desde el otro lado de la consciencia, me veo en una montaña como si estuviera en un gran escenario natural, y veo cómo el dolor de los huesos y la quemazón de los nervios me han llevado a una desintoxicación en carne viva, dolorosa y cruel. He sido mi propio verdugo y he logrado purificarme con creces. La piel está resquebrajada como la piel de las barrancas y los pies se han ulcerado para que andar tenga un sentido consciente. En mí la poesía hace rato desbordó las palabras.

Artaud, de improviso, se dirige a la maleta, la empuja con intenciones teatrales, como explicando sus conceptos

escénicos, la pateo, la arrastra, la alza, le da vueltas, creando imágenes y sugiriendo situaciones; la gira sobre su eje, pierde el equilibrio y cae estrepitosamente. Queda debajo de la maleta, vencido como un gladiador inútil.

ARTAUD

Yo pensaba que el teatro podría encarnar las verdades del drama humano, porque el escenario permite ir más allá de la retórica y propicia lo ritual para ver aquello que solo en estados extraordinarios puede percibirse. He buscado un teatro redentor que muestre el anverso de la piel y nos haga sentir las ondulaciones emocionales de lo trágico. Un teatro de verdades y no de simulaciones. Un teatro que en cada representación aporte físicamente algo al que interpreta y al que ve la interpretación.

Se incorpora, se sienta. Lloro desconsolado y luego río con desenfreno. Finalmente suspenso la acción, neutraliza la energía y emite lo que para él puede ser algo cercano a un canto indio.

Con movimientos limpios y precisos, con esforzada intención, con suspenso latente, alza la pesada maleta y la abre, despenando el contenido, absurdo y simbólico: piedras que ruedan al caer sobre las piedras.

Resuena el ruido de un alud de rocas y Artaud grita y corre alzando los brazos y levantando con vigor las rodillas, sintiéndose liviano, dando saltos hasta caer embriagado de aire puro y de cansancio.

Un instante de silencio. El poeta se encuentra extasiado en el juego del actor, pensando en *Los Cenci*, su fracaso como director teatral.

Resuenan acordes dramáticos de una sinfonía y de la penumbra del fondo del escenario, desde el otro lado de la consciencia, aparecen varios personajes escapados del montaje de *Los Cenci*.

Algunos tienen las expresiones de los actores y otros aún no han salido de sus roles y conservan el estado de los personajes.

Francisco Cenci, viejo, apuesto, perverso, en el instante final de su macabra agonía, caminando inestable, queriendo imponer su autoridad cuando ya es demasiado tarde.

Beatriz Cenci, completamente maquillada de blanco marfil, con un rictus de satisfacción y pavor en los labios rojos. Es la actriz Génica Athanasiu, tratando de no ser más el personaje para recuperar la presencia de la persona. Es un conflicto de consciencias, una especie de esquizofrenia de origen teatral.

Lucrecia Petroni, de formas generosas y maduro aspecto, desorbitando los ojos para no caer en el agujero del miedo. Tiene la consciencia al borde de la perturbación; robusta, dura de carácter pero frágil de espíritu.

Santiago y Bernardo Cenci, los hijos de Francisco, ambos salidos de casillas, siendo personajes que devienen en actores, con una extraña mezcla de piadosa resignación y cruel rebeldía.

El papa Clemente VIII, icono implacable y severo de un jerarca incapaz de perdonar, mirando con prepotencia y aparente serenidad, parado sobre el cuerpo desnudo de la herejía, como si pisara la serpiente del pecado.

Francisco Cenci arremete sexualmente contra su hija Beatriz y la despoja de ropajes, lleno de lujuria y brutalidad, ante la mirada estupefacta de su esposa Lucrecia Petroni, que en ese momento tiene los senos descubiertos, como una madona renacentista, y porta un recipiente de porcelana lleno de leche.

Bernardo y Santiago Cenci se abalanzan sobre su padre y lo tumban para luego estrellar piedras contra el cráneo del viejo. Una y otra vez golpean piedra contra piedra, dejando salir el odio profundo, la venganza de la sangre contra la propia sangre.

El papa Clemente VIII, tiene una venda en los ojos y titubea tratando de rezar en voz alta. Da un veredicto donde condena a muerte a los asesinos de su propio padre y a la esposa cómplice de una atrocidad imperdonable.

El cuerpo inerte de Francisco Cenci está tendido y Beatriz deja caer su vestido de adolescente y se para sobre el cuerpo del hombre muerto. De sus labios mana sangre que escurre por la piel. El papa Clemente VIII, indiferente, después de impartir bendiciones, es trasladado en andas y por error de los actores cae e interrumpe el curso de la escena.

Artaud reacciona furioso, reclama a los actores.

ARTAUD

¡La merde!, propongo un teatro revelador y ustedes se dedican a ser bufones. No manejan los conflictos esenciales y con sus gesticulaciones mesuradas solo aluden a la parte anecdótica de algo que se queda únicamente en lo epidérmico. ¡Actores de pacotilla les falta entraña!

Está desquiciado, manotea, amenaza y abre los ojos como un loco.

Los actores rompen sus roles, se ponen de pie y comienzan, al mismo tiempo, a decirle a Artaud lo que piensan. Le dicen lo inconfesable, lo acusan de inepto, de hablador de mierda, de pusilánime, de demente.

CLEMENTE VIII

Todavía me duele el culo, no he probado desayuno, he confiado en sus locuras, he soportado su incapacidad y me regaña sin justificación. Usted no llega a director, le queda grande trabajar con actores de verdad.

BERNARDO CENCI

¿Cuál es el Teatro de la Crueldad? No es más que la pobreza dramática convertida en terapia del dolor. Un fiasco, una estética sin sustento, una rebelión fallida, un somnífero para los espectadores.

SANTIAGO CENCI

No se cómo le creímos porque en los ensayos veo más a un drogadicto incapaz de tomar decisiones que a un director seguro de lo que propone. Génica Athanasiu siempre impuso sus caprichos. Usted es un perro faldero. Mejor monten La Dama y el Perrito.

Santiago y Bernardo Cenci empujan a Artaud, lo desafían, lo ofenden y lo amenazan con los estiletes de utilería que usaron para simular la muerte de Francisco Cenci.

Génica Athanasiu, decepcionada y resentida, increpa al poeta.

GÉNICA

Me equivoqué con usted, me dejé vencer porque sigo siendo una muchacha rumana llena de ilusiones. Pero me di cuenta que es un farsante, un pésimo amante, un pobre diablo sin un franco en el bolsillo, un director mediocre que confunde las cosas. ¡Mejor quédese con las vagabundas que adulan sus poemas de mal gusto! Me parece que el elenco no fracasó, el director se ha equivocado y no tiene la suficiente inteligencia para reconocerlo. Me ha hecho quedar en ridículo. No más, no más, señor Antonin Artaud.

Artaud se conmociona, se desarticula, se le traba la mandíbula, arroja espumarajos por la boca, quiere desaparecer o convertirse en criminal.

ARTAUD

Génica, maldita, te acostabas con Francisco Cenci y con Santiago y Bernardo y yo tenía que simular indiferencia para no avergonzarme. Quise compartir contigo mi búsqueda sagrada y te revolvías con el técnico de luces en la oscuridad de la trasescena. Intenté procrear un teatro donde funcionara un principio alquímico, que consiste en introducir a la escena la lógica irracional y monstruosa de los sueños. Alguien que me aprecia me contó que tú decías en voz baja que se necesitaba ser como Artaud para fracasar como Artaud. Te aseguro que hace tiempo se hundió el teatro occidental y yo soy víctima de su apocalipsis. Está bien, gatita rumana, no pude traspasar los esquemas convencionales ni logré llevar mi poética a la puesta en escena. Tampoco pude con la sorda vanidad de los artistas y caí en el foso cuando tuve la oportunidad de hacer un ritual que trascendiera en el escenario. Tú sabes que no soy idiota, soy un trágico, un artista, un paracaidista sin paracaídas.

El viejo Francisco Cenci, exhibiendo una fusta de cuero retorcido, intenta golpear al poeta y Lucrecia Petroni, la madrastra de Beatriz, lo detiene.

La mujer mira al poeta fijamente, saca varios huevos de su vestido y los estrella contra la humanidad de Antonin Artaud. El poeta se limpia el rostro y el traje, como un digno caballero, mientras la luz se disuelve en penumbra. En otro ángulo del escenario, iluminado de manera focalizada, aparece Antonio Morales hablando furioso por el celular, que presenta dificultades de señal.

ANTONIO MORALES

Amor, estoy tratando de hablarte desde hace días. (...) No me salgas con el cuento que estoy lejos y has decidido salir

con alguien. (...) Lo que me faltaba, que le aceptes invitaciones a cenar a mi jefe. (...) ¿Cómo quieres que piense que es un gesto de cortesía? Yo lo conozco y sé que es un sátiro disfrazado de gentleman. Sinvergüenza, mal parido, hace pocos días me llamó, ¿sabías que me llamó para decirme zalamerías que ahora me parecen sarcasmos? (...) Claro, tenía motivos para apoyar de manera decidida mi viaje, para alejarme un rato. (...) Respétame, no estoy bebido. (...) No tengo pruebas, estoy muy lejos, pero tengo presentimientos y sé que te has desencantado conmigo. (...) No te estoy celando, te estoy diciendo lo que siento, no me cuelgues, te necesito, maldita, indolente, ramera.

El cronista, furioso, paranoico, inestable, arroja el teléfono celular al vacío y vuelve a escucharse el estrépito de piedras que se despeñan y de vientos portentosos que aúllan entre las barrancas de la Sierra Tarahumara. Oscuridad total.

ESCENA IX

EL DANZANTE DE LAS SEISCIENTAS CAMPANAS

En el plano de fondo, en el otro lado de la consciencia, se insinúan las siluetas de algunos indígenas viejos, erguidos, envueltos en sus mantas. Suena la música de los Rarámuri, raro y letárgico fondo.

Las presencias han organizado las piedras en dos espirales paralelas que ocupan el escenario y que encuentran punto de contacto, porque la una es la continuación de la otra.

Un niño vestido de blanco conduce a Artaud por un camino imaginario. Le indica al poeta las dos espirales y se queda esperando a que Artaud lo recompense. Pero el poeta no dice nada, solo se deja atrapar por la simbología de las piedras en el piso.

En la espiral derecha está, inmóvil, un danzante que lleva en su traje seiscientas campanas y cascabeles. El traje está hecho con extraordinario colorido. El danzante está coronado con un capirote que tiene engastados siete espejos, siete imágenes de la Virgen de Guadalupe y cinco plumas de águila.

Artaud se quita la camisa y queda con el torso desnudo. Un anciano, con un pañuelo rojo atado en la cabeza, le lava los pies y le humedece el cabello y el rostro y luego con una daga traza sobre el pecho del poeta, sin rozar la piel, una cruz con los cuatro puntos cardinales.

Artaud entra en la espiral izquierda, la espiral del corazón. Sus pies húmedos dejan huellas en el camino de la serpiente que se enrolla en sí misma. Se sienta en posición de diamante y respira, expandiendo su tórax con más ganas que fuerza.

Se escuchan tambores indios desde el otro lado de la consciencia y el danzante, antes de romper la inmovilidad, lanza un aullido y comienza su danza de movimientos rítmicos y sonidos que van inundando el espacio escénico y que se amplifican de manera creciente.

El danzante avanza bailando, con el lenguaje de las campanas y los cascabeles, por la espiral derecha, y Artaud se mueve como empujado por impulsos involuntarios, fragmentando los movimientos, sintiendo dolores extremos en el cuerpo, al ritmo del danzante.

Es fuerte el baile, catártico, acompañado de aullidos del danzante y de lamentos del poeta, que siente que todo su cuerpo se rompe, destrozado por las dentelladas invisibles de su consciencia.

Artaud termina el recorrido de la espiral, da unos pasos y cae agotado, de rodillas. El danzante sigue con más fuerza su baile y ahora se le unen seis danzantes con tambores, que bailan alrededor del espíritu atormentado.

Los Tarahumara de los tambores van con el torso desnudo, con pañuelos rojos en las cabezas y con el cuerpo maquillado con diseños de puntos blancos y líneas rojas.

Los danzantes poco a poco van saliendo, y el danzante de las campanas se retira, bajando el ritmo de sus movimientos hasta llegar a la quietud y al silencio.

Artaud queda solo, sereno, sin que lo atormenten los dolores de siempre. Nada le importa, excepto la sensación de serena libertad que lo posee.

En el centro del escenario, Artaud forma con piedras un triángulo donde puede acomodar su cuerpo en varias posiciones. El triángulo es la figura geométrica perfecta para significar el equilibrio del cuerpo y del alma.

Las presencias diseñan con piedras, a lado y lado del triángulo, dos signos de la cosmovisión Rarámuri: A la derecha, forman el principio masculino: una piedra superior es la cabeza, una línea larga es la columna-tronco y su prolongación es el miembro del macho. Una línea horizontal superior forma los hombros y los brazos. Otra línea horizontal, es la cadera y dos líneas verticales, paralelas, son las piernas.

El diseño del principio femenino es similar al principio masculino y lo conforman en el lado izquierdo. La diferencia es que la línea vertical que forma la columna-tronco no tiene prolongación fálica.

Artaud está metido en un triángulo de piedras, con brazos extendidos y con ojos dirigidos a un punto indeterminado. Artaud establece las coordenadas imaginarias de su ubicación en la Sierra Madre y en el Padre Universo. Respira profundo.

Las presencias están divididas en dos grupos: En el lado del principio masculino están los hombres y en el lado del principio femenino están las mujeres. Cantan combinando las voces graves y las voces agudas en un canto aborigen. Un canto a la vez dulce y vigoroso.

Vuelven a escucharse las campanas del danzante, a lo lejos, en la reverberación del tiempo.

Mientras cantan antiguas melodías Tarahumara, con iluminación exigua, las presencias levantan una montaña-pirámide tomando como base el triángulo en el que se había situado Artaud. Un símbolo de sabiduría y memoria.

La luz disminuye hasta disolverse con el negro profundo.

ESCENA X

LO INEFABLE Y OTRAS EVIDENCIAS

170

Antonio Morales es iluminado en un ángulo del escenario. Entra de la mano de un anciano vestido de blanco. Podría ser el niño que setenta años atrás llevó al poeta Antonin Artaud a los umbrales de un ritual ancestral. El cronista esgrime la grabadora y con cierto aire de satisfacción y cansancio, procede a tomar la nota.

ANTONIO MORALES

Era inevitable llegar a este punto donde el poeta Antonin Artaud quiso redimir sus dolores inmemoriales. De la apariencia, de su ego y sus temores, quedaba una sustancia última, donde se disolvía su noción de identidad con las sensaciones del universo. Había renunciado a los galanteos del cine, a la efímera gloria de los salones, al goce depresivo de las tertulias prohibidas, y no había sucumbido a los halagos de un ambiente literario donde los genios más radicales terminan siendo bufones. En Norogachic he logrado hacer contacto con abuelos que aún conservan la tradición de Ciguri. Por la noche estaré en la ingesta de peyote y espero concluir esta aventura que ha seguido el rastro de un escritor desconcertante. Su escenario auténtico fue la vida y sus intrincadas urdimbres. Lo mejor es pensar, como los indígenas del sur de México, que el mañana se cultiva en la sabiduría del ayer.

El abuelo mayor, llamado Benigno Tepocara, descendiente de toltecas, pide permiso a los cuatro puntos de la cruz, riega tesgüino en el piso para que vengan los antepasados, e invoca a los que se volvieron más antiguos que las piedras, a los que se hicieron luz en el útero de la tierra y estrella en el útero del cielo.

Se escucha el toque del tambor de agua y las presencias ancestrales llegan, se siente el cambio de energía, se hace magnífica la fuerza poética de los espíritus. Portan bastones y sus trajes son de colores.

Son autoridad mística, van con mantas y plumajes, recordando al águila invencible y serena, al gavilán de certero vuelo, a la guacamaya fiestera y al cuervo sabio y paciente que vive entre el día y la noche, entre la realidad y la vigilia del sueño.

Se canta y se baila con ritmos ancestrales, se transmite alegría y vida y se lanzan gritos de coyotes y de lechuzas desde las gargantas humanas, que celebran con canciones y dan voces de aliento vital.

El abuelo reparte, con una cuchara de palo, el peyote revuelto con cacao, y luego sopla tesgüino y tabaco; sopla sobre la cabeza, la espalda y el pecho de Antonio Morales. Los tambores repercuten su dinámica de crecientes fuerzas telúricas.

La gran pirámide-montaña comienza a ser desarmada por el fantasma de Antonin Artaud y por el comprometido cronista Antonio Morales. Luchan con sí mismos, como si fuera una prueba extrema, donde aún se

cuenta con fuerzas de flaqueza, es decir, con los últimos pertrechos psicofísicos para involucrarse en el ritual, en el juego de la reiteración. Piedra a piedra, hasta el dilema humano, utilizando el máximo esfuerzo físico, los dos personajes vuelven a diseñar el círculo compacto del inicio.

Es una labor exigente, rítmica, donde poco a poco se van sintiendo los rigores del desgaste físico. Pero los personajes están en la etapa culminante del camino. Deben construir lo más rápidamente posible, con altos respetos ceremoniales, el universo circular que permite incluir lo cósmico y lo individual, sin exclusiones entre la consciencia y el inconsciente.

Las presencias hacen repercutir los tambores Tarahumara, de manera constante, con intensidades rítmicas que se compaginan con las acciones de Antonin Artaud y Antonio Morales.

Se mezclan los placeres y las náuseas en una búsqueda de opciones, en las reacciones del movimiento. Las presencias-danzantes giran, bailan, cantan, avivan el ambiente.

Como si ascendieran una montaña por lados distintos, los dos personajes de tiempos opuestos, de diferentes mundos y momentos, comienzan a compartir el esfuerzo común, el sudor, la respiración, la sensación, las mismas tensiones físicas y mentales que surgen en la acción directa de la comunicación escénica.

ARTAUD

Los Tarahumara son una raza principio, un punto de origen, el último contacto con la sabiduría de los antiguos... A diferencia de los racionalistas, que están acabando con la humanidad, creo que hay que mirar no solo el anverso de las culturas, también el reverso, para descubrir las realidades que hay detrás de la realidad. Es como un libro de sueños donde cada página trae los mismos misterios, es como un trago de agua que siempre refresca y nunca sacia.

ANTONIO MORALES

Sucedan cosas extrañas en la Sierra Tarahumara. Por eso tengo la certeza que usted no existe, está muerto, ahora sé que cuando vino a la Sierra Madre ya no había remedio, estaba dislocado, mentalmente no podía llenar las fisuras producidas por el choque de ideas y la combustión de un camino de conocimiento donde vida y poesía podían concurrir en una amalgama alquímica. Pero la seducción del desequilibrio pudo más que la razón y las fuerzas interiores se descompensaron hasta hacer evidente lo inobjetable.

ARTAUD

Creo que he perdido la noción de tiempo o quizá en estas inmensidades abismales se establece una relación diferente con el transcurso temporal del universo. Aquí un día es un siglo que no tiene prisa y un período de tiempo es la suma estelar de veinticinco mil millones de años. Me lo explicó un indio con doscientos sesenta frijoles que guardaba en un pañuelo colorado. Por eso no dudo que usted es producto de mi delirio. Me está ayudando a completar el círculo de mi propio destino, para que la vida y la muerte giren como una rueda de piedra que sirve para moler las razones y

los intentos de explicar lo inefable. Ya no existo si no es a través de los recuerdos y aún así puedo producir imágenes y personajes como usted.

ANTONIO MORALES

Me asombra que su rumbo tuviera tantas semejanzas con los rumbos de todos los que perdimos el rumbo, cuando dejamos de escuchar el canto milenario de las piedras y nos pusimos a buscar las causas de la estupidez y perdimos el contacto con el ritual más primitivo, la revelación de cada uno consigo mismo. Usted es un poeta, una energía etérea, una materia caliente, una condensación deletérea, una partícula más en la silenciosa hecatombe del olvido.

ARTAUD

Lo dicho, usted es consecuencia de mi delirio, repite lo que dije, sigue mis pasos, parece un espía sin señales ni contraseñas. Es anónimo en los pliegues de mi consciencia y es consistente en este momento. Podría ser un corto circuito de mi sistema nervioso... ¿Me repite su nombre, señor cronista, amanuense de mis abruptas necesidades de espécimen condenado al ostracismo de su propio cuerpo inexistente? Soy desencarnado, ángel con alas quemadas, demonio con vocación prístina.

ANTONIO MORALES

¿Qué lo trajo a México, porqué no buscó refugio en el Tíbet si usted era seguidor del Dalai Lama?

ARTAUD

La sabiduría tibetana es experta en la muerte y la sabiduría de los Tarahumara es pura vida. Por eso me vine a México, ávido de conocimientos que tendrían que ser reconocidos a través de su negación. Pero tiene razón, mi caso ya estaba perdido. Cuando Dios lanzó los dados me golpeó en la espina dorsal y averió para siempre mi sistema nervioso. No hubo máter dura que resistiera, ni madre pía que llorara, ni araña de la suerte que evitara los dolores.

ANTONIO MORALES

Prefiero ubicarme en el tiempo, quiero deshacerme de estas percepciones que me impiden pensar, que me hacen dudar de mí mismo. Tengo dificultad para discernir las ideas asociándolas con los actos de vida. Es como si dispusiéramos de nuestra ignorancia para repetir la desgracia. Yo he seguido su contrahuella y ahora me siento ubicado en el reverso de la consciencia. Por eso creo que los dos somos delirio de Dios y que Dios es delirio de un niño travieso, que nació en Marsella y estaba destinado para ser un excelso poeta. Encarnó la turbulencia, pero el fuego interior terminó incinerándolo y en la tumba nunca se han empolvado sus huesos.

ARTAUD

Las montañas me enseñaron lo que solo los dioses pueden comunicar. El secreto que guarda la memoria de la piedra es la materia prima de los sueños y los mundos inefables. Soy Antonin Artaud, te voy a dar la mano e inmediatamente me verás saltar en pedazos. Luego tendré un nuevo cuerpo con el que no podrán olvidarme nunca jamás. El peyote devuelve el yo a sus orígenes verdaderos. No hay tiempo, no hay espacio.

Con el círculo consolidado, los personajes y las presencias se ubican alrededor de tres piedras donde arde el fuego y se proyectan las sombras de los ancestros, que danzan en el aire, que cantan en el ambiente. Sobre la semidesnudez de Artaud una mujer vierte un chorro de cenizas.

Los cantos ceremoniales alcanzan un clímax mayor y se suspenden de súbito. Sobre la cabeza de Antonio Morales y, en sus manos, vierten una cascada de maíz dorado. Antonio Morales siente gozo, sueña, no hay conflictos, no recuerda el número del teléfono perdido en las barrancas, solo siente que se baña en granos de oro.

Artaud se estremece de frío, tiembla, está al borde de la hipotermia. El abuelo Benigno Teporaca, le entrega a Antonin Artaud su manta de venerable Tarahumara. El poeta, con cierta informal solemnidad, la recibe y se la coloca sobre su cansado esqueleto y se siente feliz, acogido por una raza-principio.

El ambiente se llena de sahumero indio, en forma densa, resuenan los tambores y las voces. Es la niebla de Norogachic. Todo se oscurece, excepto un haz de luz que cae sobre Antonio Morales, que respira y se agita levemente. En su sueño el rito se diluye. Silencio. Oscuridad.

EPÍLOGO

Al fondo, a contraluz, la imagen de las presencias petrificadas y en un plano más visible, una mujer, portando un cántaro en la cabeza como si fuera una máscara. Vierte frijoles rojos de un cántaro a otro cántaro, arrullando la memoria.

Antonio Morales está en la estación de Creel, esperando el tren que lo llevará a Chihuahua, junto a su maleta de siempre. Saca la grabadora del siglo xx, le coloca las pilas de repuesto, revisa el cassette y graba la última nota de la crónica.

ANTONIO MORALES

Antonin Artaud escribió que los tres días posteriores a la ingestión de peyote fueron los más felices de su existencia. Años más tarde declaró, en una emisión radiofónica, que los indios precolombinos eran pueblos excepcionalmente civilizados. Artaud pensaba que sería oportuno volver a remontar el curso de la historia, volver a empezar desde los conocimientos del mundo precortesiano. Sin embargo, el poeta no tenía asegurado el paraíso y por motivos a los que nunca se refirió regresó a Europa casi de inmediato. El 31 de octubre de 1937, víspera del día de difuntos, en el puerto de Veracruz se embarcó en el trasatlántico francés Mexique, en dirección a Saint Nazaire. Diez años más tarde, en Rodez, convertido en carne de asilo psiquiátrico, todavía recordaba con añoranza los misterios de la Sierra Tarahumara.

Antonio Morales, devuelve el cassette, para escuchar las últimas palabras, confirmando que la grabación se ha efectuado. En vez de su voz el cronista escucha la voz de Antonin Artaud, que increpa, grita y blasfema con

desafuero de profeta loco para siempre.

(Se trata del célebre fragmento de *La búsqueda de la fecalidad*, leído en la grabación del programa radiofónico *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, censurado en Radio Francia, en 1948: *Todo lo que huele a mierda huele a ser. El hombre bien hubiera podido no cagar, del mismo modo en que debió elegir la vida en vez de consentir vivir muerto*).

En el fondo, iluminado con pinceladas de luz huidiza, Antonin Artaud, envuelto en la manta que alguna vez en el ensueño del peyote le entregó el sacerdote del Tutuguri, se recoge, desdentado, destruido casi por completo, siguiendo sus palabras amplificadas en el ambiente.

La imagen de Artaud se disuelve en la oscuridad total. El resto es silencio.



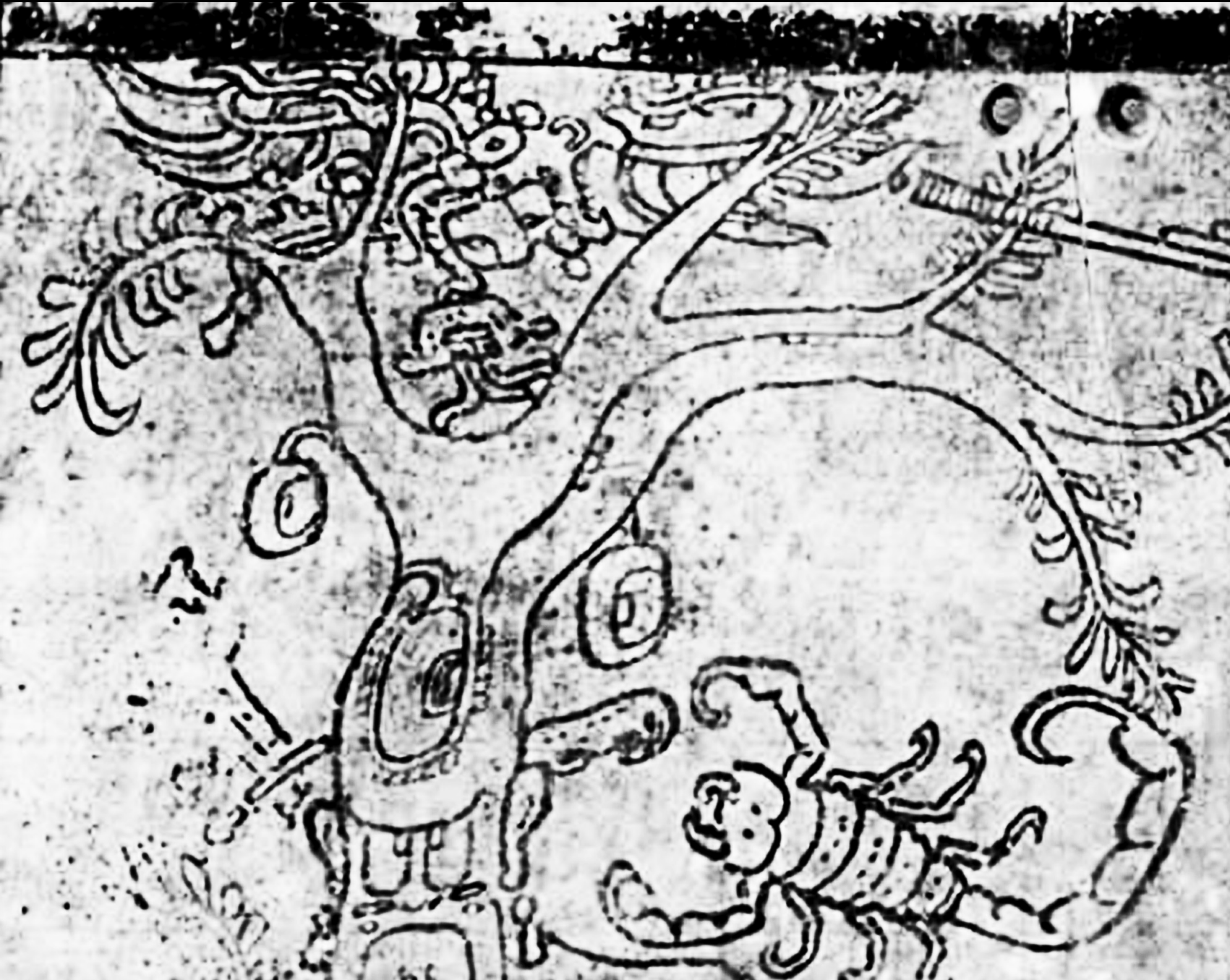
SEGUNDA PARTE

El árbol inverso

Tradición maya.

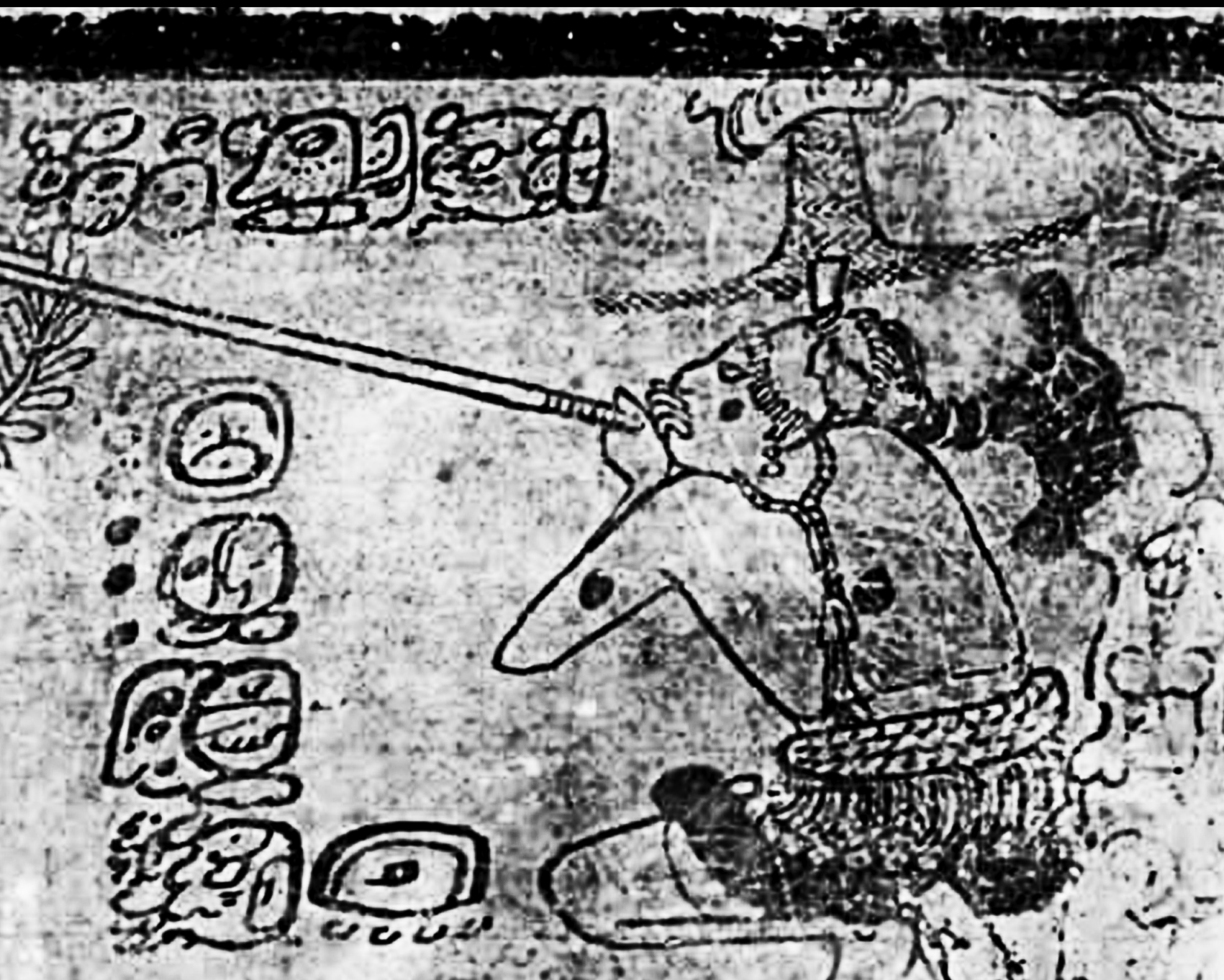
JUNAJPÚ DERRIBA A VUCUB CAQUIX DE SU

ÁRBOL PARA LIBERAR EL TIEMPO.



Cosmodrama teatral

MILCÍADES ARÉVALO



DESDE LA APARICIÓN de *La cabeza de Gukup* en las calles, se han conjeturado diversas opiniones sobre el origen de este poema trágico, pero ninguna es válida, tampoco esta pretende serlo.

Deberíamos comenzar recordando a Prometeo, quien robó el fuego a los dioses para entregarlo a los mortales y a quien tal desobediencia le costó “vivir aquí en la Tierra”. En alguna parte estaba la Caja de Pandora. Cuando el carromato de Tešpis se detuvo, apareció el teatro calle. Las raíces de Gukup están incrustadas en el fondo de la tragedia griega, pero su versión corresponde a este siglo.

También valdría la pena acercarnos a la cosmovisión que tenían los aborígenes precolombinos para que el desenvolvimiento de este texto dramático se entretajara con la cosmogonía Maya. La única referencia posible sería el Popol Vuh.

Pero no es necesario traer todas las historias y leyendas que la preceden para desentrañar esta, veamos:

Gukup, dios milenarío nacido del caos. Su fuerza es destructiva, totalmente negativa. El odio florece en su centro con pesadillas de muerte. Chima, mitad mujer, mitad ave, terrenal. Sedienta de vida. Su cuerpo envuelto en sangre y fuego, es la personificación del deseo y la muerte y es el objeto de goce de Gukup. De la copulación divina y terrenal de estos seres ciclópeos nace el Abanderado, quien despojándose de sus ornamentos reales empuña la bandera de la esperanza humana. Es el angelito Prometeo indoamericano que se cuestiona el porvenir del hombre frente a los dioses y a los tiranos. El Tiempo, viejo, sabio, el historiador encadenado y humillado por Gukup y las sombras. Su transcurso es fundamental en el continuo movimiento del cosmos y, finalmente, el Coro, que nos narra la historia, que increpa y pregunta a los dioses, que aconseja y responde a los hombres.

A nivel de la calle, todo lo anterior quedaría reducido a parámetros meramente especulativos, pero aquí es donde comienza a desbordarse la imaginación del espectador porque los actores, encaramados en zancos altísimos, desarrollan la trama:

El nacimiento de Gukup, la cópula divina, el desenfrenado orgasmo de Chima, los pasos ciclópeos de esta pareja de inmortales, develados por la honda certera del abanderado. Además de la fastuosidad de colores, los sonidos, cavernas y la perfecta sincronización actoral, dan al espectáculo un completo dominio sobre el público, solo comparable con las grandes representaciones del Odin Teatret, que aunque se le asemeja en sus elementos, los diálogos, situaciones, la historia misma en su desenvolvimiento son netamente americanas.

Por eso, este teatro irrumpe en las calles, demoliendo salvajemente todos los conceptos que se tenían acerca del teatro tradicional. Necesita el aire libre para tomar la vida directamente y en donde desafía los elementos con los que siempre ha luchado el hombre.

Este espectáculo comienza en las fiestas Dionisiacas, donde algunos muy peculiares representantes cantaban y bailaban al son de laudes y cítaras, pero no por esto es analógico sino simbólico. El espectador puede

hacer volar su imaginación con la magia que llevamos todos los días por dentro y es también un acercamiento al público callejero, que nada sabe de teatro pero lo entiende todo.

El presente texto es una propuesta nueva, compatible con la propuesta escénica; es una sugerencia para la escena, un punto de partida, no a la manera tradicional como factor totalizador. Rompe una vez más los moldes del teatro convencional e irrumpe en las calles con el asombro de un trueno, batiendo palmas, rompiendo en dos la monotonía de las ciudades.

Porque el Teatro Calle es vigoroso, ciclópeo, lleno de magia, poesía y colores. Porque el Teatro Calle es el teatro taller de Colombia. Sus actos quedarán flotando mucho tiempo en la imaginación de los espectadores. Y es también un canto de esperanza a los hombres, mutilados por las sangrientas ruedas del progreso. Es un desafío a la libertad para de nuevo ser libres. Pero ante todo, un teatro vigoroso que enciende nuestra imaginación con colores ardientes.

Vladimir Mayakovski |





Mayakovski, o la poética de lo trágico

Aproximación a la vida, obra y muerte del poeta

JUAN CARLOS MOYANO

“LA POESÍA TODA es un viaje a lo desconocido” y esta incursión a la existencia trágica de uno de los poetas mayores del siglo xx es un relato de sucesos, recuerdos y espejismos suscitados por el encuentro con los versos y las sentencias de Vladimir Vladimirovich Mayakovski. La poesía no admite relaciones intermedias y cuando el furor incalculable de la palabra se enciende a partir de una sílaba, en el nacimiento del verbo y el asombro, es posible que nazcan las vibraciones infinitas del espíritu de los tiempos. Mayakovski experimentaba las hecatombes y los sueños de una época que se trasciende, precisamente, por lo trágica y vertiginosa, porque el espíritu de los tiempos no le da tregua a la historia y siempre ha sometido el mito de los hombres a pruebas de fuego y olvido. Mayakovski es un sobreviviente de siempre pues sus relaciones con la poesía no solo fueron extravagantes y portentosas; además y sobretodo, sus versos lo condujeron a la sinceridad frente a la vida y, treinta y seis años después de su nacimiento, frente a los oscuros relumbrones de la muerte.

Mayakovski nació en Bagdadi, Provincia de Kutaisi, hoy república de Georgia, cerca del Cáucaso, no lejos del Mar Caspio, en uno de los confines del gran Imperio Zarista, un 7 de julio de 1894. Su padre era un enorme inspector forestal que había levantado la casa de la familia cerca del río Kanis-tskali y que trece años más tarde moriría al pincharse un dedo con un alambre que le infectó la sangre. La madre se llamaba Alexandra y las hermanas Olga y Ludmila. Desde niño vivió los sobresaltos de la literatura y tuvo temprana relación con *el Quijote de la Mancha*, en una ágil edición georgiana. También supo de los encantos de *Las Mil y una Noches* y convivió en juegos con los personajes de Julio Verne. Aprendió estudiando con sus primas y hermanas, corriendo por las estribaciones de las montañas, asoleándose en los arenales, saltando troncos en el bosque e inventando un universo lúdico, insustituible, definitivo en su vida de poeta. Cuando lo matricularon en la escuela fue brillante y agudo y no pudo acoplarse a las reglas disciplinarias y a los mecanismos de sus profesores. Ludmila y Olga pusieron en contacto con la pintura, la poesía y los rumores de la edad de las revueltas, en la Rusia de la primera década de este siglo.

Con la muerte del padre vinieron las dificultades y fue necesario trasladarse a la capital del Imperio, más allá de montes, estepas y desiertos, junto a las trepidaciones de máquinas y motores, que inauguraban una incertidumbre nueva, fascinante, en la atención despierta de un poeta que estaba destinado a cantarle “al corazón de los hombres libres, al poder del vuelo y al progreso humano”. Moscú fue un descubrimiento y un inicio de pasos agigantados y virajes tajantes, de libros que proponían ideas llamativas y de calles que llevaban a sorpresas y peligros. Era el siglo xx perpetrando los sentidos de un joven dispuesto a obedecer los llamados de su propio camino. El Imperio se derrumbaba y estaba propenso a los estallidos de guerras y transformaciones. El hambre había establecido su reino y las conspiraciones fulguraban. En 1905 los trabajadores habían hecho una potente tentativa de levantamiento y el descontento era una epidemia que aumentaba a la par con el crecimiento feroz de la miseria. “La familia no tenía dinero –dice Mayakovski–. Tuve que pirograbar y dibujar. Recuerdo sobre todo

los huevos de pascua, redondos, giraban y chirriaban como puertas”. Lecturas y conceptos fueron llegando a las expectativas del adolescente. A los catorce años medía casi dos metros y era flaco y decidido. Se le estimaba en los círculos de estudio político y rápidamente entró en contacto con los activistas del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso.

El marxismo fue el mecanismo conceptual que le abrió la realidad del sistema económico y político que imperaba y que abatía los avances de la revolución social. Mayakovski era un ser apasionado y el proceso revolucionario se constituyó en algo vital, definitivo, que exigía su fuerza y agigantaba su curiosidad insaciable por el desarrollo de la vida y el mundo. La literatura lo cautivaba y lo sobrecogía interiormente. Sus camaradas lo conocían como “Konstantín” y le delegaban tareas de responsabilidad, haciendo propaganda entre zapateros, panaderos y tipógrafos. Un medio día de marzo, en 1908, fue apresado cuando la policía del Zar allanó una imprenta clandestina. El joven Mayakovski fue detenido segundos después de haberse devorado la libreta de direcciones secretas. Anduvo de la cárcel a la calle y de los mítines a las rejas. Durante los años siguientes conocería distintas comisarías. Nada lograba reblandecer sus instintos de hombre libre. Durante el tiempo que permanecía preso se dedicaba a leer o a dibujar. Así mismo, las primeras tentaciones de la escritura le movieron las manos y los sueños. Escribió algunas cosas que nunca pudo rescatar. La última vez permaneció casi un año en la prisión Butirskaya, en la celda para reos especiales No. 103, incomunicado, acusado de rebelión y ofensa contra el sacrosanto gobierno.

En la cárcel pudo leer a Byron, Shakespeare, Nekrásov, Pushkin, Tolstói y también leyó con detenimiento a Belí, Blok y Balmont, que escribían protagonizando la renovación del lenguaje y la invención de nuevos símbolos, con alteraciones rítmicas y novedosas imágenes. La fuerza sedimentada de los clásicos y las experiencias de la vanguardia rusa, aumentaban el nivel de los furros estéticos que sacudían el alma del joven insurrecto. En 1910 salió libre, dejando en la mitad la lectura de *Anna Karenina* y perdiendo un cuaderno escrito con los primeros poemas. Las fotografías del expediente delatan a un muchacho sospechoso de alegría, convencido de sus pensamientos, susceptible a los fragores de la poesía. Abandonó la prisión dispuesto a encontrarse con el arte y la literatura. Las necesidades expresivas lo conminaban a manifestarse. Ni siquiera la militancia política pudo evitar la decisión. Optó por estudiar y cualificarse. Como las palabras no fluían satisfactoriamente, ensayó con la pintura y durante cerca de dos años hizo cursos y dibujó incansablemente.

“En 1911 –afirma Mayakovski– ingresé en la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura: el único sitio donde admitían sin certificado de buena conducta”. Las corrientes innovadoras agitaban el ambiente y el poeta, fiel a sus inclinaciones por lo nuevo, simpatizó con los artistas que estaban transformando cosmovisiones y produciendo una revolución estética que abolía lo viejo y planteaba formas distintas de encarar la vida y los sistemas de pensamiento establecidos. Por Europa corrían los vientos de la libre estética que gestó movimientos

de avanzada: emergían escuelas, tendencias, estilos, personajes y núcleos que proclamaban la muerte de lo viejo y el florecimiento de nuevas propuestas. En Moscú el universo también estaba revuelto.

David Burliuk, increpando el origen de las cosas, se cruzó por la vida de Mayakovski con sus frases impertinentes y su manera de vestir, que oscilaba entre la elegancia de un *gentleman* y el humor de un *clown* excéntrico. Usaba sombrero de copa, bastón labrado y le gustaba mirar el mundo a través de un monóculo. Burliuk, poeta y pintor, tenía relaciones con las últimas publicaciones europeas y con los círculos intelectuales de Moscú y Petrogrado. Rápidamente brotó el afecto y la complicidad. En los apuntes autobiográficos, Mayakovski comenta que “David tenía la cólera del maestro que se había adelantado a sus contemporáneos y yo, el énfasis del socialista que conocía la inevitabilidad del hundimiento de lo viejo. Así nació el futurismo ruso”. Los dos leyeron los idearios de los últimos poetas italianos y franceses. Frecuentaron los sitios de la bohemia literaria y concibieron invectivas y manifiestos. En 1912, los cubofuturistas publicaron una selección de sus prosas y poemas y la presentaron con una declaración titulada *Bofetada al gusto social*. La emprendían con febrilidad juvenil y altisonancia vanguardista, contra todos los escritores anteriores. Clamaban por un idioma apropiado para expresar las rupturas y los repuntes de las grandes modificaciones culturales. Renunciaban a la formalidad y se adherían a una suerte de nihilismo premonitorio que subyacía en los fenómenos estéticos de comienzo de siglo. El primer manifiesto enfatizaba que “nosotros somos el único rostro de nuestro tiempo” y “el pasado nos queda estrecho porque la academia y Pushkin son más incomprensibles que los jeroglíficos” y anunciaban “las chispas de la nueva y futura belleza de la palabra”. Firmaban Alejandro Kruchoni, Vladimiro Mayakovski, Víctor Jlénikov, David Burliuk y su hermano Nicolás.

En 1909, el italiano Filippo Tommaso Marinetti, había lanzado desde París un manifiesto futurista que proclamaba el advenimiento al siglo de la industria y los descubrimientos de la técnica y de la lengua, aludiendo a la importancia de la actualización vital de la praxis artística y oponiendo frases encendidas contra el mundo de lo caduco. El ensayista Mario de Micheli lo ve como “la antítesis violenta, tanto respecto al arte oficial como respecto al verismo humanitarista” y encuentra que “nace como la aspiración de modernidad” en una Europa de contrastes que desde hacía más de medio siglo pugnaba por sobreponerse a los límites de una cultura anquilosada, cuyas rimas y criterios marchaban a destiempo, en una época sin freno. El futurismo era sintomático de la crisis y el apogeo del cambio, como lo fueron un poco antes el Impresionismo o el simbolismo y después el dadá, el cubismo o el surrealismo, en los años flagrantes de entreguerra, cuando alcanzaron puntos culminantes los heraldos de la nueva estética. El futurismo era una síntesis y un espasmo y reunía connotaciones surgidas de experiencias políticas y cognoscitivas que se proyectaban más allá del siglo XIX, como el positivismo, el socialismo, el pragmatismo e inclusive el psicoanálisis en sus inicios. Pero entre el futurismo italiano y el futurismo ruso se daba un abismo infranqueable, que con el transcurso de los años desbordó las afinidades y zanjó distancias

irreconciliables: mientras Marinetti y sus seguidores derivaron hacia el Fascismo, Mayakovski se afirmó en la convocatoria radical de la Revolución Socialista. Para Trotski, “el Futurismo Ruso nació en una sociedad harto abandonada por una tradición hostil a la aristocracia y ya madura para la revolución”. Para Mayakovski y varios de sus amigos, sencillamente, no había otro camino y la insurrección abarcaba todos los espacios de la vida, incluyendo en forma sanguínea las pulsaciones irrefrenables del arte y de la poesía.

Los futuristas alborotaron las esferas de la *intelligentzia* rusa. Aparecieron otras corrientes de vanguardia como los imaginistas y los constructivistas. Por ese entonces se fueron conociendo los nombres de escritores y filólogos que se acogían a las nuevas corrientes de la literatura: Asseiev, Kamenski, Paŝternak, Titiánov, Essenin, Brik y toda una generación que alteraba la rima, el ritmo y el sentido del lenguaje poético. Mayakovski había descubierto las claves de su búsqueda y asumió la labor de poeta en forma contundente. Era el más temerario y sus textos los más explosivos. No se conformaba con las innovaciones y los despropósitos, su ansiedad lo conducía a luchar contra la superficialidad y a involucrarse con las tensiones esenciales del lenguaje. Por esa época gustaba vestirse con un pantalón de terciopelo negro y “una camisa amarilla de tres metros de atardecer”. Tenía unos veinte años y su nombre estaba emparentado con una poética impetuosa que producía transcategorizaciones en la lengua rusa, inventaba neologismos, yuxtaponía acentuaciones, acudía a onomatopeyas, hipérbolos, proposiciones elípticas y delirios etimológicos. Produciendo experimentos de fondo en las estructuras fonológicas, morfológicas, sintácticas y en las consideraciones semánticas de la gramática. Era un poeta llamado a transgredir todos los términos, como lo fueron en su momento, para la lengua inglesa moderna, guardadas las proporciones, Marlowe o Shakespeare.

En 1914, con ocasión al décimo aniversario de la muerte de Chéjov, publicó un polémico artículo donde era clara su idea de la dinámica del lenguaje: “El escritor tiene el deber de hallar formalmente, por medio de éste o aquél ciclo de ideas, la expresión verbal más nítida. Puesto que la exigencia de un nuevo modo expresivo es específica en cada época, los ejemplos, los llamados sujetos de las obras, que ilustran las asociaciones verbales, deben ser actuales”. Sus poemas, desde un comienzo se caracterizaron por recurrir al verso escalonado y a las imágenes que mezclaban el ingenio, las rimas asonantes, las expresiones cotidianas, la vehemencia y las posibilidades de ritmos conversacionales. Su ejercicio era integral y su búsqueda disolvía las distancias ordinarias entre la vida cotidiana y creación poética. Le escribía al amor, a la revolución, a las calles, a los objetos, al universo, a los ríos, a los amigos, a los enemigos y a todo aquello que cobrara forma o esencia en el centro de gravedad de sus obsesiones como hombre y como poeta. Sus versos son herramientas, armas, resonancias, parpadeos, huracanes, infiernos, paraísos y riesgos. En 1923, lograría distinguir la función de sus acciones lingüísticas, en un artículo breve titulado *Nuestro Trabajo Verbal*, escrito en compañía con Osip Brik y publicado en el primer número de la revista *LEF*. Veamos algunas líneas, bastante ilustrativas: “todo este trabajo no es para nosotros un puro fin

estético, sino un laboratorio para poder expresar en el mejor de los modos, los hechos de nuestro tiempo” y refiriéndose a su trabajo personal añadía que sus versos eran “una tentativa de construir un ritmo polifónico en un poema de amplio respiro social”.

El futurismo comenzó a abrirse espacio en los reducidos literarios de periódicos y revistas. Burliuk y Mayakovski recorrieron ciudades, cruzando Rusia de extremo a extremo, participando en veladas y recitales, asustando a las señoras de los salones y promoviendo actitudes enardecidas en los círculos artísticos. En 1913 escribió, montó, interpretó y estrenó un poema teatral particularmente cargado de símbolos y presagios, con el título *Yo, Vladimiro Mayakovski*. La densidad que consigue y las proporciones reveladoras que descubre recuerdan el sino visionario y maldito de poetas como Arturo Rimbaud y William Blake. Escénicamente el resultado no fue favorable, él mismo confiesa que el público que había asistido al Luna Park de Petrogrado le obsequió una “silbatina fenomenal que agujereó la pieza”. Sin embargo, literariamente los textos son de una calidad desconcertante e incluyen, prácticamente, los motivos fundamentales que se desarrollarán en la producción posterior de la poética Mayakovskiana: el nexos visionario y cínico en relación al futuro (“¿Acaso ustedes pueden comprender, / por qué / yo llevo tranquilamente, / mi alma en un plato / al almuerzo de los años futuros / por encima de burlas y amenazas?”); acompañado de la demencia lírica (“Hoy me casaré con la locura, / mientras hago este brindis ardiente”); tocado por los filos de la incertidumbre cósmica (“Todos ustedes no son más que cascabeles, / en el gorro de Dios” o “El cerebro humano es agudo y tajante / pero pobre ante los misterios del mundo”); alterado por la expectativa ante el amor y la eterna presencia femenina (“Yo la buscaba / a ella / la del alma inverosímil / para poner en sus labios—heridas / las flores de mi consuelo”); estimulado por la confianza en los vuelcos de orden político (“¡Deteneos! En las calles, donde los rostros son como el tiempo / —todos iguales— / la anciana madre de los tiempos, / ha parido una insurrección ululante”) y signado por la fascinación inescrutable de la muerte (“Yo llegaré, / fatigado, / en mi último delirio / y arrojaré vuestra lágrima / al oscuro Dios de la amenaza, / en la fuente de las creencias bestiales”). Después, el poeta se reafirma y su temática abandona el hermetismo, cobra vuelo, se vuelve múltiple, enfáticamente urbana e irreconciliablemente rebelde.

En 1914 estalla la guerra y Mayakovski repudia las secuelas de la violencia bélica. Su espíritu se estimula y mientras sobrevive a punta de habilidades y buena suerte, durante 1915 y 1916, concibe larguísima poemas, entre los que se destacan algunos inigualablemente intensos: *La Nube en Pantalones* (“Yo, que canto la máquina, / la libertad / y el corazón / tal vez sea sencillamente, / en el más común de los evangelios / el décimo tercer apóstol”), *La Flauta Vertebrada* (“tal vez sería mejor / poner a mi vida el punto final de un balazo. / En todo caso, hoy, / yo / doy un concierto de despedida”) y *La Guerra y el Mundo* (“¡Nerón! / ¡Salud! / ¿Quieres / un grandioso espectáculo teatral? / Hoy, pelean / Estados contra Estados. / Nadie sabe, / si han pasado días o años desde que cayó, / la primera gota de sangre de la guerra”). El factor trágico de su poética se manifiesta en

forma irredimible y se resuelve, a veces, con el tono civil de la esperanza: “¡Gente! / Amados y los que no amo / conocidos y desconocidos / pasen por mi puerta en amplio desfile / el hombre libre que yo proclamo / ¡Vendrá! / ¡Creedme! / ¡Creed!”).

También, el amor crece y encuentra asidero en la imagen de quien sería su enamorada infalible, la hermosa bailarina Lila Jurevna Brik, esposa de Osip Brik, escritor, editor y amigo del poeta. La propia Lila, a quien Mayakovski dedica casi la totalidad de su obra escrita, recuerda, en el prólogo de las cartas de amor, que aparecieron póstumamente: “Osip fue mi primer marido. Lo conocí cuando yo tenía trece años. Estábamos en 1905. En el colegio donde yo estudiaba él dirigía el círculo de economía política. Nos casamos en 1912. Cuando le dije que Mayakovski y yo estábamos enamorados, decidimos no separarnos nunca. Viví con Vladimir Mayakovski quince años, desde 1915 hasta su muerte. Es así como pasamos nuestra vida espiritualmente y, en gran medida, materialmente, juntos”. Si se piensa que el amor no tiene lógica y se desata de manera incalculable, segundo a segundo, afectando todas las funciones del ser humano, tenemos que admitir que las relaciones entre los dos hombres y la mujer debieron ser complejas y difíciles. Osip era sereno y metódico. Mayakovski perdía las bridas de su potro interno y se volcaba con aire desesperado sobre situaciones y palabras. Lila era bella y genuinamente femenina, en el sentido de poseer una capacidad de percibir, de estar y de ser, propia de las mujeres y de sus instancias primordiales. Ella era el ojo de huracán donde se debatían dos vientecitos distintos, enamorados con amargura y placer, capaces de aceptar las reglas de un juego algo fatal y algo encantado. Los versos de Mayakovski contienen un hilo que deja sospechar los momentos que recorrió este amor contradictorio: “Soy todo de carne, / todo hombre / y pido tu cuerpo como piden los cristianos / el pan nuestro de cada día”. O “¡Quítala a ella, maldita, / aquella que tú has hecho mi amada! / camino y recorro calles y kilómetros, / ¿a dónde voy a ocultar este infierno? / ¡Qué Hoffman celestial / te ha inventado, / maldita!”. Era un amante condenado al éxtasis, la angustia y la herejía. De la complacencia plena fácilmente pasaba a instantes de decepción total. Veamos dos momentos: “¡Remózate en mi alma! / ¡Entrega la fiesta de tu cuerpo, / a mi gran corazón!” y “el amor florece, / florece / y después / se deshoja”. Era la ambivalencia implacable del sino trágico que lo envolvía.

Solo la revolución de 1917, cuando el socialismo conquistó el poder a nombre de los explotados, impidió que Mayakovski anticipara su decisión letal. De alguna forma sus versos y sus actos habían contribuido a darle vuelta a las estructuras políticas de la sociedad rusa. Por eso se sentía identificado con tanta plenitud. Era su revolución y así lo enfrentó: como un trabajador de las palabras, dedicado, tribunicio, torrentosamente revolucionario. Fue el primero en presentarse, dispuesto a todo, cuando el régimen de los bolcheviques convocó a los artistas para crear el arte del nuevo orden. Al fin y al cabo, nunca había dejado de ser un radical acogido a los principios de la esperanza. Su experiencia como propagandista y como poeta quedó plasmada en incontables poemas, que iluminaban ideas, sorteando las necesidades del panfleto y evitando el servilismo. Conseguía incendiar las ca-

bezas y deleitar los sentidos. Era directo y mezclaba en perfecto equilibrio una consigna y una metáfora. Quizá porque no tomó la revolución únicamente como un compromiso ideológico: la abrazó con sus dos metros de integridad, convencido en el paso histórico que el pueblo estaba dando. Claro que su optimismo colectivo a veces deja percibir un asomo de incertidumbre que su naturaleza trágica no pudo evitar. En 1919 publicó, con problemas de aprobación y reservas de varios funcionarios del nuevo gobierno, un titánico poema épico de agitación y proclama donde el autor era la voz de ciento cincuenta millones de vidas en busca del “paraíso bello de la humanidad”: Venimos de las casas, / huyendo de los talleres, / de los sótanos, / escapando por pasajes iluminados por incendios...Vamos a la hazaña, / cien veces más difícil / que la creación de Dios, / que llenó de cosas la nada. / Nosotros, / no solo debemos construir lo nuevo, / imaginar, / inventar, / sino ponerle dinamita a lo viejo...” Lenin lo apreciaba, los dogmáticos se sentían ofendidos por la libertad de sus intervenciones, los anarquistas lo juzgaban por estar junto a la dinámica política del estado socialista y los más liberales lo acusaban de inmoderado y heterodoxo. Pero el pueblo, en fábricas, barriadas, esquinas, universidades, bulevares, cafetines, tertulias y trenes lo distinguía, lo amaba y escuchaba sus versos, pronunciados con voz poderosa y escritos con un corazón que era el mayor detonante de los espíritus de su tiempo. Fue el poeta indiscutible de la revolución de octubre.

Rápidamente se volvió una leyenda de la cual aceptó ser un personaje cabal y decidido. Máximo Gorki lo conocía y nunca dejaba de colaborar para que los poemas fueran publicados. El autor de *La Madre* y los *Bajos Fondos*, llegó a decir que Mayakovski era la médula de una poética completamente novedosa y perpetua. Entre 1919 y 1922 el poeta trabajó en la ROSTA (luego Agencia Tass) dibujando carteles y escribiendo textos agitacionales e informativos que se pegaban en los sitios públicos. Diseñó unos mil quinientos carteles que trazó con el pulso del artista mayor y del publicista sagaz. Después, desarrolló actividades organizativas y editoriales con los artistas de vanguardia que respaldaban el socialismo. Intervino en sesiones de debate y esgrimió sus filos de poeta ante los continuos ataques de la burocracia prepotente y unilateral que se fue engendrando en el país de los *soviets*. En un ambiente de reconstrucción y prioridades era difícil publicar libros y poner en escena obras que no eran una garantía directa de adoctrinamiento y educación política. Pero la poesía, en todas las circunstancias, es necesaria y vive a pesar de las contrariedades. Y si se trata de un poeta con el calibre de Mayakovski, su potente permanencia era inevitable.

En 1924, cuando murió Lenin, Mayakovski escribió un inmenso poema epopéyico en homenaje “al más terrenal de los hombres / que pasaron sobre la tierra / que vio aquello que el tiempo encierra”. Su amor por Lenin iba más allá de la simple admiración y en él veía al revolucionario magistral y al amigo comprensible y claro. El poema atraviesa mucho niveles, inclusive el de la duda, / frente a lo que se avecinaba: “temo que las procesiones / el mausoleo / y los homenajes / reemplacen la sencillez de Lenin. / Tiemblo por él / como por mis propias

pupilas / para que no profanen su belleza / con estampas de confitería”.

Su ritmo de trabajo era verdaderamente formidable. Escribía, viajaba, se enfrentaba al mundo, reinventaba los segundos y se adelantaba a su propia carrera de trágico supremo: “Yo, deshecho de la presente generación, / como una larga anécdota escabrosa / Veo venir por las montañas del tiempo / lo que para todos es invisible”. Lila Guerrero, traductora argentina que difundió sus obras completas en castellano, cita una frase del poeta en relación a su gusto apasionado por los viajes: “Yo necesito viajar, el contacto con la vida me reemplaza la lectura de los libros”. Se consideraba ciudadano del mundo y en varias oportunidades salió de Rusia y recorrió Europa y América, Cuba, México, Estados Unidos. De su paso por ciudades, culturas, océanos, caminos y personas dejó testimonio en poemas y artículos que aparecieron en un volumen titulado lacónicamente *Ida y Vuelta*. Sus vínculos de amistad y colaboración estuvieron cerca de artistas como Pablo Picasso, Jean Cocteau, Diego Rivera, Ígor Stravinsky y otros de estatura planetaria. Sus mejores poemas breves son encuentros con la Torre Eiffel, el puente de Brooklyn, Cristóbal Colón, Verlaine y Cézanne.

Inició en la libertad creadora y utilizó versos iracundos para defender el oficio de poeta y la gracia imponderable de la metáfora. Alguna vez escribió “me abro paso a través de la burocracia de los odios, de los papeleos, de la estupidez. ¡Los burócratas van y vienen! ¡El arte queda!”. En marzo de 1930, en una velada dedicada a los veinte años de actividad artística del poeta, le preguntaron por su falta de militancia partidista. Respondió que había “adquirido una serie de costumbres que hacen imposible conciliar con el trabajo organizativo. Quizá sea un prejuicio salvaje, pero he luchado tanto. Hoy ustedes me han llamado su poeta, pero hace nueve años la editorial del Estado se negó a publicar *Misterio Bufo* y el director me dijo: ‘Me siento orgulloso de no publicar semejante porquería. Hay que barrer con escoba de hierro la basura de todas las editoriales’”. En 1928 y 1929, escribió dos piezas teatrales muy logradas, *La Chinche* y *El Baño*. En ambas satirizaba la conducta de los burócratas y se adentraba con humor y fuerza en los intervalos del desamor y en los problemas de la vida cotidiana, entre el socialismo y el futuro, entre su razón mordaz y el delirio del artista.

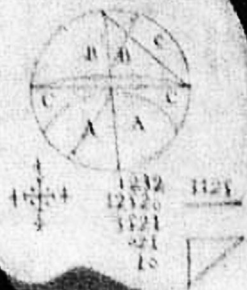
El futurista Sklovski y los estudiosos Angelo María Ripellino y Ángel Fernández Santos hablan de la “sintaxis cinematográfica” de la poética mayakovskiana. Evidentemente, el poeta se mantuvo cerca del cine y de sus primeros avances. Le cautivaba la pantalla y encontraba fluidez en el lenguaje cinematográfico. Como actor trabajó en varias películas y como autor escribió once guiones, algunos de los cuales fueron filmados, aunque nunca satisfactoriamente. Admiraba a Charles Chaplin, gustaba del grotresco alemán y de las magias de Méliès. Sus propuestas en el cine son relatos visuales, recursivos, cargados de “metáforas excéntricas” y siempre planteados como poemas. Los principales guiones son: *No nació para el dinero* –una versión libre de la novela *Martín Edén* de Jack London–, *La maestra y el gamberro* –a partir del libro homónimo de Edmundo D’Admici–, *Encadenada por la pantalla*, *El elefante y la cerilla*, *¿Cómo está usted?* y *El corazón del cine* donde Lila Brik tuvo un personaje especial-

mente concebido para ella. El teatro de Mayakovski también está marcado de informalidades, efectos, lirismo, humor y un lenguaje que maneja con preferencia el discurso de las imágenes. Meyerhold, el gran contemporáneo de Stanivslaski, puso en escena varias de sus obras. La bibliografía de Mayakovski contiene un libreto para circo, *¡Moscú Arde!*, que tuvo éxito en su momento y que narraba con lenguaje espectacular los hechos revolucionarios de 1905.

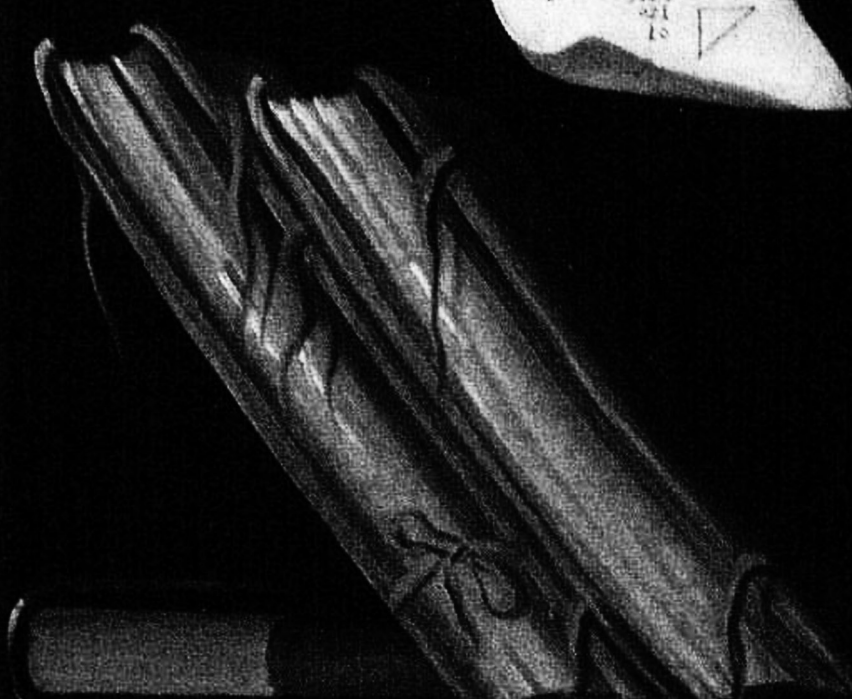
Hacia 1928, Mayakovski comenzaba a volverse más denso, seguro y escéptico. No renunciaba a la era de los cambios y su mirada iba por encima de cualquier regla. Era esencialmente poeta y eso le bastaba para llevar orgullosamente su existencia. Cuando en 1925 se había suicidado el poeta Sergei Essenin, Mayakovski escribió que “en esta vida / morir es cosa fácil / pero hacer vida / es mucho más difícil”. Seguramente no sospechaba que su sino trágico lo conduciría al hechizo de la muerte voluntaria. Es imposible señalar causas. Quizá pueda hablarse del hastío del poeta consagrado con el rumbo que tomó la revolución rusa con Stalin y su política cultural de orden restringido, de los requiebres del amor y del factor suicida que siempre emergió en su obra y que al final lo condujo a la cita inevitable con el vértigo de la muerte. Antes de redactar la última carta, había declarado que no le interesaban los movimientos literarios y que odiaba los debates y las reuniones. En un poema testamentario escribió algunas cosas develadoras, como “Yo conozco el poder de las palabras / yo conozco su llamado poderoso” y “En los siglos de los siglos / jamás me llegará / el vergonzoso día de mi sano juicio”. Se despidió convencido de su acto final: “la barca del amor se estrelló contra la vida cotidiana, / estoy a mano con la vida, / y es inútil recordar dolores, / desgracias y ofensas recíprocas. / ¡Sigan felices!”. Un 14 de abril de 1930, se miró al espejo, se descubrió gigantesco y minúsculo, un poco pálido. Sacó de la gaveta de las cosas imprescindibles una pistola Browning y sin que la mano le temblara se disparó a la cabeza. Evgueni Evtushenko, un poeta posterior, escribió pensando en Mayakovski que “cada cual tiene su mundo secreto / con su mejor instante / y su propia hora terrible”.

Sor Juana Inés de la Cruz.

DE LA PINTURA DE MIGUEL CABRERA, 1750.



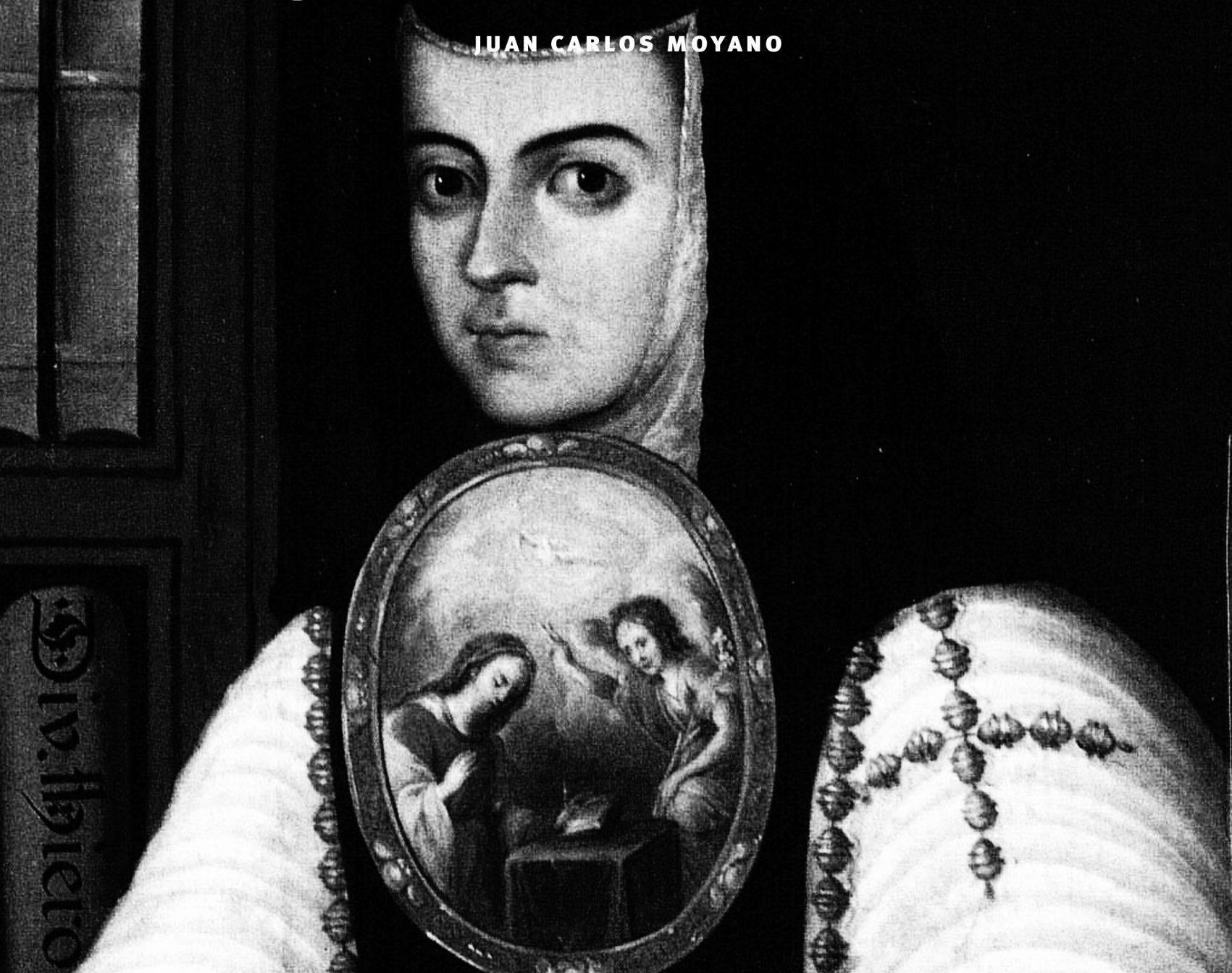
Decretum Gratia.
Statuta Comite.
Philosoph. Sacrae



Opera Divi
Augustini
Sibac
Carta
Chorus
Bullar: Popu
Sum: Comh

La rebelión en Sor Juana Inés de la Cruz

JUAN CARLOS MOYANO



SOR JUANA INÉS de la Cruz tuvo la desgracia de ser una mujer lúcida, preclara, sensible a los caminos del conocimiento, en una época enemistada con la sabiduría femenina y en un territorio colonial donde los privilegiados que ejercían el poder eran hombres oscurantistas, propensos a la ignorancia, enfermos de anacronismo y misoginia, incapaces de reconocer una inteligencia excepcional bajo los hábitos de una monja. Había nacido a mediados del siglo xvii, en San Miguel Nepantla, en la falda del volcán Popocatepetl, en un ambiente de agitadas confluencias donde, seguramente, se amalgamaban los vestigios de una civilización esplendorosa, prehispánica, que había sido arrasada casi por completo, con los legados de una lengua magnífica que aún lucía los destellos de un barroco apoteósico que había logrado su clímax con Lope, Quevedo y Góngora.

A Clarita.

Pero el ambiente virreinal funcionaba a destiempo, con pesadumbre filosófica y costumbres sociales regidas por los desafueros cortesanos y por una moral clerical que aplicaba a pie juntillas algunos criterios propios del Santo Oficio. Habían pugnas e indulgencias entre las normas eclesiásticas y las libertades palaciegas. Así mismo, en el ambiente cultural se entreveraban las novedades ultramarinas y libros de autores prohibidos por el índice de los Santos Tribunales. Junto a la herencia hispanófila y católica ingresaban inquietudes paganas que bebían de los escritos de grandes herejes, desde el mítico Hermes Trismegisto hasta Cornelio Agrippa, Giordano Bruno, Marsilio Ficino o Tommaso Campanella. Referencias controvertidas y hasta cierto punto peligrosas en un medio donde todavía rondaba con fiereza la Inquisición. Sin embargo, se presume que Sor Juana no leyó directamente a estos autores. Más bien su conocimiento hermético deviene de los libros de Athanasius Kircher, el jesuita alemán que asimiló los avances de la ciencia con las proporciones fantásticas de la teología. Lo cierto es que la rebelión en el campo de la especulación filosófica cautivó la atención de la aguda monja. Sus lecturas le sirvieron de base para crear mecanismos de investigación que la acercaron a las exactitudes de la ciencia geométrica, la música y la astronomía. Su bagaje estaba lleno de vacíos y exageraciones pseudocientíficas, pero su inteligencia y su erudición le permitían tratar temáticas poco frecuentes entre los sabios y los académicos de la incipiente vida intelectual de Nueva España. A esto sería necesario añadir ciertos valores de un clasicismo tardío, incorporado a la retórica literaria y a la emblemática de la época. Lo cierto es que, de diversas maneras, Sor Juana Inés de la Cruz transgredía las romas restricciones de las normas monásticas. La Iglesia intentaba mantenerse en sus rígidas tradiciones, pero la escolástica ya había sido desbordada por la dinámica del pensamiento y los hallazgos de la ciencia.

En otros lugares del mundo europeo despuntaba la industria, se afianzaban reformas religiosas y políticas y se reconocían visiones diferentes en el campo de lo filosófico, de lo científico y de lo económico. El racionalismo se había impuesto sobre las telarañas de la teología y naciones como Inglaterra ya estaban colocando los fundamentos de un orden social basado en la acumulación de capital y en el manejo pragmático del Estado.

España, sin embargo, miraba hacia el pasado, se retrotraía en el fausto nobiliario de sus fantasmas e incubaba un desarrollo parsimonioso e irregular, que haría más pesada y despótica su presencia en los territorios coloniales. Harto le cuesta a la cultura posterior de nuestros países la herencia española: el arrogante reino castellano no acometió un salto cualitativo en este punto de la historia. En la literatura que se escribía en ese momento en Nueva España predominaba un barroquismo pintoresco, exclamatorio, decorativo, que había hecho de la escritura un juego de alardes de poca profundidad, que tomaba sus paradigmas en el panteón de los poetas españoles.

Octavio Paz demuestra que la literatura más destacada y significativa de Nueva España la escribió Sor Juana Inés, contra todas las dificultades de su condición femenina, en un medio definitivamente inhóspito y mojigato, donde las exclusiones estaban al orden del día. Ser indígena, negro, mujer, leproso o pobre era peor que cometer un delito de lesa gravedad. No se tenían derechos primordiales. Era una sociedad absolutamente vertical y la Iglesia estaba en la cúspide de la pirámide. Ser mujer, en cierta forma, era una condena. Las mujeres estaban destinadas a roles de servidumbre frente a la razón irreprochable de los hombres. Si pertenecían a la corte eran ornamento, si eran monjas resultaban siendo esclavas de los señores del señor: supeditadas siempre a los designios de los intolerantes representantes de Dios en la Tierra. A las mujeres les resultaba imposible acceder a los claustros universitarios, que estaban reservados estrictamente para los varones. Si se carecía de títulos de nobleza, a una mujer inteligente le quedaba la opción del convento para sobrellevar una vida digna, con alguna posibilidad de dedicarle tiempo a menesteres propios de la investigación o de las artes. Es férrea y provincial la idiosincrasia que rige los actos de la vida cotidiana en la casa o en la iglesia, y desde muy niña Juana Ramírez de Asbaje –su nombre de pila– tiene que enfrentar un universo meticulosamente diseñado contra las mujeres. Tal vez por eso algunas actitudes y varios de sus escritos dejan percibir claramente su rebelión y su apasionada resistencia, por amor al estudio, a la escritura, al vuelo libre del verbo, sin los lastres y los prejuicios de una cultura masculina absolutamente represiva.

Isabel Ramírez, la madre, tuvo varios hijos de padres diferentes, todos naturales. Juana era una niña genial que a los tres años leía, escribía y jugaba con las palabras y las ideas. Su prodigio sorprende e inquieta. En la biblioteca de su abuelo olvida las ausencias del padre desconocido y penetra en la magia de las páginas impresas y de los íconos de legendarias reminiscencias, de personajes y parajes que solo existen en los libros y en el plano subjetivo de la imaginación. Desde temprana edad mostró su pasión creativa y su curiosidad con los asuntos del saber. Siendo adolescente dio señales de su rara capacidad para entender las intrincadas ecuaciones del universo, según la geometría y los razonamientos que mezclaban nociones keplerianas, hermetismo neoplatónico y una oralidad probablemente rica en mixturas y especulaciones de diversa procedencia.

Anómala, audaz, trigueña, de ojos vivaces y juegos incansables, es una niña que no cuenta con fortuna, que

no tiene el nicho cálido de una familia. La imagen del padre se desvanece y se deforma. Cuando tiene siete años, su madre se compromete con un nuevo amante y, después de varios conflictos sin solución aparente, deciden enviarla a la casa de una tía en Ciudad de México. Atrás quedan las bucólicas temporadas, las hermanas, el abuelo, las lluvias de ceniza del volcán Popocatepetl, los primeros recuerdos y su desprecio instintivo por la conducta de los hombres. Su inclinación predominante por los libros y el estudio la llevan a tener contacto con los poemas, las comedias y los escritos más conocidos en el ambiente literario del virreinato. Sus maestros seguían siendo los libros, pues no pudo ingresar a los claustros académicos y nunca tuvo maestros que se encargaran de su educación. A los diecisiete años, siendo una jovencita de eruditas afirmaciones, la relacionan con la corte y de inmediato los virreyes descubren su valor intelectual y su gracia literaria.

Era hermosa, sencilla, brillante, con algún gesto singular que delataba lo dulce y lo arrogante de su carácter. La virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera, la adoptó como protegida y, rápidamente, la inteligente muchacha se hizo indispensable en las reuniones donde trataban temas relacionados con las controversias del conocimiento. Aprendió latín por su propia cuenta, en pocas semanas. Obstínada y rigurosa tenía delirio creativo y una gran milimetría para manejar los asuntos triviales y las metáforas, que en ella, en sus versos llenos de rítmicas cadencias, son juegos cerebrales y estructuras de alta precisión poemática. De hecho se convirtió en epicentro de la corte virreinal y generó comentarios de admiración o de reproche. Su personalidad atractiva y dinámica debía combinar la persistencia de propósitos con la delicada diplomacia que requería para entenderse con el entorno. Juana Inés encontró en la virreina una aliada incondicional y fue intensa la amistad de las dos mujeres. Nacieron poemas sutiles, ardientes, donde el elogio cortés y la revelación del afecto femenino dejan percibir las emociones de una relación apasionada. En las esferas de la corte se rumiaban las noticias del poder y se nutrían las vanidades, pero era difícil satisfacer la ansiedad de saber o cumplir un papel decoroso en la ciencia o en las artes. Además, una mujer sin rango y sin dote no podía aspirar a un consorte con presancia social, que tuviera por lo menos una mediana inteligencia. Además, a Juana Inés le resultaba insulso el mundillo vulgar de los hombres que la asediaban. Así que no tuvo muchas opciones. Por eso, a expensas de los virreyes, sin cumplir todavía veinte años, entró como novicia al Convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Pero su cuerpo no resistió los rigores de la orden y terminó retirándose a los pocos meses. Probablemente vivió un agudo conflicto suscitado por las exigencias religiosas, las libertades tentadoras de palacio y la posibilidad de dedicarse a su verdadera vocación que era el estudio y la escritura literaria.

Casi dos años después profesa de manera definitiva en el Convento de San Jerónimo. Toma los hábitos con la resolución de quien ha meditado largamente en el enclaustramiento monacal. Los siete años del virreinato de los Mancera le permiten dedicar buena parte de sus energías a escribir y a leer. Recibe visitas, tiene una esclava negra que le ayuda en los oficios diarios y mantiene una relación directa con la virreina. Pero la monja

escribe versos picarescos, de tonalidades eróticas, de matices irónicos, de exaltaciones lúdicas. Sor Juana le canta a lo mundano y comienza a despertar la desconfianza de los censores que la rodean y ven con malos ojos la escritura disoluta de quien debía esforzarse en los fervores de la santidad. Su biblioteca crece y recibe correspondencia desde distintos puntos del continente americano e, inclusive, le cartean elogiosamente desde la propia tierra castellana. Tiene contrariedades con el entorno conventual y con las tareas ordinarias que deben desarrollar otras monjas. Es una privilegiada que rápidamente despierta los demonios de las envidias ajenas y el acre hostigamiento de las almas en pena con las que tiene que compartir todos los días de su vida. En ese sentido el convento es un infierno y la vida enclaustrada termina teniendo algo de castigo inexpugnable. Los libros, los experimentos, el arte, las relaciones epistolares y el vuelo de su imaginación le ayudan a sobrellevar la voluntaria condena, la férrea decisión, su abjuración a la vida exterior.

Sor Juana Inés de la Cruz es un espíritu universal, capaz de integrar diversas vertientes del conocimiento. Sus lecturas son temerarias y sus deducciones sobrepasan los límites permitidos por las estrechas nociones conventuales. A diferencia de Santa Teresa de Jesús, de vocación devota y preocupaciones poéticas de comunión mística, Sor Juana emprendió una amplia gama de posibilidades literarias, nada devocionales, ocupándose de “las rastreras noticias de la Tierra”, de las cortesías del amor pagano y de una sensualidad nada imaginable en la conducta de una sierva de Cristo. Escribió de manera abundante, a manos llenas, festejando la música de las palabras, las rimas intrincadas, la inocencia de las metáforas, las paradojas filosóficas y las veleidades de la zalamería cortesana. Escribió mucha hojarasca, saturada de elogios y cumplidos obligados para mantener, desde su celda, contacto con los desempeños palaciegos. Engendró hermosas canciones, construyó sonetos bien armados, implacables redondillas de confesionales atrevimientos, décimas satíricas, obras de teatro y algunos poemas que trascienden su tiempo y pertenecen a la gran literatura hispanoamericana.

Indudablemente, sin el respaldo de la virreina protectora, los clérigos y las superiores no le hubieran permitido la libertad de escribir y de llevar una vida palaciega desde su propia celda. La joven poetisa le da vuelo a sus ideas y plantea francas diferencias con el orden excluyente de los hombres. Debe ser la primera mujer que en este continente levanta la palabra para defender lo femenino y la libertad de pensamiento. Hay poemas de un sarcasmo demoledor y de una inteligencia implacable para referirse a la desventajosa relación con los hombres. Su búsqueda de las arquitecturas del conocimiento la lleva a establecer una contradicción irreconciliable con el oscurantismo medieval que predomina entre los doctores de la Santa Iglesia. Pero ella no es una mujer de fácil entrega. Su pasión se aviva y los pensamientos fluyen sin descanso. Su necesidad es la escritura y su verdadero goce amoroso es el encuentro total con la naturaleza del verbo. Son largas las noches de estudio y poesía. El espíritu inquieto de la mujer-poeta divaga por la cartografía superior de las palabras. Su alma vuela y los sentidos experimentan.

Cuando los virreyes de Mancera cumplen su ciclo y emprenden viaje rumbo a España, la estabilidad de Sor Juana tambalea. Leonor Carreto, la virreina, antes de embarcar, muere y el golpe es severo en la sensibilidad de la monja. Se siente doblemente desamparada y sus versos transpiran angustia y nostalgia. El nuevo virrey, el duque de Veragua, también muere de repente pisando apenas el territorio de Nueva España. Un monje moderado asume el virreinato: Fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo de México. Durante cinco años Sor Juana resiste y logra establecer un vínculo amistoso con las nuevas autoridades. Ya no tiene los privilegios iniciales, pero ha ganado respeto y logra mantener su condición de mujer erudita y literata consagrada. Pule sus poemas y combina sus actividades creativas con las obligaciones del convento. Trata de corresponder a las austeras exigencias de la clausura e intenta hacer de sus labores materiales verdaderos ejercicios de reflexión. Sus versos se van decantando y su alma recorre los caminos difíciles del conocimiento.

Al llegar los nuevos virreyes, Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, Sor Juana, la artista y la escritora, es la encargada de preparar uno de los aspectos más importantes del recibimiento. Será la autora de un arco triunfal, un tipo de representación teatral y poética compuesta por recitaciones, simbologías escultóricas, pantomimas y grandes lienzos que complementan una escenificación montada a la manera de los autos sacramentales. La procesión, el fasto religioso, el rito cortesano, el gran espectáculo público y una estética de barroquísima concepción donde la poetisa, madura y perspicaz, juega con toda su habilidad dramática y añade elementos artísticos que van más allá de la circunstancia protocolaria. Neptuno Alegórico, es el título del arco. A nivel de representación logra por primera vez, en este hemisferio, plantear dramáticamente los ingredientes simbólicos de una condición y de una identidad de múltiples raíces, incluyendo antecedentes míticos grecolatinos, piedad cristiana, referentes castellanos y personajes asociados con dioses indígenas. Octavio Paz plantea que un arco triunfal bien podría entenderse como una especie de jeroglífico donde se engañan diferentes elementos que componen un todo esencialmente emblemático y de celebración. El vínculo con el palacio queda restablecido y los marqueses de la Laguna se vuelven amigos incondicionales, especialmente María Luisa, una mujer joven, bella, culta, que de inmediato simpatiza con Sor Juana. El virrey es un hombre viejo, fatigado, práctico en los negocios y hábil en los asuntos del poder. La colonia está en crisis y acusa problemas graves porque los nativos se rebelan y los criollos comienzan a buscar autonomía.

La mujer-poeta y la virreina se deletrean mutuamente y descubren afinidades vibrantes en los gustos comunes por el arte y la poesía. Indudablemente, Sor Juana maneja una gran capacidad para seducir mediante sus dones de conversación y su inteligencia radiante. No ha salido del convento y, sin embargo, su presencia está inmersa en la vida cultural de la comarca y su nombre resuena entre susurros por los pasillos del palacio. El locutorio del convento se transforma en un sitio de importancia social donde se intercambian ideas y se

hilan las invisibles filigranas del corazón. Es un período ascendente en el destino de la gran mujer. Ha pasado la treintena y sus condiciones preferenciales le permiten escribir sin descanso, resistiendo, soportando los asedios continuos de superiores y sacerdotes que no alcanzan a comprender la vida de una monja escritora de tanta valía intelectual. Se pregunta acerca del amor, el alivio y la nostalgia y transita por la niebla de la culpa, por el paraíso de los deseos y por los cenagales del dolor. Sufre, ama, se regocija, idealiza a la virreina y razona sobre lo que acontece entre los impulsos amorosos y el gobierno débil de la voluntad. “No huyo el mal ni busco el bien” escribe, hablando de “este amoroso tormento/ que en mi corazón se ve”. Se ofende, se arrepiente, lucha contra sus sentimientos y agoniza de amor para luego resucitar mientras burila un delicado poema de ingeniosas alusiones metafóricas. Confiesa que “amar tu belleza/ es delito sin disculpa” y puntualiza: “... que nunca me arrepiento”, porque interiormente se ha despojado de pretensiones carnales y ha hecho de la amorosa pasión una ceremonia de cercanía afectiva y solidaridad femenina.

Sor Juana lleva la contabilidad del convento, impone su prestantia, enseña música, colecciona instrumentos, acrecienta su biblioteca y se complace con los elogios en torno a su nombre y a sus poemas. Escribe en latín eclesiástico, compone oraciones y villancicos en náhuatl, redacta en portugués, hace relumbrar la lengua castellana, involucra vocablos inventados y hace poemas rítmicos, usando onomatopeyas y expresiones características del dialecto negro, que había conocido durante años con su esclava. Estos versos musicales y percutivos evocan los arraigos afroamericanos que siglos más tarde cobrarán forma definida en la poética caribeña de Nicolás Guillén, Luis Palés Matos o Candelario Obeso. Así, Sor Juana escribe una literatura que anticipa varios matices de los troncos originales de la poesía hispanoamericana. Es verdad que buena parte de su obra está constituida por textos de ocasión que cumplen alguna funcionalidad en los engranajes de la sobrevivencia cortesana o en los compromisos de los eventos religiosos, pero es innegable que existe una poética consustancial, tangible, donde brillan las líneas elocuentes de una autora que rebasaba los diques de su tiempo e inauguraba nuevos enigmas en la construcción del discurso poético.

Primero sueño, por ejemplo, es un poema de alto voltaje que emparenta a Sor Juana con los poetas esenciales de todas las épocas. En ese texto de laberínticos pasajes y depuradas imágenes se palpa la magnitud de la poética de una escritora excepcional, tan esplendorosa y compleja como Darío, Huidobro o Lezama Lima. Con ella, el barroco de la tradición hispánica alcanza una curva que cierra el clímax que había propiciado la poesía de Góngora e inicia con altura la nueva alquimia del verso que se ha cocinado en este lado del mar, junto a la abundancia de colores fuertes y sonidos que replican la música natural de las temperaturas tropicales. Octavio Paz anota que el poema es una expresión tardía del barroco y, al mismo tiempo, una prefiguración de lo que será la modernidad. Ella es hábil artesana de sílabas, palabras, estrofas y estructuras poemáticas que son tejido sabio de ritmos y de signos. Probablemente, en las noches de delirio su única salida fueron los

deleites del verbo, la música de las musas, la fuente que la llamaba, el espejo de transfiguraciones que le permitiría encontrarse con los rasgos de una identidad extraviada más allá de la nada confusa de los hombres. En *Primero sueño*, Sor Juana nos revela su aventura intelectual, el viaje del alma por los parajes del conocimiento. Se trata de la osadía del espíritu buscando respuestas a los misterios supremos del verbo, en la soledad perpetua del universo, donde concurren las fantasmagorías de la vigilia y los arquetipos del sueño, esa territorialidad más o menos ignorada, igualmente legítima.

Sor Juana Inés de la Cruz produce escozor en los cenáculos más conservadores. Se sale de todo molde y no oculta sus criterios desafiantes. Reivindica lo femenino y lo coloca como algo sustancial de la creación. Se refugia en leyendas antiguas donde la importancia de lo femenino tiene un valor primigenio. Acude a simbologías que sustentan en alusiones culteranas. Habla de Hypatia o Santa Catarina de Alejandría, una mártir del pensamiento cristiano que fue lapidada por ser distinta, por sabia, por sus resueltas convicciones. La convierte en heroína y con ella se identifica. Pero de nuevo, cuando los virreyes se marchan a España, en medio de sublevaciones y desórdenes, los santos varones la comprometen en sus intrigas y la obligan a comparecer ante los delegados de Dios. De hecho, el confesor de su vida religiosa, el padre Antonio Núñez de Miranda, es un experimentado calificador del Santo Oficio y un dedicado flagelante que le recuerda a las esposas de Cristo que se deben a los votos de obediencia, sufrimiento y perpetua clausura.

Así mismo, Francisco Aguiar y Seijas, arzobispo de México, varón de preceptos implacables, acostumbrado a los silicios de métodos extremos, se convierte en una figura decisiva para conservar el orden virreinal durante cierta acentuada etapa de crisis, desastres invernales, enfermedades, hambrunas y motines. Indígenas y criollos arman una revuelta sangrienta y algunas construcciones públicas arden entre la furia y el descontento. El Conde de Galve, el nuevo virrey, huye desfavorido para salvaguardar el noble pellejo y el severo Aguiar y Seijas termina ganando terreno en la manipulación del poder. Se comenta que el santo señor detesta a las mujeres y guarda una vieja ojeriza hacia la monja-poeta. De plano, proscribía el teatro, las fiestas y la poesía y conmina a Sor Juana para que renuncie a los bienes materiales y a la nefanda costumbre de cantarle a las pasiones mundanas.

Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, letrado confidente de Sor Juana y corresponsal de confianza, la induce a escribir la *Carta Atenagórica*, un documento de debate teológico que discute acerca de las finezas del amor de Cristo, rebatiendo un sermón de Jueves Santo que el padre portugués Antonio Vyeira había escrito cuarenta años atrás en torno a las palabras del Nazareno, cuando dijo, en vísperas de su crucifixión, mientras lavaba los pies de los apóstoles: “un mandato nuevo os doy: que os améis los unos a los otros como yo os he amado”. La discusión teológica, realmente, enmascaraba una lucha jerárquica entre Fernández de Santa Cruz, que en la correspondencia con Sor Juana firmaba con el seudónimo de Sor Philotea de la

Cruz, el obispo de Puebla y Aguiar y Seijas. Paz demuestra que Sor Juana termina siendo víctima de intrigas que, finalmente, le dieron oportunidad a los enemigos de la poesía de cobrarle a la ilustre monja ciertas cuentas de vieja data. Los monjes demostraron su resentimiento y no escondieron la repelencia que les producía por sus opiniones indebidas en asuntos de sabios varones. Se encargaron de hacerle entender que una servidora de Dios y una mujer decente no puede cantarle al amor o a las profundidades del alma. Le ordenaron respetar a los jerarcas y obedecer sus mandatos. No era admisible que una mujer polemizara en términos solo asumidos, hasta ese momento, por hombres dedicados a las sagradas escrituras y a los códigos canónicos.

La mujer, la poeta, la aguda filósofa, la iniciada en los sueños míticos, la décima musa, la flor de América, defiende la herencia de Cristo: el amor, la concordia, la sabiduría humanista. Pero, en nombre de las leyes cristianas, es sojuzgada en forma inapelable. El incisivo poder de la Iglesia penetra en sus secretos y mediante interrogatorios y consejos es empujada al silencio, a los sacrificios y, seguramente, al peor castigo: la negación de sí misma, la renuncia de su consciencia. Su confesor, Núñez de Miranda, la lleva con pericia de psicólogo a la pérdida paulatina de confianza y a la merma de claridad personal. La somete durante varias semanas a una disección total, donde escudriña toda su vida y la procesa con los ojos miopes del inquisidor, hasta convertirla en un inventario de culpas y pecados. La obligan a regalar una biblioteca de más de cuatro mil ejemplares, que constituían su tesoro y su altar intelectual. Se deshace de instrumentos y joyas y distribuye sus bienes entre los pobres de la Iglesia. Arroja a la basura sus plumas, tinteros y papeles y firma literalmente con sangre una patética renuncia a su propia condición como artista y como ser humano. No fijará su atención en los conocimientos paganos y no caerá en las obsesiones que animaban su vida. Debe olvidarse del misterio de las palabras, del don del verbo convertido en poema y en cantera de pensamientos. Es la decisión de los que todo lo saben y ella debe obedecer. Está vacía, melancólica, y su delirio penitente le doblega la voluntad. Tal vez por eso acepta sin reparo los deberes y los castigos.

Mientras tanto, en España, Maria Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes, su amada virreina, su amiga fiel, ha logrado publicar un libro de poemas titulado *Inundación Castálida* y un volumen de textos de diferentes autores y personalidades de la época donde se refiere a *la Fama y Obras Postrumas del Fenix de México, Dezima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. En México, las enfermedades, el hambre y los disturbios se mezclan en un ambiente apocalíptico, refrendado por un eclipse y por inundaciones terribles. Una epidemia de peste visita el Convento de San Jerónimo y las monjas sucumben entre oraciones, penitencias demenciales y fiebres devastadoras. Sor Juana se dedica al servicio de sus hermanas, despojada de todo, en el desarraigo del espíritu y del cuerpo, cumpliendo con los designios de un destino que le trazaron las circunstancias y la mentalidad inquisidora de los jerarcas de la Iglesia. En el año sin gracia de 1694 se contagia fatalmente, sin oponer resistencia, buscando quizá un descanso para el doloroso tormento.

Había iniciado una senda poética, natural del nuevo continente, que ya contenía aquellos elementos feraces que en los siglos posteriores caracterizarían el grande y múltiple torrente de la poesía americana escrita en lengua de Castilla.

Así, la Décima Musa, el Fénix de América, la monja-poeta no pudo ser sometida al eterno silencio. Las conjuras y los anatemas de sus censores no lograron lapidar los brillos de sus versos *catarinos* e inteligentes. Su vida y su leyenda resucitan desde el limpio atañor de la palabra y son profusos y eruditos los estudios que sobre su obra se han realizado. Con el paso de los siglos el efecto de su obra y la lucha de su vida han tenido importantes estudios. Son notables los textos de Amado Nervo, las ediciones de Emilio Abreu, las tentativas exegéticas de Menéndez Plancarte, las recreaciones narrativas de Eduardo Galeano y, sobre todo, el extenso y esclarecedor análisis de Octavio Paz, que parece agotar todo lo relacionado con el tema en su vasto libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*.

Su batalla se fundó en una discusión desventajosa en favor del conocimiento, en defensa de la poesía. Sigue siendo anacrónica y contemporánea, con sus ligerezas y su versificación ingeniosa, con sus inconsistencias y sus búsquedas visionarias. Es la mujer que le cantó a lo femenino antes que inventaran los principios del feminismo. En ella y en sus versos esenciales se revierte la magia de la palabra: la perenne música de la simple poesía del alma. Sigue siendo orgullo de la literatura mexicana, gran cantora de la lengua hispana que brotó en las tierras conquistadas, y una escritora universal que todavía reclama su condición andrógina, su raíz femenina, su fecunda naturaleza, su sabiduría imperturbable. Libre de las culpas de su tiempo, sin la cruz de sus verdugos, la poesía de Sor Juana Inés nos invita a más de una lectura. Su espíritu trasciende y su existencia nos conmueve. En ella habita la sagrada utopía de la palabra.

Pär Lagerkvist



La talla del Enano

GILBERTO BELLO
MILCÍADES ARÉVALO

El espejo sombrío

GILBERTO BELLO

ESCENARIO, EL ESPECTADOR, MAYO 1991

EN LA SALA Seki Sano, el grupo Teatro Tierra puso en escena *El Enano*. La pieza fue adaptada de la novela homónima del escritor sueco Pär Lagerkvist. Premio nobel en 1951. La dirección estuvo a cargo de Juan Carlos Moyano, y Clara Inés Ariza la interpretó. La maledicencia, los tormentos y la destrucción, componen los ritos diarios de este ser que habita en los oscuros laberintos de un castillo donde el poder obtuso y el horror se ha apoderado de todos sus habitantes.

El enano de escasos sesenta y cinco centímetros es un gigante de la maldad y busca refinar sus cualidades para convertir al mundo en el reino de las sombras. A diferencia del creador de la luz, este maldito personaje no escatima esfuerzos en su intento por descomponer cualquier equilibrio, cualquier propuesta de tranquilidad. Es experto en turbulencias y consejero de guerra; la confrontación y la muerte forman parte de su agenda virulenta, que destruirá a los hombres. Sublima en cinismo y la perversión hasta hacer de ella un culto siniestro. Con sus pasos lentos y su mirada extraviada desencadenará pestes y torturas: solo el mal puede llevarlo a la grandeza, solo la destrucción compensará sus frustraciones y solo la maquinación le dará curso a su penosa existencia.

Desde estos presupuestos, Juan Carlos Moyano ha realizado una obra cuya dramaturgia y composición son una réplica de la atmósfera de tortura e iniquidad dentro de la cual se mueve este personaje simbólico, que es un espejo sombrío de las verdades esenciales del poder, la guerra, la culpa y la existencia. En una construcción poética definida a partir de las ambivalencias y dualidades de la existencia del hombre. El espectador, desde el temor y la sorpresa, descubre la contradictoria cadena de equivocaciones que el hombre ha creado en su intento por usurparle a su propia consciencia el reino de la razón.

Moyano construye la pieza con intensidad y tino. La actriz única sobre el escenario, en una demostración explícita de talento y sentido creativo, conduce al público por los territorios de un universo sórdido que sin duda es el espejo del hombre encadenado y esclavo de sus propias limitaciones, en el fondo del espejo de cada hombre hay un enano que, frente a la corporeidad del ser humano, lo recibe con una carcajada siniestra. Así, para resumir y reiterar la calidad de la pieza dirigida por Moyano, baste cerrar con la frase que queda flotando sobre el escenario "ningún príncipe es más grande que su enano".

El enano arremete de nuevo

MILCÍADES ARÉVALO

PUESTO DE COMBATE, NOVIEMBRE 2003

209

HACE MÁS DE diez años el Teatro Tierra creó un espectáculo que aún continúa transgrediendo los escenarios; *El Enano*, una pieza basada en la novela homónima de Pär Lagerkvist, uno de los grandes escritores de todos los tiempos.

El tema es la guerra y sus agregados naturales: las heridas del desamor, la crisis de la condición humana, el conflicto del poder y las erratas de Dios, que se evidencian en la historia de los hombres y las naciones. Todo visto por una diminuta criatura que mueve los hilos del poder y del desastre y que disecciona las leyes y los mitos, en la política y en la metafísica.

Esta obra se ha presentado en temporadas, giras y festivales que incluyen ciudades como Nueva York, Miami, Santo Domingo, Lima, Quito, Managua, La Paz, Cali, Medellín, Barranquilla, Manizales y Bogotá. Es una obra que ha obtenido favorables comentarios y que siempre atrae a los espectadores. Debe ser por la calidad estética, la perversidad temática y la controversia que desata.

La actuación de Clarita Ariza es desconcertante pues, siendo una mujer acentuadamente femenina, logra interpretar un personaje masculino, descarnadamente cruel, lleno de matices y dueño de inquietantes parlamentos. Es un trabajo actoral que ha resultado de años de rigor de tablas e investigación dramática. Gilberto Bello, hace unos años, en un artículo de crítica teatral publicado en *El Espectador*, señaló que la actuación “es una demostración explícita de talento y sentido creativo”.

El Teatro Tierra ha montado varias obras en los últimos años, pero *El Enano* se ha mantenido como una obra del repertorio que suelen invitar a festivales y eventos, pues el engendro siempre reaparece con nuevos bríos. El lenguaje de la propuesta es contemporáneo, perturbador y poético.

El Enano será este año la representación del Teatro Colombiano en el Festival de Teatro de La Habana, uno de los festivales más importantes del continente.

El enano bailará sobre el asombro y promete ser implacable.

Four witches.

DEL GRABADO DE ALBRECHT DÜRER, 1497.



Guiada por el viento

GILBERTO BELLO





HAY MUCHAS HABITACIONES capaces de albergar a los hombres, pero ellos no las ven. Los más antiguos personajes del universo cantan sus alabanzas a su propia miseria. Lo natural es la cárcel. El hombre conserva la especie en cada grito y el refugio no es otro más que la fatiga: cualidad que conocen muy bien los esclavos de la maldición.

Así podría resumirse *La Bruja, o el sueño de las tormentas*, obra mostrada en La Candelaria por el Teatro Tierra. Su estructura recuerda las gaseosas y brillantes secuencias creadas por Kevin Costello y los trabajos experimentales de James Roose-Evans. La furia es una cárcel, una intención de libertad que quiere buscar la luz. Una rigurosa forma de fascinación trágica.

Moyano logra en este trabajo compaginar las analogías con la sutileza, y los misterios con la maldición. La mujer sobre el escenario apenas chilla, igual, puede ser, a los infernales desgarramientos de las almas apresadas por el dolor de la cárcel. Las brujas siempre han tenido derecho a volar pero las puertas de la liberación están cerradas para ellas.

En un magnífico juego de imágenes, la actriz se revuelve en una especie de poética de la destrucción. Se rinde a su propia desolación y, en este juego, los elementos del teatro van alcanzando su pleno sentido. Con muy poco texto e imágenes cargadas de imaginación, la bruja activa, con talento, los relojes perdidos en el tiempo y revela y confirma que la lógica de la intuición es el *ballet* perfecto del movimiento.

El personaje explora su alma. Se sabe maniatado, desesperado y, sobre todo, incapaz de entender su propia realidad. Se consume en su memoria, en la plenitud de su derrota, y su herencia es el grito absoluto.

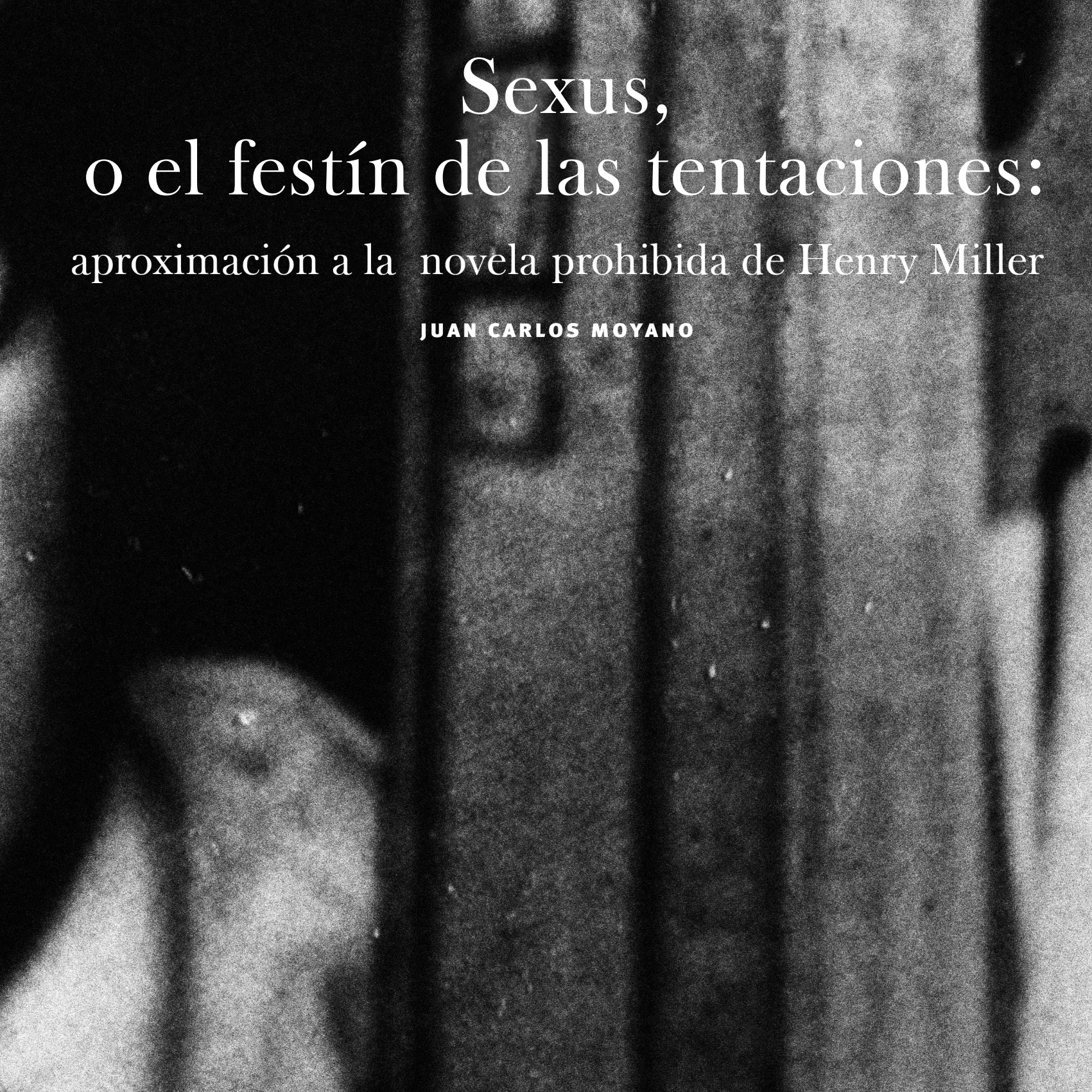
La bruja misteriosamente deja ver su carne, reduce su vida al fluir permanente de su maldición. Sus palabras son una especie de lamento y su historia un cuerpo que se escandaliza cuando se mira a sí mismo.

La pieza se regodea en lo visual, en las imágenes de las pesadillas ilustradas, en los recuerdos de los vampiros hambrientos y de los animales que reptan. Es una violación a esa lógica virtuosa de la credulidad y es el paso de la impotencia al acto piadoso de aceptar la resignación.

La obra impresiona porque persigue las huellas más claras del sufrimiento y porque este ser volátil, desde su nacimiento, eligió irrevocablemente su destino.

Henry Miller |





Sexus,
o el festín de las tentaciones:
aproximación a la novela prohibida de Henry Miller

JUAN CARLOS MOYANO

EN 1945, HACE cincuenta años y en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, uno de los escritores colosales del siglo XX ponía punto final a la que puede ser su novela más apasionada, confesional y transgresora: *Sexus*. Libro revelador, de turbulentas claridades, bajas pasiones, luminosos pasajes e impulsos esenciales. Porque Miller es un autor agudo, lúcido, propenso a las profundidades del vértigo literario. Es un escritor visceral, que funde las cosas de la vida cotidiana con la obsesión creativa y con la ansiosa necesidad de vivir plenamente, a pesar de todo, por encima del ritmo agobiante de los oficios de la rutina, más allá de la pesantez de la cultura del hartazgo. Por eso afirma que “todos somos culpables de un crimen, el gran crimen de no vivir la vida en forma total”. Es un hombre de extremos, de perplejidades, de riesgos.

En ese sentido Miller niega tajantemente la distancia aparente entre la creación literaria y la praxis vital. Para él, palabra y latido, tiempo y vacío, segundo y siglo, realidad y fantasía, conforman relaciones únicas, directas, sin dicotomías académicas, libres de razones morales frente a la dimensión de la literatura. Su parentela inmediata bien podría estar cifrada en Dostoievski, Rimbaud y Knut Hamsun. Amaba la gran poesía de Whitman, la magnitud de Balzac, el misterio de Blake o las visiones de Villón. Le atraía la literatura maldita y las ideas inquietantes. Su prosa es torrencial, obscena, filosófica, febril. Escritor de acentuada cultura literaria, enamorado empedernido y lector exuberante y ecléctico, substancialmente apegado a la sabiduría de la vida misma. Gran explorador de libros y paisajes, supo disfrutar de vastas lecturas y de vibrantes experiencias de conocimiento perenne, recorriendo ciudades, personas, países, lugares de llamativos contrastes sacros, como burdeles parisinos y templos de la remota antigüedad helénica. Su creación literaria es una incursión al fondo de sí mismo y, a la vez, más al fondo todavía, una avanzada sin escrúpulos por el laberinto de la desnudez humana, por el encanto y la incertidumbre del cuerpo y del alma.

Sexus es una novela clave en la gran saga de amor que Miller concibe para armar su universo contradictorio, donde lo erótico y lo literario se mezclan indistintamente con el dolor y el placer, con el signo del sufrimiento trágico y la consagración del goce en todos los aspectos de la vida. Es el libro central de la *Crucifixión Rosada*, una voluminosa trilogía conformada, además, por *Plexus* y *Nexus*. Esta construcción monumental es una suerte de inventario de la consciencia y el inconsciente de un hombre que transita por los pasajes que componen su propia memoria, durante un período definitivo de su existencia como ser humano y como artista que, en el caso de Miller, junto con el fornicador y el vagabundo, concurren en el mismo personaje. Un auténtico ciudadano de *The Land of Fuck*. Es la época del encuentro con los fragmentos dispersos de la identidad extraviada, con el espejismo del amor que siempre lo asedió sin tregua, con los estremecimientos de la carne y la exaltación de los sentidos. Miller es un filósofo blasfemo con una formidable capacidad para la disección. Sus palabras son escalpelo y materia tibia de la cirugía existencial. El lenguaje y la aventura del escritor son aspectos que retroalimentan continuamente la temática milleriana. Es un poeta condenado a la

irreverencia, un proscrito que nunca fue admitido en los cenáculos de moda y que jamás creyó en las falsas ilusiones de la aceptación y el consumo. Como escritor fue un desadaptado y como ser social siempre se sintió bien con los parias, con los emigrantes, con los negros, con los marginales, con los truhanes y con los sabios silvestres de las calles y los bares.

En *Sexus* –como en *Trópico de Cáncer*, *Trópico de Capricornio* y *Crazy Cock*– hay una presencia femenina que protagoniza un rol de persistente crisis, de conmoción amorosa, de frágil deleite, de mítica paradoja, de arquetipo reflejo. Se trata de June Edith Smith, Mara o Mona, el amor legendario de Miller. Esa mujer atractiva, enigmática, de claroscuros perfiles interiores, que apareció en la vida del escritor cuando éste se aproximaba peligrosamente a los treinta y tres años y no había logrado concretar sus impulsos literarios. *Sexus* evoca los siete años de tempestuosa convivencia: Henry y June, Val y Mara, el hombre y la mujer, la pareja primordial sin el cuento del *fucking paradise*, sin el prejuicio del pecado original, en esa especie de limbo que es el amor destilado de romanticismo, expuesto a la crudeza temblorosa de la carne, en ese atractivo infierno que son las pasiones desatadas por obra y gracia de la atracción impostergable. June es indeleble, una huella impresa al rojo vivo, una aleación de amor supremo y dolor crucial; una herida que supura dulcemente, una catástrofe con fuego de fémina, una diosa-puta, una niña que bien hubiera podido ser genio o idiota pero que simplemente fue una mujer metida en la encrucijada de cada día, de cada peligrosa noche, en Nueva York o en París. Una mujer excepcional, atractiva, psíquicamente perturbada por la adicción a las drogas pesadas, al alcohol, a la lujuria, a los excesos, a la ternura, a la fatalidad, a una incomprendida capacidad de fabular que siempre la hizo ver, inclusive a los ojos del propio Miller, como una embustera que podía ser adorada por audaz y temeraria o aborrecida por su cruel voracidad de víbora hambrienta, según la circunstancia y los intereses de su existencia de hada ramera, de musa hermosa, de animal impredecible, de rebuscadora incansable, de amante aletargada por las delicadezas de la piel y las humedades de la dicha. Una mujer-sexo, alimento de la carne, veneno para el alma, virus de nostalgia. Una deliciosa tentación que le transmitió a Henry Miller ciertas purgaciones mentales que terminaron incubándose como factor de creación literaria. Tal vez sin June y su cataclismo de mujer terrible, la producción milleriana no hubiera logrado la intensidad inagotable que la hace mortal, humanísima, perdurable. Inclusive mucho tiempo después, cuando Miller superaba los ochenta años y estaba enamorado de la actriz Brenda Venus, el fantasma de June se percibe en el amor encendido que el anciano autor confiesa en sus últimas cartas, delatando una pasión que nunca tuvo sepultura y que jamás encontró los tonos del sosiego, pero que siempre fluyó como una fuente de redención y castigo: la difícil paradoja del amor maldito.

Sexus comienza con el primer chispazo del amor entre Henry y June, cuando se conocen en un salón en la 42 Street, en el sector de Broadway, donde ella trabaja como Taxi-Girl, cobrando tarifa por cada pieza de

baile. Miller ha ido en busca de sensualidad y ritmo, porque nunca pudo ser un buen sañtre como su padre o un buen funcionario con futuro en la Western Union Telegraph Company, donde era jefe de mensajeros con un curioso prontuario de locuras y atrevimientos que siempre infringían la regla y producían colapsos en el área básica de la importante compañía. Miller había nacido para ser escritor y parecía que ninguna dedicación laboral captaba su interés. Pero Mara o June o Mona, tres nombres distintos y una mujer verdadera que estaba hecha de mentiras y personalidades de acentuados rasgos esquizofrénicos, estaba destinada a ser la amante de Henry Valentine Miller, para cambiar su vida y para que llegara hasta el último peldaño de la escalera sin retorno que conduce al vacío infinito del dolor de amor. En ese punto de confrontación el escritor encontró su voz, que al principio era siseo de reptil, que después fue aullido de fiera de la urbana jungla y que luego se transformó en ladrido de perro apaleado y en voz de poeta purificado en los fragores del oficio y en el experimento abierto de vivir sin diques, en el torrente natural que cada cosa contiene, en el caudal que cada ser posee, en el maremágnum que todo lo mueve. A lo largo y enrevesado de *Sexus* uno se va situando en la espiral medular de una trama donde a veces quedan sueltos algunos cabos y donde muchos hilos, como suele suceder en la vida, no encuentran resolución en el tejido total y se convierten en puntos suspensivos o en líneas de fuga. No es una novela perfecta, más bien se nutre de caos, pero no el caos de la confusión sino el caos original, protoplasmático, indispensable en una concepción que abarca amplios espectros de la sensibilidad y el conocimiento. Por eso, en las visiones de Miller son perceptibles los signos que establecen la congruencia entre la dinámica del universo y las cuestiones más triviales: entre lo trascendental y lo vulgarmente cotidiano. Miller es metafísico y descaradamente crudo. *Sexus* desarrolla la historia de ese amor maldito entre el esplendor de las emociones y la decadencia de los sentimientos.

En *Sexus*, la narración es una sucesión de cortes transversales que van mostrando el interior de personajes y situaciones, de una manera que genera deleite y pavor, porque perturba, cuestiona, pone en tela de juicio el concepto de normalidad, hace una demolición de las buenas costumbres, accede al espíritu de las tentaciones y festeja los placeres de la carne liberada. En *Sexus* Miller se muestra como un escritor de tono mayor, implacable y exuberante, que supo plasmar la *big crisis* del espíritu humano en un relato trágico, en una narración alarmante y densa, cargada de imágenes y contrastes. Sin embargo, *Sexus* no solo es lujuria y tiradera. Es un tratado de brillantes conceptos y una radiografía cáustica del siglo y, como bien hubiera podido rubricarlo este personaje nacido en el Distrito 14 de Brooklyn, es una violación a la mojigatería de la civilización contemporánea. Por tal motivo, más que por su erotismo crudo o su "pornología" especulativa, la mayor parte de sus libros fueron prohibidos en los países más civilizados. En Inglaterra y Estados Unidos se declaró una verdadera persecución y una campaña de menosprecio por uno de los más brillantes escritores de la lengua anglosajona. El nombre de Henry Miller ha figurado con antecedentes de sospecha en los archivos del FBI y

en las pesquisas de la Interpol. El senador McCarthy lo incluyó en las listas negras y muchos norteamericanos ilustres todavía lo consideran indecente. Pero el valor literario y humanista de los libros de Miller lo condujeron a un reconocimiento universal y controvertido, que con el paso del tiempo se ha vuelto más relevante, pues Miller es un visionario, un consagrado delator del alma. Su sensualidad es dionisiaca y su sentido del placer definitivamente pagano. Aborrece el puritanismo luterano de su madre, el protestantismo de doble moral de su país, el racismo, las academias, las guerras y el orden establecido. Duda clarivamente del comunismo, tiene algo de raíz libertaria –su abuelo materno fue anarcosindicalista– y no se acoge a ningún credo, a ninguna doctrina. Obviamente, está más cerca de Diógenes de Sínope que de Platón y consigue una rara fusión entre Spengler, Nietzsche, Hermes Trismegisto, Cornelio Agrippa, el taoísmo y sus amigos originales, que no eran propiamente filósofos, más bien vividores, intelectuales bohemios, artistas y fracasados. Miller logró publicar después de los cuarenta años. Al principio fue un rechazado y más de un editor le aconsejó que se dedicara a un oficio útil. Pero a Miller solo le interesaba fornicar y escribir, leer y ser feliz, sufrir y amar, comer y caminar, montar en su bicicleta bien amada, pensar y soñar, pues Miller era gran soñador y buena parte de su literatura colinda con una noción onírica de la estética y del cosmos. Sus desdoblamientos en ensueños de vívidas reacciones son auténticos viajes de esplendorosa lucidez, donde el poder evocador de las palabras logra atmósferas de ricas composiciones simbólicas y juegos de prismas donde se revierten pensamientos y metáforas.

En 1945, en la cabaña de Keith Evans, en Partington Ridge, Miller le puso punto final a la novela de sus entrañas y debió sentir que renacía. Había creado una verdadera bomba de amor en los días nefastos de Hiroshima y Nagasaki. En ese año también nació su hija Valentine y su derrotero de poeta inició una nueva era en la historia literaria del siglo xx. En 1959, desde Big Sur, California, Miller respondió al tribunal supremo de Oslo, que había prohibido *Sexus* y varios de sus libros, bajo cargos de obscenidad: “... lo que este libro, *Sexus*, ofrece al lector Noruego no es algo malo ni venenoso. Es una dosis de vida que yo mismo me administré primeramente, y de la que no solo sobreviví, sino que con ella prosperé [...]. Algo puedo decir en su favor sin ruborizarme: comparado con la bomba atómica, está lleno de cualidades donadoras de vida”. *Sexus*, realmente, es una historia de amor y el amor, de hecho, es fascinante, doloroso, mágico, impredecible y contradictorio. Miller lo entendía de una manera transgresora, buscando, tal vez con obsesión y sabiduría, la completa desnudez del cuerpo y del alma: la libertad de acción y de palabra.

BOGOTÁ, MAYO 24 DE 1995

Antonin Artaud



Antonin Artaud:

Hijo de dios y primo del diablo

JUAN CARLOS MOYANO

PARA ANTONIN ARTAUD la poesía es una experiencia suprema y su ejercicio un compromiso vital, libre de esquemas ideológicos y parámetros formales. Era un hombre de símbolos y signos, en confrontación constante con sus propios desarreglos psíquicos y con las razones del mundo. Su fuente secreta fue el rito perenne del verbo. Poeta, hereje, actor y místico, Antonin Artaud estaba loco y su demencia sobrepasaba lo estrictamente patológico. Su desvarío se tornaba en conocimiento y su espíritu se incendiaba febrilmente hasta lograr instantes creativos que fueron expresados en textos, en escenas, en trazos, en las gesticulaciones nerviosas de su rostro y en el brillo de su mirada de alucinado irremediable. En él confluían las altas virtudes de la palabra, los estigmas del sufrimiento humano, las desgarraduras de lo trágico y el esplendor múltiple y contradictorio de los diversos lenguajes que eligió para manifestarse. Era un hijo del hombre sin la tutela de Dios, explorando las junglas intransitables de los infiernos terrenales. Antonin Artaud nació en Marsella en septiembre de 1896, pero su condición sensible lo proyecta ineludiblemente al futuro, lo hace contemporáneo de una época más disparatada. Probablemente en el siglo XXI sus textos serán digeridos sin los prejuicios morales y las falsas fronteras filosóficas que han reinado en estos últimos siglos de la era de la descomposición interior y del pragmatismo industrial.

Un hombre como Antonin Artaud no tenía posibilidad de existir en el territorio de la razón impura del racionalismo cotidiano, no podía encontrar compatibilidad con esa vida cercada por normas y costumbres, que niegan, precisamente, los instintos vitales y las cualidades del espíritu poético para sobrevolar el tedio sepulcral de cada día. Tenía todo para ser un niño feliz pero había nacido para tener inconvenientes. A los cinco años sufrió un grave ataque de meningitis y desde entonces, fisiológicamente, quedó condenado a sufrir, porque un sobreviviente de la meningitis suele quedar con el sistema nervioso atrofiado. Desde los cinco años, Antonin Artaud estaba averiado para siempre. Era el mayor de nueve hijos paridos por Euphrasie María Luisa Nalpas, madre legendaria de ascendencia griega, nacida en Esmirna, Turquía, a orillas del Mar Egeo. A diferencia de Rimbaud, que siempre tuvo una contradicción irreconciliable con la presencia materna, Artaud amó a su madre y de ella heredó ese aire levantisco, transoccidental, impregnado de raíces de antiguas culturas. Su padre, Antoine Roi Artaud, era un conocido armador de barcos en el puerto francés más importante sobre el Mediterráneo. Creo que no hubiera podido tener otra familia más propicia y sin embargo, el destino, su sino trágico, definían una ruptura permanente con la posibilidad de ser feliz o de realizar algo según la plenitud de sus deseos. De todos los hijos sobrevivieron tres, y él fue testigo, como primogénito, de la muerte de sus hermanos. Su cercanía con lo fatal, su enfermedad implacable, su carácter impredecible, su don y sus vocaciones, a menudo lo colocaron en el filo de las dificultades. Siempre tuvo problemas para relacionarse con la normalidad. De hecho, desde los comienzos juveniles, es un poeta anómalo y tal vez en su anomalía está la grieta de su extraña lucidez, que muchas veces se desborda en un ciclorama de claridades donde se pueden

encontrar términos mayores para entender un destino y también, quizá, algo más comprometedor: no solo el sufrimiento de un hombre sino la tragedia del ser humano, la tragedia de una civilización que niega a los poetas, los proscribió al territorio del exilio interior y les impone la fraudulencia de las falsas costumbres. Antonin Artaud, como había escrito acerca de Van Gogh, fue víctima de la sociedad y de la bárbara civilización actual, que coloca como aspiración primordial el enriquecimiento material y que califica como rareza peligrosa cualquier diferencia que rompa con las reglas impuestas al comportamiento humano. Quizá nació para desenmascarnos.

Cuando niño viajaba continuamente a Esmirna y conoció las costas griegas y las islas del Peloponeso. Su abuela griega le hablaba de las herencias helénicas, le enseñaba palabras nuevas y le describía los paisajes de su existencia. Su abuela volaba por otros términos de la comprensión del universo, transpiraba cultura viviente, refería otras historias y contaba cuentos distintos. De muchacho Artaud fue enfermizo e inquieto. Afortunadamente tenía la poesía y además cierto aire de hereje y de blasfemo, cierto parentesco inevitable con Rimbaud, que lo convirtió en un pésimo alumno y en un gran poeta, en alguien que no se acomodaba a las restricciones disciplinarias. Las preocupaciones de sus contemporáneos le parecían ridículas. De manera precoz, Antonin Artaud se dedicó a leer, a escribir, delirando, inventando imágenes, segregando ideas y procreando conflictos. A los diecinueve años, fue recluido por primera vez en una clínica psiquiátrica. Antonin Artaud estaba fuera de eje y su conducta lo delataba como un hombre incapaz de afrontar la realidad de los demás. No podía ser un tipo reducido a las oficinas, ni tampoco a la cátedra, ni mucho menos al pensamiento rectilíneo de quienes hacen de la pasión creadora apenas una posibilidad burocrática. Cuando intentó alistarse en el Ejército francés, tal vez para demostrarse que era fuerte y que podía sobreponerse a sus debilidades, fue rechazado después de los primeros entrenamientos militares. Luego comentaría que hubiera terminado siendo un desertor de las filas colonialistas de la no muy digna, según consideraba, República Francesa, ya que su democracia se había edificado sobre la sangre, la matanza y la turbia concepción de una revolución que realmente no contribuyó a la liberación humana, que más bien terminó ajustando con mayor esmero las cadenas, anulando de manera más aguda y minuciosa las libertades del ser. Artaud quería levantar nuevas posibilidades en el tiempo y en el espacio. Pero sus malestares nerviosos, los atroces dolores de cabeza y los espasmos corporales lo fueron minando. Era la época del uso novedoso de la morfina para controlar ciertas enfermedades que en ese momento eran incurables y que no podían soportarse si no se contaba con la ayuda de un analgésico muy fuerte. Artaud encontró alivio en las drogas y rápidamente derivó hacia la heroína, el opio, el láudano y el hachís. No solo trató sus dolores, también le abrió espacio al abismo de la adicción y a los placeres alucinantes de sensaciones prodigiosamente reveladoras. Las drogas entraron a estimular su espíritu enloquecido, la febrilidad de su palabra, su pensamiento que siempre crepitaba y buscaba nuevos rumbos

tenía que enfrascarse en una alquimia que le abrió las puertas de la percepción, pero que también empezó a desgastarle un organismo susceptible a las enfermedades.

En un mundo de hipócritas Antonin Artaud es un apóstol de la franqueza. Era un hombre extremo. Tenía la capacidad de visionar no solo lo que venía sino lo que se estaba derrumbando dentro del alma humana. Y en ese caos, en ese mierdero universal, en ese lugar donde todo se congelaba y al mismo tiempo se derretía, Antonin Artaud daba una batalla solitaria: él con su humanidad, él con su palabra como única arma, él con sus ojos desorbitados y sus gesticulaciones enfermizas de actor natural y de hombre que sufría dentelladas en las coyunturas y dolores inocultables en las articulaciones. Lo sobrecogían espasmos faciales, se quedaba quieto, no podía hablar, las palabras se paralizaban en la mitad de la mueca de la cara y él quería decir cosas que el lenguaje no puede proponer, que el lenguaje no puede nombrar, porque Antonin Artaud era un espíritu que buscaba precisamente lo indescifrable, aquello que la poesía comunica a riesgo de las propias palabras y que está presente en todas las culturas, que es perenne pertenencia y tesoro de los mudos y de los elocuentes. Por eso Antonin Artaud, por instinto de sobrevivencia poética y porque no tenía alternativa ya que formaba parte de los parias del mundo, por su enfermedad, por sus adicciones, por sus elucubraciones y sueños, presume que en los extraños bebedizos heredados de las brujas del medioevo están presentes las fuentes de un conocimiento esencial porque Artaud, como Shakespeare, Paracelso, Michelet o Rimbaud, plantea que hay niveles de sabiduría más allá de lo académico y formal, cuyas raíces se hunden en lo más profundo y oscuro de la naturaleza humana. Antonin Artaud encontraba en las culturas antiguas, en los caldeos, en los babilonios, en los tibetanos, en los taoístas de oriente, en los indígenas mesoamericanos, una claridad que para él se había eclipsado en la escolástica cultura occidental. Lamentablemente la especie humana ha llegado a un punto de degradación espiritual tan agudo, que sus poetas se pronuncian de manera esquizofrénica y solamente la locura y la compleja composición de una fe absoluta pueden permitirle al ser humano contemporáneo soportar la diaria hecatombe de la realidad.

Por motivos de salud, a los veinticuatro años, cargado de expectativas y tentaciones, Antonin Artaud llega a París. Un viaje que lo sorprende y lo acrecienta. París, 1920, la mítica, la adorable ramera, el ombligo del limbo, la ciudad predilecta. Sus padres lo envían para tratamiento psiquiátrico y, casi de inmediato, entra en contacto con el teatro, la poesía de vanguardia, el psicoanálisis, el cine, la pintura y la agitada cultura del mundo que bulle entre la apoteosis industrial y los nuevos descubrimientos. Se inicia en el teatro como actor, haciendo pequeños roles en el grupo de Lugné-Poe, mostrando un talento nato, singular, en el arte de la interpretación actoral. Luego se vincula a l'Atelier de Dullin y se apasiona por los secretos del oficio escénico. Presiente las preguntas y los enigmas del arte más allegado a la noción de lo ritual. Algo que lo obsesiona, buscando lo sagrado y lo poético, bebiendo de la médula. Le encanta la posibilidad de habitar su cuerpo para

dejarlo libre en el mundo imaginario de la composición teatral. Redescubre sus sentidos y canaliza la energía del dolor hacia los movimientos del placer corporal. Dullin le aporta fundamentos, Artaud coloca la poética personal, su sello, los rasgos de sus convulsiones interiores, la grotesca filigrana de sus articulaciones afectadas por la desafinación enfermiza del sistema nervioso. Descubre en el teatro la acción viva de la poesía. En medio de una vasta panorámica teatral se involucra con el teatro que indaga lenguajes y posibilidades más acordes con el arriesgado desarrollo del siglo xx, que despuntaba como un siglo vertiginoso y apocalíptico. El teatro lo capta y absorbe buena parte de su disposición creativa. Es oficioso y aprende, desarrollando quehacer de tablas, luchando contra sus impedimentos expresivos y construyendo un lenguaje de complicadas connotaciones simbólicas, que años más tarde logrará vislumbrar en una suerte de poética del hecho teatral.

En el teatro conoce las claves de un oficio que será su territorio de combate. Ahí se desdobra, vuela, siente, rehace los nexos perdidos con su yo atávico y combina los estados de su alma neurotizada con los caminos del evento transgresor. Y con el teatro llegan los azotes del amor, el álgebra difusa de sus códigos instintivos. La víctima y la victimaria es una actriz rumana, joven que asiste a las clases del *Atelier* de Charles Dullin y que participa de varios montajes. Se trata de Génica Athanasiou, muchacha emigrante que se deslumbra con el poeta de brillantes y estrafalarios pensamientos. Los cuerpos se buscan y las mentes se enredan como serpientes del placer y de la muerte, porque el amor en Artaud siempre fue una especie de agonía. En poco tiempo, el amor apasionado por Génica compite con la entrega incondicional a la heroína y al opio. La mujer no acepta al drogadicto. Resulta tormentosa la relación, que oscila fácilmente del afecto al rechazo, de los celos a la desilusión depresiva. No funcionan las tentativas para reconstruir un nicho amoroso. Artaud es chocante, irresponsable, paranoico, afecto-dependiente, agresivo, infantil, amoroso, tierno, insoportable y siempre está padeciendo los castigos de sus lesiones cerebrales. El amor, sin duda, era la hoguera purificadora y la condena que lo incineraba lentamente. Por incompatibilidad con el director y los actores se retira del *Atelier* en busca de caminos más prometedores. Prueba otras experiencias y ninguna logra saciar su sed de actuación visceral. Cae en fisuras críticas y se levanta con dificultad y vuelve a sobreponerse a los infiernos subyugantes de la droga. En 1923 publica sus primeros poemas: *Tric Trac du Ciel*. También, realiza sus primeras incursiones actorales en el cine y encuentra los atractivos de un arte que condensa los conocimientos de otras artes, y ha nacido del desarrollo de la ciencia y de la imaginación. Le interesan las opciones de lo cinematográfico, el lenguaje de lo moderno, la sabiduría trascendental, la poesía de lo nuevo y las revueltas estéticas y mentales. Terminando 1924, era inevitable cruzarse con los surrealistas, que acaban de fundar su movimiento de insurgencia literaria. Se encuentra con Breton, Éluard, Desnos, Aragon, Péret, Naville, etc. Hay una fascinación recíproca. Artaud los idealiza y ellos se dejan seducir por el profeta. Son fatales, locuaces, brillantes, pirómanos del verbo que amenazan con tomar por asalto La Bastilla del pensamiento. Frecuenta a los psiquiatras

y se encuentra con la poesía en carne viva y es tan poderosa su simiente, su cultura, su tradición, su erudita locura, que los surrealistas lo nombran director de la oficina de comunicaciones y jefe de la Central Surrealista. Es el encargado además, de publicar el No. 3 de la *Révolution Surréaliste*. Breton no estaba dormido, simplemente se quedó alucinado, porque todo su criterio poético subjetivo se le presentaba de una manera humana, simple, con desenfreno renovador. El concubinato con el surrealismo duró menos de un año, porque Antonin Artaud era más vertical, en ciertos aspectos de la relación poesía-política y porque sus puntos de vista estaban fuera de horma. Los surrealistas al fin y al cabo formaban parte de un pronunciamiento intelectual que se estaba dando en Europa de diversas maneras. Las vanguardias del mundo estaban dispuestas a transformarlo todo. Se suponía que el ser humano, a través de partidos y designios, podía manipular los hilos de la historia, encausando eso incontenible, brutal y trágico, suma de multiplicaciones y acontecimientos desatinados que nos sobrevienen desde el confín de la historia, tal vez desde la oscura noche de los principios donde hasta ahora ningún hombre ha logrado escrutar. ¿Cómo se puede controlar la historia, reencausarla, disolverla, alterarla, falsearla o convertirla en una utopía, si no se ha encontrado esa forma de comunicación con los acontecimientos que suceden en el devenir universal? Antonin Artaud presentía que algo errático impedía aceptar la verdadera dimensión humana. Consideraba al ser humano como una entidad cósmica y al cosmos como un todo infinito donde confluían las fuerzas visibles e invisibles que mueven el universo. Tenía la certeza de que el mundo occidental estaba en crisis y por eso no creía ni siquiera en el marxismo y esa fue su diferencia con los líderes surrealistas. Lo habían nombrado jefe, director, secretario, sacerdote, gurú de la Central Surrealista entre humaredas de kif y largos tragos de bebedizos etílicos, pero once meses después, lo desterraban del surrealismo porque comprometía la imagen de un movimiento que había decidido por mayoría acompasar el ritmo normativo del materialismo dialéctico. Su interés recaía en la historia viviente que se copula en el sagrado acto de cada individuo y en el juego social de los individuos con los individuos. De alguna manera irreversible iba en contravía, nadaba como un naufrago y se dejaba ir en los parpadeos del tiempo, en la efímera relación entre una mirada y una palabra, en la ilusión vaga de la eternidad. A veces, desde la luz o las tinieblas, el poeta se acogía a la práctica flagrante del verbo. Había escrito, en los inicios, con Breton y sus amigos, a manera de proclama, que “el surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni siquiera una metafísica de la poesía, es un medio de liberación total del espíritu”.

Es claro que Artaud terminó siendo más surrealista que los surrealistas. El surrealismo propone el reconocimiento del mundo onírico y plantea la activación de una de las experiencias fundamentales de la expresión humana: la escritura automática, la función creativa natural que se libera de los lastres de la determinación metódica de la razón. Para Artaud esto no es más que el primer lamento del niño cuando nace y recibe una palmada en las nalgas y entonces pronuncia su testimonio de vida en un mundo doloroso. La escritura auto-

mática es la recuperación de la fe, de la pasión, de la palabra, del registro primigenio, de un nivel de comunicación básico que el hombre racional tiende a perder: la mano estimulada por la vastedad de los sentidos y la guía inteligente de motivaciones instintivas. Para Artaud la literatura requería una comunicación abierta con la consciencia y el inconsciente y con la supraconsciencia manifiesta en las señales del devenir cósmico de los dioses, en las estrellas, las plantas, los animales, los seres elementales, las piedras, los fantasmas y, todo esto, en la gracia del lenguaje, mediante la materia del verbo, el silencio original, el magma de la poesía. Pero Antonin Artaud también contenía la decadencia y no podía escapar a su tiempo. Había nacido para ser testimonio, configuración, catástrofe y cuestionamiento del ser humano. Fue fecunda esta época en poemas, cartas, proclamas y manifiestos. Su maridaje y su divorcio con el surrealismo fueron instantes fundamentales en su proceso como esteta, en su desarrollo como ser humano. Antonin Artaud, en 1925, publicó *El ombligo de los limbos*, un libro de ruptura, mixto, insurrecto, esotérico en su temática e intimista y experimental en su realización literaria. Sin duda, se trata de un conjunto de textos irregulares, apurados por un delirio que asume la libertad poética. La palabra brota, se incendia, se calcina y su ceniza dorada palpita. Contiene hermosos poemas, fragmentos que ofenden, páginas que provocan, cartas, especulaciones filosóficas, adhesiones incondicionales a la droga y al dolor. También incluye prosas cercanas al relato y exacerbaciones contradictorias que se pierden en el vacío del aire o en la graficación verbal de poemas que son viñetas con cierto predominio absurdo, aparentemente cortado por inconexiones y desajustes estructurales. También elabora variaciones a manera de drama, usando los diálogos del guión teatral, desbordando los versos y volviendo a bordar nuevas imágenes de ensueño y pesadilla, muy a la manera surrealista. Es posible que las primeras películas de Luis Buñuel y los sedimentos del dadá contribuyan de manera lógica a la construcción de estas visiones poemáticas. Desde las primeras líneas, *El ombligo de los limbos* es un desafío: “Donde los otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu. / La vida es quemar preguntas. / No concibo una obra separada de la vida”.

Al poco tiempo publicó un nuevo libro: *El Pesanervios*, extraña palabra que no se halla en el diccionario y que Antonin Artaud inventa para definir un estado enfermizo del espíritu que él padece y que lo aproxima a los místicos y a los orates. Es un instante de pérdida de la realidad cotidiana, semejante a la que viven los epilépticos o quienes logran el éxtasis a través de las técnicas chamánicas y que él define como una estación entre el sueño y la realidad. Es su punto de mira, es su óptica, su temática. En *El Pesanervios* los textos son breves y depurados. En una prosa poética que recuerda la escritura rimbaudiana, Artaud continúa desnudando su alma y afirmando sus visiones. Incluye cartas de amor y desamor a Génica Athanasiou. De manera abierta, afirma que para él la literatura no tiene límites, la literatura no se resuelve con poemas rimados o no rimados, con caligramas como los de Apollinaire, la poesía no es un problema sintáctico, o fonético o gramático, la poesía tampoco es un problema de escritura teatral. Para Antonin Artaud, como para Rimbaud, la poesía es

un acto de vida, es una actitud y una manera de superar las apariencias y de acceder a la entretela de la combustión humana, al epicentro de la crisis, al ojo del mierdero universal, donde nadie se salva y donde los símbolos, los signos, los lenguajes y los silencios danzan y se hunden en un abismo perpetuo. Casi de inmediato, a principios de 1926, edita un breve texto: *Fragmentos de un diario del infierno*. Escritura que explora la veta de los ritmos emocionales y los acentos malditos de su inspiración. Es un derrumbe y un renacimiento. Un recorrido por sus galerías interiores, con el refinado arte del poeta que suscita la música de las palabras. Entre líneas hay un terrorista que promueve estallidos y reconsideraciones. Es notoria la herencia romántica y la intención fatalista del poeta cínico, del filósofo irónico, del retórico arrogante, del profeta reiterativo, del ángel maldito. Reclama como un patrimonio nefasto “la noche del alma” y asume su testimonio frente al espejo. Por otro lado, funda el Teatro Alfred Jarry y comienza a generar controversia como director teatral y dramaturgo de muy libres concepciones estructurales. También actúa en varias películas que en su momento obtienen reconocimiento en el medio cinematográfico. Es memorable su interpretación de Marat en Napoleón, con la dirección de Abel Gance. También se recuerda con insistencia el papel del hermano Krassien, ese monje tonsurado, de mirada beatífica y delirante, tan parecido a la imagen ideal de sí mismo, como si fuera un santo de espíritu enigmático, en *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer.

En estos años, a finales de la década del veinte, se dedica fundamentalmente a la actuación y al desarrollo de sus hipótesis teatrales. Descubre en el teatro la dimensión activa de la poesía: el verbo hecho carne, movimiento, metáfora de la imagen. Está insatisfecho con el teatro convencional y opta por inventar su propio camino teatral. Algo nada fácil, con más probabilidades de fracaso que de éxito. Sin embargo, una cosa son las teorías que plantea y otra los hallazgos que obtiene. Su punto de vista teórico dista mucho de sus montajes reales. Como director no logró concretar su propia poética. Además, es probable que los actores no entendieran las intenciones de Artaud. Actualmente, se admite que los pensamientos artaudianos acerca del teatro terminaron iluminando los derroteros del arte escénico de vanguardia en el siglo xx. Para él, el teatro no es representación, no es simulación, el teatro es delación, desenmascaramiento, poesía desgarrada. Antonin Artaud profetiza que el teatro debe reunir nuevamente los símbolos arquemíticos para que los actos representativos del ser humano tengan sentido en el escenario y en la vida. A principios de la década del treinta ha consolidado sus formulaciones teatrales. Paradójicamente, sus obras de teatro, así como sus conferencias, fueron rechazadas y el poeta recibió constantes agravios. Antonin Artaud era un malasangre, como Rimbaud, que reconocía que en su origen había algo torcido que no valía la pena enderezar porque la rectitud, al fin y al cabo, era una convención en un mundo donde se negaba el acceso del pensamiento a las profundidades inéditas, a la tentación de conocer lo desconocido. Trabajó en varias películas sin importancia, para sobrevivir y también porque sabía que en el cine existía una veta artística que apenas estaba naciendo. Resultan premonitorios sus

conceptos, cuando se atreve a decir que el cine es el lenguaje del futuro pero que lamentablemente ha caído en la industria del consumo y no podrá expresar las verdaderas posibilidades poéticas que brinda, ya que abarca otros niveles del entendimiento que exigen la agudeza inteligente de los espectadores. Pero, tiene claro, que el desarrollo cinematográfico está sometido a factores comerciales. Antonin Artaud escribió un buen número de guiones breves y de sinopsis con sugerentes propósitos filmicos. Solamente fue realizado el cortometraje *La concha y el reverendo*, con la dirección de Germaine Dulac. Artaud quedó tan insatisfecho que después del estreno del filme rompió las vidrieras de la casa cinematográfica y cerró para siempre las puertas de lo que hubiera podido ser un camino más o menos promisorio.

Sabía que era un poeta y que su lengua había nacido para ladrarle a la luna y a los dioses, para esculpir con su verbo lo indecible, lo innominable, aquello que no hemos logrado recuperar, que siempre nos están quitando: la realidad interior, los paisajes que hemos fundado en la imaginación, los laberintos donde estamos extraviados para siempre, los mundos que hemos heredado de milenios de cultura, de amor, de odio o de guerra. Antonin Artaud pronunciaba estas verdades como un loco y nadie le creía. Redactó los escritos fundamentales de su poética teatral: "La puesta en escena y la metafísica", "El teatro alquímico" y los manifiestos del teatro de la crueldad, donde trataba de poner a prueba sus criterios acerca de un teatro metafóricamente asociado con la peste. Un teatro visto como enfermedad saludable. Un teatro rito. Un teatro poético. Un teatro para perturbar. Un teatro hecho no para complacer el gusto público sino para abofetearlo abiertamente. Tal vez por eso el grado de atención que recibió fue mínimo y desde el comienzo sus relaciones con los auditorios fueron explosivas y problemáticas. Después de observar cuidadosamente unas danzas balinesas sacó conclusiones y llegó a plantear que en las expresiones escénicas de Oriente se encontraban los fundamentos del auténtico teatro. De alguna manera se anticipó a uno de los fenómenos de la escena actual: la interacción de culturas en la conformación de espectáculos, el encuentro de polos opuestos, la conjugación de raíces, el influjo recíproco entre Oriente y Occidente. Los orientales tienen un arte teatral más definido, más antiguo, más sabio, más preciso y menos superficial que el teatro que predomina en los circuitos de consumo cultural del mundo entero. Antonin Artaud descubre que en las danzas balinesas hay sugerentes señales para comprender otro tipo de interpretación actoral y otra estética de la puesta en escena y del montaje dramaturgico.

Al comenzar el año 1933 la literatura vuelve a ocupar su atención. Ha estado buscando con insistencia las fuentes de un conocimiento remoto, las huellas de religiones paganas que cultivaban rituales de iniciación. Estudiando a Apolonio de Tiana, filósofo pitagórico y mago de tradición hermética, se encuentra con la atractiva personalidad de Antonius Varius Bassanius Heliogábalo, hijo de Caracalla y su sobrina Soemias. Iniciado por su abuela Julia Moesa en la religión de Baal, el dorado dios fenicio, fue emperador del Imperio Romano entre los catorce y los dieciocho años y llevó al extremo todos los excesos y los rituales que consagraban un

desorden social y un reordenamiento metafísico. Murió asesinado en las letrinas de su propio palacio, con el rostro hundido entre los excrementos, degollado por sus escoltas. Artaud, ávido de mitos atroces, retomó la leyenda y la escribió en sus términos exaltados y brillantes, consiguiendo un libro de aliento histórico y poético: Heliogábalo, el anarquista coronado. El escritor ha madurado y su extravío alcanza cierto relativo equilibrio. Son años de intensidades y buenos amigos. Ha roto su relación de amor con Génica Athanasiou y está libre de celos y refriegas pasionales. Trata a varias amigas y, particularmente, se entusiasma con Anaïs Nin, que, a su vez, se deslumbra con los discursos y los poemas de un hombre que ya tiene cierta aureola de excentricidad extrema y que despierta interés y curiosidad. Pero es complicado y sutil el mundo de Anaïs, en el fondo, es una dama libertina, filántropa, de escrupulosa situación social. Artaud, por el contrario, es un paria y él mismo reconoce sus malestares mentales. El romance es breve, angustioso, literario, Artaud reclama amor con la misma tensión nerviosa que pide heroína. Es un adicto al afecto y a la ternura. Sin embargo, su carácter lo hace difícil y cuando se altera sus ojos brillan desquiciados y sus manos se retuercen amenazantes. Tiene algo de salvaje desamparado, de animal indómito, de loco iluminado, de vidente solitario. Como Rimbaud, ha buscado la poética de lo mágico: lo literario transmutado más allá de los significados estrictamente conocidos; la alquimia del verbo y de la vida, el desorden de la lógica y la práctica literaria como una experiencia de conocimiento. En uno de sus diarios, Anaïs Nin, describe a Artaud como un Cristo moderno, enfebrecido, que a pesar de ser enemigo de la moral judeo-cristiana de la Iglesia Católica Romana, es un hombre que vuelve a revelar los estigmas del amor a través del sufrimiento de su propio cuerpo, gracias a su palabra blasfema, que siempre fue un peligro para un orden cuyos cimientos no son la simiente humana, sino su negación, el oprobio, la mezquindad. Artaud es una paradoja encarnada en un hombre: tiene de Heliogábalo y tiene de Cristo y parece situarse en un plano intermedio. Su búsqueda es ambivalente y su carácter esquizofrénico. Solo la droga y la palabra lo liberaban de este mundo y lo hacían sentir en un territorio donde reinaba el sortilegio de lo poético y las magnitudes de lo sagrado.

En 1935 Artaud logra financiar la producción de un espectáculo. En el círculo de sus amigos ha logrado patrocinios y pequeñas inversiones. El punto de partida fue una historia criminal del siglo XVI, ya retomada por Shelley y por Sthendal, *La historia de la familia Cenci*, algo dostoiévskiana: Un padre que asesina a su hijo, viola a su hija y perece en manos de dos vasallos, atravesado por clavos, uno enterrado en un ojo y otro en la garganta. Artaud intenta montar una tragedia del siglo XX, aplicando los principios del teatro de la crueldad. Las circunstancias están dadas y sin embargo es tan difícil llevar a las tablas un cúmulo de ideas todavía inmatriculadas. La batalla es campal y descarnada y Artaud tiene que exigirse, superando sus debilidades y sus depresiones. Trabajar con actores, chocar con los infiernos psicológicos de un elenco, proponer un lenguaje que no logra ser adivinado por los intérpretes, tener el tiempo en contra y alrededor una gran presión por

expectativas acumuladas y problemas que no alcanzan a tener una resolución cabal. Los sueños de Artaud estaban por encima del resultado. Es verdad que el teatro es su pasión auténtica, su droga sublime, la terapia espiritual que lo pone a volar sin tener que intoxicarse, pero el poeta no tiene los recursos del oficio, la experiencia de una dedicación más definida. Directores como Meyerhold ya habían desarrollado argumentos escénicos para ejecutar ideas más contemporáneas en el teatro, acudiendo al lenguaje orgánico de los cuerpos y a una concepción plástica y cinética de la puesta en escena. Pero Artaud no cuenta con experiencia y carece de un equipo permanente. Sus búsquedas han sido variadas y dispersas. Seguramente, había una incongruencia entre la lucidez profunda de sus hipótesis y la posibilidad de poner en juego herramientas y factores que le permitieran componer una puesta en escena de alto voltaje, estructurada mediante la urdimbre simbólica y la comunicación sensorial. Es indudable que sus postulados anticipan toda una era de la teatralidad y que su visión del arte de los escenarios sigue siendo algo inquietante. Lo cierto es que el resultado final de *Los Cenci* le pareció decepcionante. Las primeras funciones contaron con la aquiescencia de un público amigo, pero los aplausos fueron pasajeros y en los días siguientes arreciaron las críticas y disminuyó notoriamente la asistencia de público. En ese momento Artaud debió sentir que sus teorías luminosas se oscurecían hasta ennegrecerlo. Económicamente el asunto fue un fracaso irrecuperable y solo quedaron deudas y compromisos incumplidos. Algo desastroso que carcomió con más ferocidad el sistema nervioso de un hombre indefenso, que dejaba su alma al garete mientras contemplaba su propia confusión. Estaba en crisis, pero seguía creyendo en sí mismo y en su destino. No era un artista de apariencias. La mordacidad de los críticos lo llenaba de ira y los comentarios irónicos lo estimulaban para emprender nuevas batallas. En el teatro había vivido repetidamente su tragedia personal. Era necesario ampliar el escenario, interponer parajes insoñados, recorrer los caminos ultramarinos. La poética de la vida, la búsqueda que no cesa, la inclinación por lo agreste, el respeto por lo extraño, la intuición de lo divino a través de lo mundano, la rima irregular con lo impenetrable de la noche y una decidida vocación por la dificultad y el sufrimiento. El único teatro posible es el de la vida misma. Entonces, decide dar un viraje, romper las ataduras del mundo europeo, transportarse a otra realidad para buscar los altos conocimientos de las culturas primordiales. Nada lo retiene y su tenacidad para sobreponerse a los golpes lo lleva a emprender una aventura de mayor riesgo, donde el poeta y el viajero se conjugan en una especie de peregrino del pensamiento mágico. De nuevo el vidente trata de “llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos”.

Resuelve viajar a México, al idealizado país de Mayas y de Aztecas. Hace gestiones, acude a los contactos de sus amigos, escribe solicitudes y, para conseguir dinero, actúa en *Lucrecia Borgia*, dirigida por Abel Gance y en la que interpreta a Savonarola. Así mismo, acepta un rol menor en una cinta dirigida por Maurice Tourneur. Serán sus dos últimas películas. Sus cuentas con el teatro y con el cine parecen saldadas temporalmente.

Ahora su perplejidad se proyecta por encima de los dilemas de la actuación. México está en la mira y nada puede evitar que en los primeros días de enero de 1936 Antonin Artaud se embarque rumbo a un continente desconocido, del cual tiene noticias por los libros y por las evocaciones nostálgicas de sus amigos emigrantes. El apóstol de la locura estaba buscando su yo perdido. En Francia quedaban sus huellas y un romance ligero que había surgido con una muchacha belga de nombre Cecile Schrame, que ya tendría tiempo de acogerse a los latigazos del arrepentimiento. Terminando el mes de enero, hace escala en La Habana, visita a Alejo Carpentier y a otros intelectuales y recibe un regalo de un santero caribeño: una daga de siete anclas y siete anzuelos. Una semana más tarde, angustiado por la falta de heroína, sin dinero, dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias, el poeta Antonin Artaud desembarca con sus maletas y sus papeles en el puerto de Veracruz.

Antonin Artaud se interesa por los ritos de los antiguos habitantes de Mesoamérica. Pensaba que México le iba a brindar la posibilidad de salvar su vida escindida; él sentía que, en Occidente y en su vida y en la filosofía de sus contemporáneos, el hombre estaba insalvablemente dividido y había un abismo entre su espíritu y su cuerpo, y un agujero negro entre sus costumbres diarias y sus aspiraciones "superiores" para redimirse como individuo y como especie. Abraza la idea de un sociedad organizada según un orden cosmológico basada en las tradiciones precolombinas, que supone perfectas. Pero cuando Artaud se enfrenta a la realidad mexicana los artistas y los intelectuales no quieren saber nada de los indígenas, los menosprecian, los apartan y los ignoran, como lo haría cualquier blanco occidental. Artaud es un loco y siempre va contra la corriente y comienza a decir que los muralistas mexicanos como Siqueiros, Rivera u Orozco se están equivocando porque obedecen a criterios programáticos del manifiesto comunista y no a la profunda realidad del arte, que es una tormenta que no tiene límites militantes. Trata de encontrar significados en artistas mexicanos que no pertenecen a la élite, proclives al indigenismo, como María Izquierdo, por ejemplo. En ese momento se impone de manera eufórica la demagogia del PRI, que se afianzó como partido y que reinó largo tiempo en la república mexicana. Así mismo, hay una especie de nacionalismo sustentado en la idea de progreso industrial y afirmación económica. En lo artístico campean las corrientes europeizadas y las consignas del realismo socialista tienen un fuerte respaldo entre los artistas "comprometidos". Antonin Artaud sobrevive de artículos y conferencias. Muy pronto deduce que el D. F. no es el territorio sagrado que busca. Es una ciudad más, donde él no va a encontrar un abrevadero para su sed espiritual, para su sed sobrehumana, para su sequedad de ángel abrasado por las fiebres de la ansiedad. Entonces, haciendo uso de su gran capacidad para superar dificultades y con el mínimo de recursos, logra ir hasta Chihuahua y de ahí a la Sierra Madre, en el norte de México, donde los indígenas Tarahumara todavía conservan ritos de iniciación en el conocimiento del peyote.

Antonin Artaud arroja la última dosis de heroína a las aguas de una quebrada y comienza a penetrar la Sierra

Tarahumara y todo cambia, ya no existe la presencia del hombre occidental de una manera tan acentuada y él descubre en los árboles, en las piedras, en los caminos polvorientos, un lenguaje de la naturaleza que le muestra la armonía entre la crisis y el orden: la posibilidad de hallar una médula para su pensamiento y un rastro para sus pasos. Antonin Artaud es la crisis del desafección, del poeta incomprendido, del suicida latente, del que no ha podido realizar su verbo a través de los versos y, entonces, ha tenido que acudir a la sustancia de la vida y a fenómenos esotéricos difíciles de discernir. Cuando está en Francia se siente desterrado de su propio país y en el país de los Tarahumara sabe de antemano que es un extraño, un despojo de Occidente, enfermo como la civilización, escindido como el pensamiento que él mismo ataca desde su fragmentación personal. Admite la necesidad que tiene de expurgar su alma. La falta de opio y heroína le producen dolores que lo van mermando físicamente. No se acepta como adicto a las drogas, se repite que busca cura para su cuerpo atormentado, recava en la idea de aplacar sus males fisiológicos. Sabe que conserva lesiones que son secuelas de la meningitis: tiene averiadas las membranas que recubren el cerebro y la médula espinal; la piamadre le ocasiona los impíos sufrimientos que lo hacen gritar en los días críticos; la aracnoides de finísimas fibras nerviosas, de sensación contráctil, que genera los gestos y los movimientos coyunturales que duelen hasta la muerte; y la duramáter, cortocircuitada por la implacable enfermedad, que en las crisis nerviosas le produce parálisis faciales y agudos trastornos mentales. Los dolores lo partían desde adentro. No se consideraba toxicómano pero solo la heroína o la morfina le colocaban calma a su dolor. Lo catalogaban como fármaco dependiente y él se defendía como enfermo. Pero ahora, en la Sierra Madre, estaba libre, sin droga y sin médicos, frente al calvario del sufrimiento fisiológico. Los sabios Tarahumara habían terminado viviendo en los lugares inescrutables, en los recónditos montes, lejos del hombre blanco. El camino es difícil. Un viacrucis recorrió el poeta, de montaña en montaña. Durante la travesía, Artaud comenta que algunos indígenas se burlaban de él, se masturbaban ofensivamente o cagaban en cualquier parte, ante sus ojos, para agredirlo hasta hacerlo sentir peor que un excremento. Lo ataca la fiebre, la diarrea, la deshidratación; pero no piensa dar vuelta atrás. Después de veintiocho días de enfrentarse a la aridez de la ruta, sobre una mula, escaldado y hambriento, quemado por el sol de la sierra y por los vientos perpetuos, Antonin Artaud logra llegar donde los sacerdotes del Tutuguri, poseedores de una cultura casi extinta. Ellos guardan los secretos de la danza del sol negro. Lo ven mal, como un despojo de alma débil y cuerpo enfermizo. Lo hacen esperar varios días sin determinarlo. Finalmente, aceptan que participe del ritual de ingestión del peyote, ese cactus mágico, rico en mezcalina, ligado a los misterios tradicionales de las grandes civilizaciones mesoamericanas. Antonin Artaud penetra a una dimensión del conocimiento diferente, más allá de Descartes, de Aristóteles, de Tomás de Aquino y de todos los filósofos, consigue acceder a la iluminación primaria y se da cuenta, como un Cristo humillado, que es hermano de sí mismo y que tiene un pasado de crédito que lo lastra para siempre. Se siente

como un animalito extraviado en un mundo donde falta la ternura y la comprensión. Su mal, más que físico, es de orden espiritual. Tres días de éxtasis, de experimentación con el desarreglo absoluto de los sentidos. Se ve a sí mismo como en una mesa de disecciones y comprende sus taras y sus miedos. Descubre los perfiles de la unidad cósmica, se llena de luz y devora la penumbra que lo envuelve. Es capaz de deletrear los códigos imaginarios del destino. Sabe que ha cumplido una cita largamente presentida con las fuerzas supremas del ser inefable. Le hubiera gustado quedarse para siempre suspenso en las armónicas geometrías del éxtasis. Ha logrado transitar por la espiral de la vida y de la muerte. Ha entendido el “principio alquímico y magnético” del peyote. Piensa que ha resucitado de un largo viaje donde ha visto por primera y última vez las visiones del oráculo. Quiso hallar en el peyote una panacea, pero realmente tuvo que enfrentarse a sí mismo y el estupor y el espanto lo devolvieron a la realidad. Comprendió que había nacido para el fracaso y su rebelión le alcanzó para delirar hasta la muerte. Después del viaje mágico, todavía con el sopor en la cabeza y la debilidad en los huesos, se vio obligado a marcharse porque los indígenas no le permitieron quedarse con ellos. Supo que era un deshecho y no un representante de la amorfa civilización occidental. Se sintió desadaptado, como siempre, extrañamente tranquilo, como pocas veces lo había estado.

Antonin Artaud retorna a la “civilización” y vuelve a enfrentarse de nuevo al estrépito monstruoso de la ciudad de México. Escribe una serie de artículos sobre su viaje al país de los Tarahumara: *La montaña de los signos*, *El país de los Reyes Magos*, *Una raza-principio*, etc. El 31 de octubre de 1937, en vísperas del día de los muertos, cuando se realiza en México un festejo de grandes proporciones, una expresión viva de poderosas raíces y sincréticos follajes, sin fuerzas y sin opciones, se embarca rumbo a Francia. Nueve meses atrás, exactamente el 30 de enero, había tocado por primera vez el puerto habanero. Cuando llega a París, la miseria y la incompreensión vuelven a asediarlo, le hace falta el rito del peyote, el mundo de los indígenas, la naturaleza, las grandes extensiones y los paisajes de colores fuertes inundados de luz. Debió estar metido en una verdadera encrucijada. De manera súbita, decide casarse con Cecil Schrame. Artaud hace votos de bienestar, supone que el encuentro con el peyote fue la solución de la crisis e ignora que el peyote no lo apartó del mundo que estaba esquivando, sino que lo introdujo, precisamente, en el epicentro de sí mismo, donde está el origen de sus desvaríos ciclotímicos. Tal vez, buscando sosiego para su fatigado espíritu, trata de reconciliarse con el refugio del amor. Quizá trató de establecer una relación armoniosa con la vida. Su enamorada lo invitó a Bélgica y sus futuros suegros le organizaron una conferencia en la Universidad de Bruselas. Lo esperaban con interés, porque el Surrealismo era una novedad transnacional venida de París y el invitado era un animal exótico.

Además, después del viaje a México, sobre el poeta Antonin Artaud habían caído los ingredientes necesarios para alimentar una leyenda. La novia, quizá, había hecho su trabajo y todo estaba bien organizado. Había un ambiente favorable para que Antonin Artaud se consagrara como un severo prometido y como un

intelectual de moda. Cuando superaron el protocolo y el luciferino conferencista comenzó a hablar de sus experiencias en México, nadie lo entendió. El iluminismo ancestral, las múltiples dimensiones del ser, el rito del sol negro, los desdoblamientos del alma en el pentagrama perfecto de lo cósmico, las costumbres de indígenas que aún saben descifrar el lenguaje de los dioses y lo cabalístico de los elementos. Artaud suponía que había logrado transgredir la metafísica porque la realidad que nosotros conocemos es limitada y la realidad que había reconocido en el país de los Tarahumara le enseñaba que más allá del límite de los sentidos existen cosas que el ser humano puede percibir. Declara nuevamente la decadencia de la civilización occidental y propone volver a los primeros pasos de las culturas mágicas. Antonin Artaud tiene problemas en la conferencia, se empieza a ir la gente, de manera ruidosa, en plan de boicot. Lo chiflan, se burlan de sus ideas y de sus muecas y él, que es un actor y es un sacerdote y está loco y convencido que es un predestinado, se enfurece, estira las manos y sufre las contorsiones de la enfermedad nerviosa que siempre hace crisis en situaciones muy agitadas. Le duele la cabeza y le duele lo más álgido de la dignidad personal y no sabe qué hacer y entonces comienza a ser coprológico e insulta a la gente. Los incita para que no sean esclavos de la razón y, obviamente, todos se van, la novia llora y el compromiso queda anulado. No ha logrado el nirvana, ni en lo amoroso, ni en lo filosófico.

Volvió a París, molesto, solitario. Había pactado enemistad con casi todos los artistas e intelectuales. Nada tenía que decir en torno al amor. No había nacido para ser un amante tolerante o un manso esposo dedicado a los piojos del hogar. Su temperamento lo había salvado de un matrimonio improvisado y, seguramente, de un divorcio inevitable. Prefería los caminos del conocimiento. Todo hace pensar que había concluido que su papel en la vida era el de un poeta iluminado. La esposa de un amigo pintor le da un bastón que procede de las manos de un brujo. El mágico y poderoso bastón pertenece a San Patricio y Artaud lo toma como una indicación que marca la dirección de su destino. Viaja a Irlanda, esgrimiendo el bastón, vaticinando el final de los tiempos y el fracaso estruendoso del racionalismo judeo-cristiano-latino-occidental. Clama por las fuerzas ocultas y consulta la cábala de crípticas ecuaciones. Mezcla los misterios del bastón con los vestigios de las religiones célticas y proclama “la verdad última de los sacerdotes”. Se siente acosado por energías fatales, por espíritus de magos que lo combaten desde las antípodas de la consciencia. Convoca al pueblo de Irlanda, interrumpe el tráfico en las avenidas, pronuncia exorcismos, empuña el bastón e invoca a San Patricio. Frente a la catedral de Dublín es golpeado por la policía, humillado por los curiosos y pateado por el diablo de la locura. Habla contra los jerarcas de las iglesias, inventa expresiones, aúlla como un poseído y grita que en la tierra hace falta amor, que los gobiernos mienten, que las fuerzas tenebrosas avanzan y que todos quieren impedir que cumpla su santo cometido. Lo someten y lo despojan del bastón. Es detenido como vagabundo y pasa una semana encarcelado. Luego lo deportan, lo golpean y lo entregan a las autoridades francesas. De la cárcel pasa

al manicomio y ahí se inicia un periplo degradante, de metódicos castigos y brutales tratamientos psiquiátricos, que se extenderá durante los siguientes nueve años de su vida que declina. Termina 1937 y el nuevo año le llega al poeta sin calidez humana, en el frío del asilo, aislado de sí mismo, de su familia, de sus amigos. Su caso es calificado como incurable. Se le considera psíquicamente perdido. Su alma no tiene remedio y la justa conclusión de la cordura lo excluye del mundo de los seres normales. De ahí en adelante, Artaud es un prisionero de los asilos y las clínicas. Por esa época Wilhem Reich, en Estados Unidos, también estaba siendo condenado a un manicomio por exponer sus descubrimientos en torno a la energía funcional del orgasmo y por plantear que la psiquiatría era enemiga de la salud pública. Artaud lo demostró con su existencia y con su vida. Cayó en manos de los psiquiatras y solo hasta el día de su muerte lo dejaron tranquilo.

Europa bulle caótica, belicosa. El mundo entero presiente el vacío de haber perdido todo nexo con lo divino, se acabaron los mitos, no hay nada que decir, las modas se imponen sobre las modas y ningún pensamiento estético trasciende. Artaud es transferido a varios centros de tratamiento psiquiátrico. El diagnóstico es unánime: "Síndrome delirante de tipo paranoico calificado incurable". El tratamiento recomendado incluye camisa de fuerza, celda de castigo, inyecciones, tratos violentos y segregación, acusado de maniaco y drogadicto. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial el hambre se extiende por los asilos y los bombardeos acompañan la pesadumbre angustiada de los dementes. En los asilos hay epidemias y mala nutrición. En los círculos intelectuales hay existencialismo, callejón sin salida, pesimismo. Europa es un vacío infestado por los olores putrefactos de la carroña. Las naciones más civilizadas de la Tierra hieden a cadáver y ponen a prueba el avance de la barbarie. En plena época de ocupación Antonin Artaud está en el manicomio, en las peores condiciones. Ya se habla de trasladar a los dementes a campos de concentración, con los judíos y los comunistas. Gracias a su madre, a la gestión de Robert Desnos y de otros amigos, logran su traslado al asilo de Rodez, en una zona libre y con el doctor Gaston Ferdière, psiquiatra de avanzada, escritor aficionado, filántropo, amigo de artistas notables y alma noble. Dicho personaje diagnóstica: "Delirio crónico que vuelve al paciente violentamente antisocial, peligroso para el orden público y la seguridad de las personas". Entonces, al poeta Antonin Artaud, por prescripción médica, lo someten a una serie de electrochoques. Con él experimentan la sismoterapia, que está basada en la eliminación masiva de células del cerebro para lograr el sosiego, para conseguir que un espíritu alterado se aplaque. Artaud, como Rimbaud, había comprendido que en el desorden de los sentidos estaba la clave de una iluminación que permite comprender los laberintos de la poesía. La sismoterapia, por el contrario, anula los sentidos para intentar ordenar su funcionamiento. Somete los instintos exterminando la sensibilidad y rompiendo la voluntad primaria, la de aferrarse a la vida y a los sueños. En contraste, durante los años de reclusión, fue publicado *El teatro y su doble*, donde reúne sus conceptos escénicos, su poética dramática. Casi de inmediato se suscitan enconadas controversias. Es

traducido al español, publicado en Argentina y leído con pasión por los nuevos estetas de Francia e Inglaterra y Alemania. Es indudable que Artaud ha llegado a pronunciar los vocablos necesarios para que se activen los resortes de búsquedas retenidas. Una poética no es una doctrina y no tiene por qué resolver los retos estéticos, que siempre son particulares. Pero una poética es un nudo de una tradición invisible, vigente, que contribuye a estimular rutas, a explorar procesos en sentidos convergentes. Grotowsky señala que Artaud es el gran poeta del teatro y que su aporte consiste en el papel visionario que ha jugado en los redescubrimientos que acerca de los fenómenos de la escena se han efectuado en las últimas décadas.

Ferdière, el comprensivo psiquiatra, se comporta con la ética que su consciencia profesional le indica. Son interminables, exageradas, sádicas, las series de choques eléctricos. Artaud se convulsiona, arde, se incinera, sufre, aúlla como un lobo desollado en vida, visita las sedientas agonías, cae perdido, muere involuntariamente, olvida sus angustias y su pasado y pierde el yo fundamental. No es nadie, lo han borrado después de sentarlo en una especie de silla eléctrica para locos. Ese ha sido su trono de poeta y la corona la forman con electrodos. Artaud balbucea que los psiquiatras funcionan legalmente como verdugos refinados, con el aval de la ciencia y con el poder de los Estados. El doctor Gaston Ferdière complementa el tratamiento con insulina y con la arte-terapia. Él considera que después de la destrucción de la personalidad con las descargas eléctricas, el paciente puede sobreponerse pintando, escribiendo, ejercitando sus habilidades positivas. El aprendiz de escritor, el esmerado humanista, le entrega acuarelas, lápices y pinceles al artista de tono mayor que ha sido sometido a sus métodos psicoterapéuticos de novedosa aplicación, precisamente, en los años de la Segunda Guerra Mundial. Artaud solicita que no lo sometan a la brutalidad de los choques eléctricos. Afirma que no quiere seguir visitando las cloacas vacías de la muerte. Cada tratamiento lo envía directamente a los infiernos del estupor y sus ideas se pierden y queda vacío, en la soledad de la nada. Todo se olvida, es un esqueleto sin el ánimo de vivir, un montón de músculos y de huesos sin la chispa de los nervios. Después de cada faena forcejeando con el destacamento de enfermeros y con la silla de chamuscar cerebros, Artaud siente que ha perdido lo que más le daba la gratitud de vivir: el verbo, la poesía. Matan al poeta, suprimen su inteligencia delirante y le ofrecen una terapia de recuperación a través de ejercicios escolares para niños tarados. Sus escritos, en la época del manicomio, son irregulares. Las cartas son numerosas y tienen un valor testimonial. Son los mecanismos que le permiten mantenerse conectado con el mundo y con su consciencia. Ellas muestran al demente patológicamente irreversible y al poeta que resiste y batalla y mantiene activa su condición herética. En sus poemas se nota mejor el efecto devastador de la farmacopea y de los electrochoques. *Artaud Le momo* es un libro donde el gran poeta lúcido comienza a diluirse. Se asoma el profeta. Tiene destellos vertiginosos, relampagueantes, de gran poesía. Sin embargo, su lenguaje se ha empobrecido y se ha vuelto más agresivo que poético, paranoico, escatológico. Ya no tiene la magnitud de sus poemas juveniles. Resulta interesante ob-

servar los experimentos que acomete en el lenguaje. Inventa palabras, juega con ritmos, les otorga significado mágico y musical a sus versos. Pero el doctor Ferdière considera que estas interesantes glosolalias son sintomáticas de un retroceso en el uso de los significados. Se recrudece el tratamiento y las visitas al sillón de los voltajes infernales se vuelven reiteradas y metódicas. En un año treinta y seis sesiones, es decir, tres sesiones por mes. Después de cada choque eléctrico, Artaud queda dos o tres semanas adormecido, quieto, idiotizado. No puede dominar ni siquiera los músculos de la boca. Los electrochoques lo descalcifican y le tumban los dientes, lo vuelven flaco, lo chupan, lo acaban. El doctor Ferdière alardea de sus progresos terapéuticos y muestra el ejemplo memorable del poeta loco.

El dramaturgo Arthur Adamov y algunos surrealistas, incluyendo al propio Breton, deciden salvarlo y logran que le den un tratamiento psiquiátrico de puertas abiertas. Lo liberan de Rodez y lo instalan en Ivry, cerca de París. Durante los dos últimos años de su vida está registrado en la clínica, tiene vigilancia permanente pero puede leer, pintar, salir a pasear, disfrutar de sus amigos. Por supuesto que Artaud no era, ni había sido, ni presentaba un estado de agresividad que lo volviera imposible para sus amigos. Al contrario, mientras Artaud estaba en el manicomio, lo que él necesitaba era la presencia de personas cercanas, de las mujeres que lo habían amado, de la mamá que lo había protegido, de la poesía que estaba en la escritura y en los libros. Artaud dibuja y pinta y deja que su tiempo se reanime entre rayones y pequeños descubrimientos plásticos. Su caso ha causado impacto entre los jóvenes y sus textos despiertan respetuosos análisis. El joven poeta Jacques Prévert y la entusiasta Paule Thénevin se vuelven activistas del Comité de Amigos de Artaud y colaboran en el proceso de liberación y reconocimiento del poeta, que se acerca a los cincuenta años y parece un anciano desdentado, artrítico, enigmático todavía, débil e indefenso. Las personalidades más destacadas del arte (Picasso, Chagall, Sartre, Simone de Beauvoir, Michaux, Barrault, etc.) se pronuncian a favor de Artaud y colaboran participando en eventos y subastas, para garantizarle al desterrado de sí mismo la posibilidad de sobrevivir sin el cruel amparo de los psiquiatras.

A comienzos de 1947 visita una exposición de Van Gogh, ese contemporáneo de Rimbaud en lo cronológico y en la maldición espiritual de su arte genial. Se deja introducir en los trigales de oro y en las pinceladas de un desadaptado que manchó sus lienzos con supuraciones del alma y con sufrimientos comparables a los que ha conocido a lo largo de los últimos años. En una conocida revista de arte, un psiquiatra intenta demostrar que el bueno de Vincent Van Gogh era un degenerado. Artaud reconoce la grandeza estética y humana del pintor holandés y de una manera resuelta emprende la escritura del libro más lúcido de toda su producción: *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Es un libro apasionado de poeta y ensayista. Un texto supremamente coherente y muy atinado en términos literarios. La experiencia vital, la inteligencia indeclinable, la certeza de sus argumentos, hacen pensar en un autor que ha ganado su brillo en el ocaso de la vida, a pesar

de toda la carga abrumadora que le impidió ejercer la libertad creadora. Con Van Gogh se identifica y por eso lo recupera para el arte, para la luz, como prueba fehaciente de su propia tragedia. Además, logra sacar todo lo que le han impedido decir acerca de los asilos. Su tono es grave, maduro, altisonante. Su gravitación como pensador se condensa en un escrito que es un alegato contra la psiquiatría y los poderes que la sustentan. Un debate que todavía no se acaba porque los dementes y los desadaptados siguen siendo tratados en forma inhumana. Más de un genio anónimo subyace en las catacumbas de los hospitales psiquiátricos. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* se imprime y de inmediato causa revuelo en el ambiente literario. En enero de 1948 recibe un premio por el libro y los comentarios son excelentes. También realiza exposiciones de sus dibujos y respira con cierta satisfacción, mientras piensa en el *Bardo Thodol*, el libro tibetano de los muertos. Habla de entrar vivo a la muerte como se entra despierto al sueño en ciertos ejercicios secretos. Hace exorcismos y conjuros y presiente el desenlace de su drama. Ya sabe que tiene cáncer en el recto y que desde hace unos meses la muerte lo está carcomiendo por dentro.

Artaud se vuelve una especie de personaje emblemático para sectores radicales del mundo intelectual. Lo invitan a participar en la serie de programas radiales *Las voces de los poetas*. Acepta escribir un texto para la ocasión. También, decide interpretarlo, con su voz cavernosa de fantasma y de histrión, ayudado por Roger Blin, Paule Thévenin y María Casares. El título del programa es deliberadamente provocador: *Para acabar de una vez con el Juicio de Dios*. En el fondo, es un montaje radiofónico concebido con la estética de un hombre de teatro que pone a prueba un juego de efectos sonoros y que experimenta variaciones vocales que incluyen gritos y maneras alteradas de manejar los textos. El programa está armado con los siguientes fragmentos: *Tutuguri, el rito del sol negro; La búsqueda de la fecalidad; Se plantea la cuestión de...* y el *Teatro de la Crueldad*. *Para acabar de una vez con el juicio de Dios* es una requisitoria contra todo. Artaud debió tocar la llaga de las prevenciones institucionales y, por supuesto, el programa fue censurado, sin tener en cuenta la protesta que se generó alrededor del tema. La emisión estaba programada para la media noche, en una franja de poca audiencia. Artaud había elegido la hora de manera cabalística porque en ese momento despuntaba el día y él deseaba anunciar una era de revelaciones, porque estaba convencido que política, económica y religiosamente los Estados habían arruinado la posibilidad de vivir en el planeta. El programa fue acusado de indecente porque se refería a los genitales, a las heces, a lo intrauterino y a lo infraespiritual con nombres propios, utilizando términos descarnados y demasiado violentos para los finos oídos de los que nunca han sentido la necesidad de cortarse una oreja. Algo paradójico, ridículo, apenas terminada la Segunda Guerra. El programa solo fue transmitido veinte años más tarde, en 1968, después del Mayo Francés, cuando Artaud fue enarbolado por los jóvenes universitarios que recogieron algunas de sus frases a manera de consignas. El 4 de marzo de 1948 el viejo jardinero de la clínica de Ivry encuentra al poeta muerto, excepcionalmente sereno, como un ángel negro

que ha dado su última batalla en los reinos del sueño. Le habló a su tiempo y a otros tiempos, como todos los poetas auténticos. Antonin Artaud deja una herencia, una inquietud, una incertidumbre. No una claridad sino una oscuridad. Artaud no responde preguntas, al contrario, estimula nuevos interrogantes frente a la vida, frente a la poesía, frente a la estética e inclusive frente a la muerte. El teatro esencial de este siglo le debe un aporte definitivo. Sin embargo, Artaud no es una doctrina. Artaud es una víctima. Artaud es un poeta trágico, un hijo de Dios y un primo del Diablo. Es un ser contradictorio que nos refleja, que nos ilumina y que en sus escritos nos sigue poniendo en tela de juicio, porque siempre está cuestionando la razón, lo espúreo, aquello que impone fronteras al libre vuelo del ser humano.



TERCERA PARTE

Los surcos de la memoria

Mayakovski, poema trágico para circo y teatro.

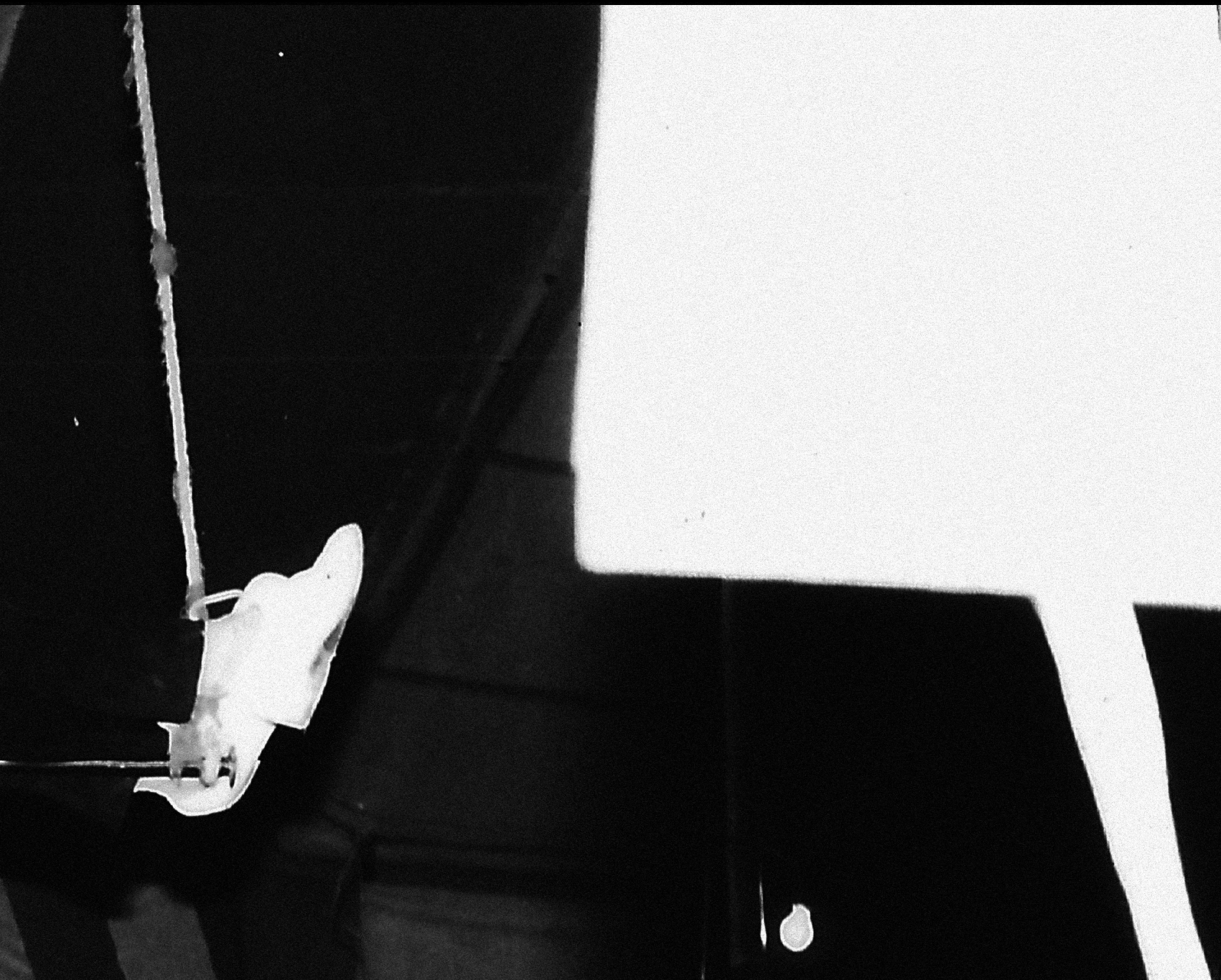
CARPA DE LAS MARAVILLAS, 1986.



Circo y teatro,

o las opciones del gran espectáculo

JUAN CARLOS MOYANO



A PRINCIPIOS DE 1986 fui encargado del Taller de Circo, en la Escuela Superior de Teatro Luis Enrique Osorio de Bogotá. Se trataba de investigar las técnicas básicas del arte circense y de buscar sus probabilidades teatrales. El punto de partida era incierto: en la Escuela y en el Teatro Colombiano nadie había desarrollado objetivamente una propuesta solvente, a pesar de que el circo siempre estaba incluido entre las expectativas de diversos proyectos a nivel de la producción del espectáculo. El programa escolar desde hacía varios semestres planteaba la búsqueda de una alternativa que desentrañara las claves del gran espectáculo popular. Contaba con un curso más o menos depurado (VI Semestre Nocturno), varias horas semanales y un estrecho salón de clases, donde iniciamos las primeras reuniones. Parecía imposible plantearse una investigación seria, que a un plazo no muy largo produjera un resultado interesante. No solo carecíamos de experiencia frente a una práctica milenaria que habitualmente demanda años de preparación y que exige una disciplina poco común entre estudiantes de arte dramático, en un medio inconsistente como el nuestro. También carecíamos de equipos. Todo había que inventarlo y conseguirlo. Tampoco nos habían asignado presupuesto. El punto de partida, entonces, era un reto pleno que posteriormente mostraría frutos singularmente desarrollados. En este material intentaré abordar el proceso, en sus diversas etapas, señalando planes, procedimientos, soluciones, hipótesis y hallazgos. El trabajo logró generar un lenguaje de aleación y síntesis relativamente nuevo para el circo y para el teatro. Tal vez ahí estribe su importancia y el interés de estas reflexiones.

PEDAGOGÍA DEL ARTE Y PRAXIS ARTÍSTICA

DESDE EL COMIENZO fue claro que la experiencia no podía plantearse en los términos normales que rigen la relación enseñanza-aprendizaje. El Taller de Circo tenía que abandonar las limitaciones de lo académico afirmando, al mismo tiempo, los criterios programáticos de la propuesta escolar. No era un grupo de teatro propiamente dicho y la dinámica colectiva estaba expuesta a otros motivos. La dimensión del compromiso grupal tampoco era posible para organizar el trabajo. Se trataba de un curso peculiar, en circunstancias específicas, que perseguía, por supuesto, objetivos de aprendizaje en un programa de orden superior –universitario–, con una idea definida de preparación profesional y cualificación artística. Íbamos a correr el riesgo de la experimentación, las hipótesis, los errores y las comprobaciones; estimulando procesos personales y llevando a cabo acciones comunes que aceleraran la búsqueda y la tornaran objetiva. De antemano desechábamos la idea de aprender primero y aplicar después. Haríamos las dos cosas simultáneamente, sin acudir a la “dicotomía-metódica” que durante mucho tiempo había imperado en el ámbito escolar. Además, y sobre todo, las únicas reglas eran el trabajo riguroso, potenciado más allá de todos los esfuerzos ordinarios, y la investigación permanente, que consistía en mantener despierta la capacidad de asombro, el placer de la búsqueda, la terquedad sistemática frente a las cosas difíciles y el pensamiento crítico para comprender, asimilar y continuar avanzan-

do. Enseñanza-aprendizaje aparecían como unidad dialéctica, firme, indivisible, profundamente humana, que lograba concretarse en la dinámica del Hacer. Las pautas generales las daba el programa escolar y en términos particulares se contaba con un plan preciso que se ajustaba, sesión a sesión, de acuerdo a las necesidades. Ese plan particular lo había diseñado de acuerdo al tiempo que teníamos y a las características personales que mostraba cada uno de los miembros del curso, en cuanto a disponibilidad y capacidad de rendimiento.

El Laboratorio fue constituyéndose como un organismo de continuaciones vivas, virajes constantes, persistencias detalladas, pruebas de avance, orientaciones permanentes y demostraciones regulares que conducían siempre a nuevas incertidumbres. Junto a cada incertidumbre, para garantizar la superación rápida y correcta, era menester acudir a la seguridad absoluta respecto a lo que aparecía como camino, como paso o como movimiento. El Hacer tenía que estar respaldado por la convicción, no solo en las fuerzas que se tenían sino, ante todo, en las fuerzas que se podían desatar; a veces mediante procedimientos directos, a veces por medio de caminos paralelos o puntos de apoyo analógicos. Seguridad no era confianza, era más que desconfianza: desconfianza en los límites, en las taras, en la impotencia autorregulada por factores de la psiquis y la idiosincrasia. Seguridad, como la entendíamos, era confianza de otro tipo; confianza crítica y sin concesiones al ego traumáticamente constituido, porque el Laboratorio no demandaba estudiantes comunes y corrientes, satisfechos con sus roles de educandos pasivos, pedía seres humanos enfrentados a la elemental y compleja tarea de investigar sus propios poderes creadores en aplicación sustantiva a una búsqueda exigente en grado sumo y fascinante hasta el extremo. Fue necesario cambiar los papeles tradicionales: yo no podía ser el profesor de siempre, prepotente y autoritario; ellos no podían repetirse en su juego de insuficiencias y debilidades. De común acuerdo nos negamos a la pasividad y nos propusimos incitar las iniciativas que de hecho, en el curso, estaban dadas, que existían en cada uno y en la naturaleza del trabajo, pero que era necesario sacar, conducir, empujar, estimular hasta que fluyeran e inventaran sus propias contingencias y exigieran tales o cuales condiciones. El curso mismo fue más allá de la formalidad y se fundió en núcleo, coherente y sólido. El punto de unión era el trabajo. Los puntos de acción los marcaba la labor. El Hacer fue surgiendo como parte biológica de un organismo unitario y múltiple. El mismo concepto de escuela como institución fue virando hasta convertirse en noción de complicidad y fortaleza, de cuerpo mayor, educativo, donde el núcleo investigaba, producía, se proyectaba y se realimentaba en forma constante.

Al principio el criterio de *Laboratorio* no era suficientemente claro: hacía falta abordarlo en la práctica para que los estudiantes lo comprendieran cabalmente. Intuitivamente se percibía amplio y cada uno sospechaba su propio espacio. En un curso escolar hay dos planos básicos que casi nunca se integran: el detentado por el profesor que enseña y el aceptado por los estudiantes que aprenden. Uno y otros señalan fronteras, delegan responsabilidades y se distribuyen arbitrariamente los éxitos o los fracasos. En la experiencia del Laboratorio

eliminamos tales planos y creamos una cavidad celular, más adecuada para los propósitos que perseguíamos. Se trataba de que cada uno se ubicara donde tenía que hacerlo. Mi ubicación de hecho no fue la del profesor. Me convertí en algo humildemente más eficaz: el director del Laboratorio, y mis implicaciones iban más allá del dilema académico. Creaba las condiciones para que el plan funcionara, estudiaba los desarrollos personales, recogía las inquietudes, proporcionaba elementos para enfrentar la investigación, le daba unidad a los cabos sueltos, tejía la trama de imprevistos que cada segundo se hacía más grande y tupida, coordinaba las tareas, llevaba propuestas, conseguía medios para obtener finanzas, captaba la pulsación diaria del trabajo e intentaba de manera anticipada seguirle el rumbo a la marcha de los acontecimientos para trazarle un cauce apropiado. En pocas palabras: me dedicaba a aprender de manera sincera y apasionada, sin que le negara a cada uno sus propias posibilidades. En el Laboratorio no se podían defender roles o proteger iniciativas. Los primeros había que desarrollarlos bajo responsabilidad profunda; las segundas, simplemente, había que llevarlas a cabo. En ese sentido la capacitación personal era posible de acuerdo a lo que cada quien quería, necesitaba o podía hacer. Y el Hacer fue comprometiendo los oficios cotidianos del arte y las funciones creadoras de los individuos.

El Laboratorio era vivo y contradictorio. En poco tiempo afloraron distancias interpersonales y superarlas se convirtió en un trabajo directamente relacionado con el trabajo. Eran distancias obvias, en un proceso que se basaba en los reflejos emotivos primordiales y que poco a poco fue admitiendo estratos interiores que ocultaban diferencias inevitables que surgían entre unos y otros y entre cada uno y su propia sombra –entre lo que cada uno deseaba y entre lo que cada quien, a pesar de la voluntad, terminaba haciendo–. Se trataba de contradicciones de índole cultural, socialmente arraigadas en siglos de deformación y forja, que aparecían en la medida en que se adelantaba lo que podría denominarse "expedición a las antípodas de la consciencia", en la compleja composición de la psicología. Nos proponíamos activar los resortes misteriosos de la función creadora y de hecho nos enfrentábamos a esta clase de fenómenos de la comunicación interior. Pero no podíamos plantearnos la cuestión como un "inconveniente". Claro, si las distancias crecían y se volvían un dique de bloqueos nada podría funcionar correctamente. Quedaba la posibilidad de agudizar las cosas, acceder a los brotes neurálgicos de la conducta personal y liberar los canales expresivos en una vía de trabajo con ejercicios psicodramáticos que permitían revertir las dificultades y aprovechar la energía emanada en beneficio de la comunicación colectiva. Eso era parte del aprendizaje y daba bases para manejar aspectos principales de la génesis y las manifestaciones de la expresión actoral. Digamos que era un "ataque" al Ego y a su coraza de códigos y limitaciones. La tentativa no era que cada uno abandonara su condición personal, no. Al contrario: intentábamos que cada uno la asumiera de verdad, hasta las últimas consecuencias. En la confrontación personal de cada uno consigo mismo estaba la agitación necesaria para impulsar la fuerza creativa que, en de-

terminado instante, podía permitirnos ir más allá de los perímetros psicológicos, hasta conquistar estados de afinidad pura en el vasto territorio de los sentidos, donde se gestan los sueños, los símbolos y los mitos. Porque el arte escénico y las funciones naturales del actor van hasta los orígenes mismos del ser humano, donde los poderes expresivos emergen indistintamente. No intentábamos una terapia: estimulábamos el Hacer y nos disciplinábamos en el contacto con los Reflejos Creativos. Al mismo tiempo gestionábamos la superación de las distancias.

El circo, como propósito de la investigación, al abordarlo nos reafirmó el presupuesto teórico que teníamos para sugerir el carácter del Hacer dentro del Laboratorio: el aprendizaje de sus leyes siempre se había dado con una preparación rigurosa que guiaba la experiencia personal, las fuerzas vitales, el sentido humano y la disciplina psico-física, hasta obtener el desbloqueo del cuerpo, la amplificación sensorial, la velocidad de los reflejos y el adiestramiento orgánico expuesto a la acción directa. La historia del circo es milenaria, su “pedagogía” más común ha sido y es la transmisión familiar o el paso de conocimientos en términos de la experiencia viva, la atención y el despertar de las habilidades naturales –socialmente perdidas, atrofiadas o disminuidas–. Nosotros, valga la pena aclararlo, no pretendíamos ser cirqueros. Modestamente necesitábamos conocer las claves del circo, dominar sus principios básicos, comprender sus razones y aplicar lo que lográramos asimilar, enriqueciendo nuestro nivel actoral y haciendo una propuesta de espectáculo teatral. Contábamos con algunos meses y sabíamos muy bien que la pedagogía del arte que aplicábamos tenía que ser nuestra propia praxis artística, sin ningún prejuicio, sin ninguna idea limitante. Había que ser conscientes de las proporciones estéticas del Laboratorio, aunque sus alcances fueran impredecibles. De paso, nos íbamos asociando a cierta consideración que no aceptaba la formación teatral como una capacitación “técnica”, fría, basada en la ingestión de fórmulas o predeterminaciones que amputan los procedimientos multifacéticos de la experiencia artística. Nos interesaba el actor como un ser integral, inmerso en ámbitos culturales, capaz de manejar las leyes del desplazamiento, el equilibrio, el sentido del ritmo, la destreza acrobática y las posibilidades de creación y alteración espacio-temporales en los procedimientos de interpretación actoral e invención escénica. Todo esto en función del Gran Espectáculo, con sus verdades dramáticas y sus efectos potentes. Y el espectáculo en función de la Vida. Y la Vida en acción de síntesis extraordinaria, vibrante, infalible, real y a la vez imaginaria, inmensamente teatral, flexible y exacta. Pedagogía y praxis artística terminaron confluendo, estrechamente unidas en las propiedades experimentales del Laboratorio y en la actitud compartida frente al arte y a la investigación.

EN BUSCA DEL BOSQUE Y EL ENCUENTRO CON MAYAKOVSKI

LA PARTE ANTERIOR refiere algunos de los pensamientos que me asaltaban cuando me atreví a proponer el carácter de Laboratorio para el Taller de Circo. Era consecuencia de años de experiencia tratando de salir

del marco dominante, de los impedimentos de las trazas autogeneradas por la cultura de la merma. Ahora necesitábamos adoptar medidas concretas; por un lado era necesario aprender circo, montar números, divertir al público mediante el suspenso, el humor, el ingenio y la gracia; por el otro, debíamos afirmar una línea de procedimiento teatral que nos guiara y, en su momento, nos diera vía libre para derivar a lo escénico. Nos interesaba evitar el ejercicio vacío, la demostración sin fuerza dramática. Para lo primero decidimos conseguir un maestro y un medio apropiado para iniciar las primeras prácticas; para lo segundo elegimos un autor que por esos días se cruzó en mi camino y que en su época había escrito para circo: Vladimir Vladimirovich Mayakovski.

Yo sabía de un hombre octogenario llamado Alfonso García, del barrio La Perseverancia de Bogotá, conocido como "el Che" y cuyo nombre artístico había sido Fony el Tony. No había llegado a ser cirquero profesional, pero en sus años de juventud había trabajado con sus hermanos en un circo de barriada. La pasión por las pistas nunca cesó de agitar el alma de don Alfonso. Además, su profesión durante varias décadas fue la de andamiero y eso le había concedido virtudes en algo muy circense: el equilibrio y el conocimiento acerca del arte de los nudos, los puntos de apoyo y la armazón de estructuras de madera y alambre. Realmente no sabíamos de nadie más y era necesario comenzar sin demora. Don Alfonso nos dio meticulosamente las bases del malabarismo, los rudimentos del trapecio y los fundamentos del equilibrio sobre alambre tenso. Como no había circo, buscamos un bosque de árboles altos con ramas fuertes y comenzamos a trabajar todas las mañanas, sin descanso, aprendiendo algo completamente nuevo para nuestras vidas. En las noches, dimos paso al trabajo de mesa sobre un autor del que teníamos referencias pero del cual no sabíamos nada. Conseguimos sus escritos y una biografía: ávidamente nos dimos a la lectura y a la discusión. Lo primero que tuvimos entre manos fueron poemas y manifiestos. Luego conseguiríamos obras para teatro, libretos para circo y guiones cinematográficos. Por ese entonces terminaba el mes de febrero de 1986 y comenzaban los calendarios de clase, con los primeros días de un marzo cargado de expectativas y deseos de trabajo. Estábamos en la firme posición de potenciarnos, sin miedo y sin preocupaciones: a los ocho días hicimos un recital-sorpresa utilizando malabares, payasos, música, fragmentos de poemas de Mayakovski y una estructura que nos acercaba al circo. Obtuvimos media hora de *show* en el pasillo de la escuela, sin aviso previo, utilizando lo que teníamos, lo que cada uno podía emplear de sí mismo.

En ese momento el núcleo estaba compuesto por los estudiantes regulares del sexto semestre: Camilo Ramírez, Néstor Rey, Sonia Cadavid, y Edier Vargas. También, estaban tres asistentes que habían solicitado su participación a la dirección de la Escuela y con los que yo lograba completar un elenco básico: Clarita Ariza, Patricia Díaz y Juan Sebastián Moyano. Posteriormente se vincularía otro estudiante: Yesid Ramírez. Era un número perfecto para el tipo de trabajo que deseaba desarrollar y que en mis planes ya se configuraba con

cuerpo de espectáculo.

Por ese tiempo esbocé la siguiente guía de trabajo:

MARZO

- A. *Aproximación y dominio de las bases del malabarismo, la acrobacia, la comicidad y el equilibrio.*
- B. *Aproximación y dominio de bases musicales apropiadas para proyectar la sonoridad de la experiencia.*
- C. *Aproximación al poeta Mayakovski y encarnación de su poesía.*

ABRIL

- A. *Nacimiento del circo, como un niño, fresco y desprevenido.*
- B. *Boceto musical y partitura de efectos sonoros primarios.*
- C. *El poeta está vivenciado: es un personaje, una imagen de poesía y humanidad.*

MAYO

- A. *Improvisaciones, tentativas y búsquedas.*
- B. *Personajes, relaciones y roles.*
- C. *Lenguaje de imágenes, símbolos y signos.*
- D. *Cúmulo de materiales a todos los niveles.*

JUNIO

- A. *Definición de números y cuadros.*
- B. *Definición de escenas y actos.*
- C. *Definición de vestuario, utilería y escenografía.*
- D. *Definición de la estructura dramaturgica.*
- E. *Definición de la estructura musical.*
- F. *Puesta en escena y puesta en la pista.*
- G. *Elaboración de la poética de lo circense.*

JULIO

- A. *Realización final del espectáculo.*
- B. *Estreno.*

El plan logró cumplirse en un ciento por ciento y en casi todos los aspectos conseguimos superarlo. Claro, no se tomó como algo fijo. Era, simplemente, una guía de acción y un lineamiento de orientación en el tiempo. A finales de marzo manejábamos con soltura tres malabares y varios nos iniciábamos con el cuarto. Habíamos conseguido un cable de acero y dos templetes: era el alambre tenso. Edier, Patricia y yo lo atravesábamos sin mayores dificultades. El más aventajado era Edier. Don Alfonso inventó un trapecio con una barra de acero

vieja y con una manila que cedió “Frijolito”, un trabajador del barrio la Perseverancia. Tuvimos las primeras prácticas del trapecismo. Hicimos saltos, paradas de hombro y suertes de equilibrio. También nos volvimos hábiles para el manejo de los zancos y el rodillo de la muerte. Un amigo, Álvaro Toledo, nos prestó un bombo y dos redoblantes de la banda de un colegio pobre. La Escuela de Teatro nos facilitó una marimba y un par de platillos. Logramos conseguir casi todo lo que Mayakovski había escrito. Además, la embajada soviética nos prestó un documental sobre el poeta y un filme sobre las primeras décadas del siglo en Rusia. El trabajo de mesa se extendió en busca del contexto histórico, la circunstancia literaria y el medio en que se había desenvuelto el poeta. Para fortalecer la capacidad actoral salimos a las calles, los parques y los barrios efectuando el periplo que en siglos anteriores los artistas de circo habían recorrido. Era la esencia del trabajo circense. De allí bebíamos, y tal vez por eso nos fuimos fortaleciendo en forma creciente.

Mayakovski, por su sensibilidad, su cosmovisión, su vida y su manera de plantear el trabajo teatral, era un autor que se acomodaba a la medida de la experiencia.

Si bien ninguno de sus libretos para circo se ajustó a lo que buscábamos, su vida y su primer libreto teatral, titulado *Yo, Vladimir Mayakovski*, comenzaron a inquietarnos. Mayakovski consideraba el circo como una alternativa para devolverle al teatro los resplandores del Gran Espectáculo. El 14 de noviembre de 1911 había publicado, en las páginas culturales de un periódico moscovita: “... de la inmensidad de posibilidades del arte, la crítica eligió al teatro, la pintura y la literatura, llamándolos gran arte: en cambio, a todos los circos, compañías de variedades, etc., les puso el despectivo remoquete de farándula, de barracón de feria. Pero esta misma farándula, en los días de exaltación popular, cuando la vida no cabe en el estrecho marco de los domicilios, gracias a su espíritu callejero, se convierte en el exponente más característico del interés público por el arte [...]. Por eso, mientras las salas de conferencias y conciertos permanecen vacías, el circo se llena hasta los topes”¹. Añadamos que la producción dramaturgica de Mayakovski estuvo cerca de las propuestas de Vsevolod E. Meyerhold, quien se interesaba, precisamente, por cuestiones semejantes en cuanto a la renovación del arte teatral mediante su expansión hacia las posibilidades de la pista y del gran espectáculo. Meyerhold no solo dirigió el montaje de obras de Mayakovski², sino que en varias oportunidades insistió con ideas afines, como por ejemplo: “el circo, en sus épocas más teatrales, contribuyó extraordinariamente al florecimiento teatral —en el Japón antiguo y en la Italia de la comedia del arte—” o “el teatro contemporáneo debe impregnar la expresividad del cuerpo con elementos de la acrobacia”³. Así mismo, Sergéi Eisenstein, discípulo de Meyerhold y amigo de Mayakovski, en 1922 montó en un teatro de Moscú *A pillo, pillo y medio* de A. Oštrovski, en una versión libre donde se incluían números de circo⁴. Igualmente, el circo ruso ha incluido en su desarrollo de perfecciones y efectos brillantes los criterios que Mayakovski expusiera tan enfáticamente.

Yo, Vladimir Mayakovski es un monodrama escrito en la juventud del poeta, estrenado en 1915, que según

¹Tomado de la revista *Literatura Soviética*, No. 420 (junio de 1983), pág. 95. Dedicada al 90 aniversario del nacimiento de V. Mayakovski.

²*Misterio Bufo, La Chinche, El Baño.*

³V. Meyerhold. *Teoría Teatral*. España: Editorial Fundamentos, 1971, pág. 145.

⁴*El Circo de Moscú*. URSS: Editorial Progreso, pág. 323.

él mismo recibió una chiflada gigantesca. Para nosotros fue un punto de partida que nos sugirió, con un lenguaje misterioso, lo que luego sería un espectáculo. Aunque Mayakovski no se plantea con este libreto nada relacionado directamente con lo circense, a nosotros nos indicó un camino de probabilidades. El poeta, sin saberlo conscientemente a expensas de su capacidad visionaria, estaba anticipando su vida, de manera simbólica, casi mítica. Nosotros comenzamos a desentrañar, línea a línea, metáfora a metáfora; e iniciamos una nueva estructura en la noción dramaturgica que buscábamos. Esto coincidió con la etapa de preparación básica, donde nos habíamos desarrollado gracias a la colaboración de Don Alfonso García. El bosque es un recuerdo grato, aromado con olor a eucaliptus y pino. Algunas mañanas amanecía lloviendo y nosotros seguíamos sin frenarnos. Se estaba templando el alma y el ánimo: nos acercábamos ventajosamente al espíritu del circo. El núcleo cada vez era más coherente: nos precipitábamos al encuentro con nosotros mismos. El Hacer era, en ese momento, los ejercicios circenses, el canto de los pájaros, el olor de la tierra mojada, el viento húmedo. Todo eso era la recuperación de los sentidos, la amplificación perceptiva.

Por su parte Camilo Ramírez, quien era el más desarrollado musicalmente, había dado pasos firmes en la capacitación de varios integrantes del núcleo. La banda del circo comenzaba a conformarse y culebreaba fantásticamente por los recovecos del bosque. Por esa época se vincularon dos colaboradores: Andrés Platarrueda, “Cheto”, escultor y dibujante, quien cumpliría el papel de escenógrafo y que comenzó a trabajar para resolver problemas de la estructura de un circo que sabíamos necesario; y Orlando Posada, un baterista que aportó elementos básicos en el trabajo rítmico, reforzando la labor de Camilo. A cinco semanas el Laboratorio era una realidad avanzada. La fuerza de trabajo estaba dada y la disciplina cada día se engranaba mejor. Las relaciones interpersonales se habían mejorado bastante y existía una buena coordinación a la hora de proceder en equipo. Las finanzas comenzaron a preocuparnos: había que plantearse soluciones económicas. Clarita se encargó de administrar este aspecto difícil, casi siempre delicado y escabroso. En el bosque conocimos a varios toreros y a los primeros artistas circenses. Así mismo, ratificamos el poder de la combinación circo-teatro. Recuerdo una oportunidad en la que, trepados en el trapecio, Juan Sebastián y yo pronunciamos en coro un texto de Mayakovski; la dimensión de la maroma cobraba otra potencia y las palabras adquirían relieve. Creo que esa fue la clave paradigmática de un lenguaje que más adelante se desarrollaría con pródigas consecuencias para el espectáculo.

Como no había dinero utilizábamos lo que tuviéramos a mano. Por ejemplo, hacíamos malabares con piedras de un mismo tamaño y nos ejercitábamos en el equilibrio atravesando troncos caídos sobre barrancos o sobre arroyos. Digamos que no es un elogio a la miseria: es una batalla contra los impedimentos y un acoplamiento natural a circunstancias reales. Queríamos seguir adelante y teníamos que hacerlo. No importaba de qué manera.

A PRINCIPIOS DE abril el panorama estaba más claro: cada uno había logrado potenciar sus habilidades y poner en el epicentro de la acción lo que más había logrado desarrollar. Existía un cuadro completo de virtudes y dificultades. Era necesario comenzar a canalizar unas y otras, en un contexto favorable que aprovechara inclusive los defectos y las debilidades. Esa era otra regla del Hacer teatral: no evitar lo que se consideraba como problema. Al contrario, abordarlo hasta las últimas consecuencias y convertirlo en un punto de avance, superándolo o –pragmáticamente– utilizándolo. Manejábamos con solvencia la mecánica de los nudos y la armonía del equilibrio primario. En cierta mañana, la rama de la que colgábamos el trapecio, a unos diez metros de altura, se quebró con dos personas trepadas en la barra. No sucedió nada que lamentar, pero la señal fue suficiente para comprender que necesitábamos algo más garantizado. Por otro lado, ya no bastaban dos troncos para templar el alambre de acero. Había que pensar directamente en un circo y en una estructura bien cimentada. Parecía imposible, pero la experiencia nos había demostrado que cualquier cosa podía llevarse a cabo si la disposición frente al trabajo era decidida y disciplinada. No todos respondían por igual, algunos flaqueaban periódicamente, pero otros se empeñaban en persistir y le daban al núcleo la fuerza necesaria para continuar la embestida. Un circo era el objetivo y aunque no sabíamos dónde conseguirlo ya lo presentíamos. El bosque como etapa del Laboratorio era insuficiente. Por esos días conseguimos un contrato para inaugurar un almacén de telas. Se trataba de hacer una comparsa por el barrio Ricaurte y luego un *show* circense y teatral. Aprovechamos la oportunidad para plantear un ejercicio a fondo. En los días anteriores habíamos estado saliendo a la ciclovía y a las calles del barrio La Perseverancia: contábamos con una experiencia mínima en el manejo del espacio abierto. El reto era de sutilezas: no pensábamos caer en el plan de propagandistas pero tampoco podíamos evitar el motivo por el cual nos habían contratado. Estudiamos las calles por las que tenía que desplazarse la comparsa y propusimos un sistema de recorrido que daba pautas para trabajar ritmos y movimientos, gestic y compases, voces e imágenes. La banda musical prácticamente estaba hecha: Camilo con la flauta travesa, Clarita con el redoblante, Patricia con el bombo, Orlando con una caja y Javier Montoya, profesor de la escuela que desde ese momento comenzó a colaborarnos, reforzó con el saxo. Yesid y yo íbamos en zancos. Don Alfonso García, con frac brillante y sombrero de copa, pedaleaba un triciclo diminuto, haciendo rodar su edad indescifrable. Juan Sebastián iba de juglar, Sonia y Néstor de payasos y Edier avanzaba con una bandera verde; Francisco Lozano, actor, exestudiante de la Escuela, colaboró llevando un estandarte rojo. También contamos con la colaboración del segundo semestre diurno, que compuso una imagen de maniqués-automatas, maquillados, que se desplazaban y producían un efecto sensacional en relación a la moda, los trajes y las telas. La comparsa recorrió avenidas, paralizó el tráfico, llamó la atención, despertó la curiosidad, incitó a la alegría y arrastró varios miles de personas durante unos cuarenta y cinco minutos. Al final, hicimos un *show*

que comprendió el paso por el alambre tenso –sujeto entre dos postes del alumbrado público– un número de zancos, un número de malabares, varias entradas cómicas y todas las piezas musicales que la banda tenía preparadas. Francisco Lozano lanzó fuego y se descolgó desde lo alto, colgando de una manila como un caballero del aire. Los maniqués compusieron una imagen en el filo de la terraza del edificio donde funciona el almacén. Logramos reunir una multitud y los propietarios del negocio estaban satisfechos. Nosotros también, por supuesto, esa noche celebramos con una fiesta donde hubo abundancia de trago y comida. Con el dinero recibido, adquirimos una nueva manila, una polea, un nuevo templete, un nuevo alambre de acero y construimos la estructura para la cuerda tensa –en tubo galvanizado de tres pulgadas–. También nos dieron retazos de tela, que meses después usaríamos para hacer los ruedos de una carpa. El nivel de profesionalismo que expresamos en la jornada nos dio confianza. Las fuerzas se reduplicaron.

Decidimos hacer una peña-recital-espectáculo de circo, música y teatro que propusiera una puesta en escena y que sirviera para engrosar las finanzas. Comenzamos a vender boletas y a crear una propaganda que garantizara el lleno que requerían nuestras necesidades. El público al que nos dirigimos fueron los estudiantes de la Escuela, los amigos y la gente que circula en el medio teatral. Nos dimos veinte días de plazo. Mientras tanto, continuamos con el estudio de mesa que ya comprometía criterios de elaboración dramática, pues habíamos desglosado el libreto de *Yo, Vladimiro Mayakovski*, estudiado su obra poética, teatral, cinematográfica y periodística. Definitivamente, nos interesaba su vida, su obra y su muerte. La propuesta era construir un texto completamente nuevo que narrara las andanzas del poeta sobre la Tierra, a partir de su poética, sus vivencias y sus visiones; porque Mayakovski, como Rimbaud, Whitman o Vallejo era uno de esos artistas visionarios, que lograba percibir el tiempo que venía, los desenlaces de su vida, los altibajos de la historia, los furores de las transformaciones y el confín de las geografías. Su obra, de alguna manera extraña, nos reflejaba y nos permitía volcar nuestra sensibilidad en sus palabras de fuego y en sus metáforas cortantes. Por otra parte habíamos conseguido que los profesores de otras materias colaboraran desde sus clases. Prácticamente toda la atención pudo dirigirse hacia el trabajo que desarrollábamos. Solo faltaba el circo y un buen día apareció en el camino Guillermo Forero “PiloChan”, cómico y prestidigitador, artista circense por tradición familiar, hijo de Pi-lo-chang y nieto de Chipilo, que supo de la idea y se interesó en colaborar. Por esos días PiloChan trabajaba en el Circo Internacional Olímpico, propiedad de la familia de José Antonio Angulo, “Ankor”. Un domingo nos invitó. Nosotros llevábamos nuestros elementos de trabajo y en pocas palabras le expusimos a Ankor lo que deseábamos. De inmediato mandó a hacer un sancocho y nos convidó a mostrar lo que sabíamos hacer. Era necesario fajarse y así lo hicimos: trepamos a los zancos, nos pusimos los trajes, templamos instrumentos, maquillamos rostros, izamos banderas y nos lanzamos a las calles de un barrio pobre del sur de Bogotá, llamado Los Naranjos, en la zona de Bosa. La carpa de Ankor era de colores y estaba casi nueva. Sin embargo, la historia del circo en

Colombia es un trayecto de precariedades y pobreza. Llenar el circo parecía una misión imposible. Competir con la televisión, el deporte, el cine y el desdén de la gente no era tarea fácil. Reavivamos la experiencia que teníamos, afirmamos los sueños y contagiamos la alegría primordial que nos poseía. Ese domingo el circo se llenó en las tres funciones y Ankor descubrió que resultábamos útiles. Nosotros le expusimos lo que deseábamos y el plan que teníamos. El acuerdo fue sencillo: nosotros nos encargábamos de hacer el paseíllo antes de cada función, hacíamos la entrada de pista e incluíamos los números que fuéramos montando en el aprendizaje diario que tendríamos en la carpa⁵. Ankor y su familia, en contraprestación, nos permitían vivir con ellos, nos asesoraban y nos daban el 15% sobre la entrada neta. La Organización de Naciones Unidas nos prestó una carpa de las que destinan para cubrir emergencias –diez metros de largo, tres metros de ancho y veintiún metros de fondo– y decidimos trasladarnos a vivir al circo. El bosque quedaba atrás. El Laboratorio cobraba un punto más ancho, agitado y rápido. Los horarios comenzaban a primera hora y terminaban bien entrada la noche. Se trataba de aprovechar al máximo cada segundo, aprendiendo no solo las destrezas del espectáculo circense, sino también su manera de operar y sobrevivir. Aprendimos a clavar estacas, hacer nudos, parar los mástiles, subir la carpa y realizar la guardia, vender las boletas, promocionar el espectáculo y aprendimos, esencialmente, a comportarnos en la pista y a fluir en el Hacer frente al público. No fue fácil: el trabajo material de sobrevivencia y auto-protección es rudo. Vivíamos prácticamente a la intemperie, encarando ventarrones, temperaturas bajas e inviernos despiadados. También, por turnos nos encargábamos del aseo y la comida. Con el 15% que ganábamos financiábamos la alimentación, los medicamentos, el transporte e íbamos acumulando para solventar las necesidades del vestuario y la escenografía. La vida del núcleo dio un vuelco y los espíritus se fortalecieron meteóricamente. El circo de Ankor cambió de nombre y comenzó a llamarse *Circo Teatro Mágico - La Carpa de las Maravillas*. Nosotros, además, construimos un nuevo coreto –boca del escenario– y diseñamos un nuevo aviso, más vistoso y artístico. También logramos que el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entidad estatal de la cual depende la Escuela de Teatro, firmara un convenio de colaboración con La Carpa de las Maravillas, para facilitar el trámite de los permisos y para conseguir una amplia propaganda periodística. Así pues, el Circo de Ankor emprendió un viaje, viento en popa, por linderos donde le aportaba al teatro y el teatro le aportaba al circo. En este período nos adentramos en los secretos milenarios de lo circense y bebimos directamente de sus tradiciones. En varios números terminamos integrados con la familia y en la vida cotidiana las relaciones se hicieron intensas. Sin duda que nosotros le añadimos al espectáculo algo nuevo, fresco, que atraía y cautivaba a los espectadores. Los días entre semana participábamos en una función y sábados y domingos trabajamos en jornadas completas de matiné, vespertina y noche. Creo que ningún grupo de teatro practica estos niveles de esfuerzo. Para nosotros era un entrenamiento que nos decidía y nos daba el vigor que varios años de estudio y enseñanza no nos habían proporcionado. La disciplina aumentó y el ritmo de producción se hizo más grande,

⁵El *Paseíllo* es la fanfarria-desfile que recorre calles y plazas y anuncia la presencia del circo. En los últimos años esa tradición se había perdido. Con nosotros, La Carpa de las Maravillas volvió a recuperarla.

casi inverosímil. Claro que el acoplamiento no fue fácil: costó demasiado, nos condujo a la negación del Ego y más adelante nos llevó a romper con taras y debilidades. En el circo, por regla, el que no trabaja y no se entrega, no come y tiene que irse. Nuestro objetivo era nítido, nos aferrábamos a lo que teníamos y continuábamos para obtener lo que nos faltaba.

Por otra parte, paralelamente, a nivel de la dramaturgia el Laboratorio progresaba y con la obra literaria de Mayakovski asimilada comencé a diseñar los bocetos estructurales de una propuesta que mezclaba circo, teatro, historia, música y poesía. A mediados de mayo, en la sala de la escuela, presentamos el recital-peña-espectáculo que también fue la primera improvisación elaborada con público de lo que más adelante sería el montaje. El éxito fue rotundo. Los espectadores colmaron las butacas, agotaron las localidades, bebieron las cervezas y devoraron las viandas que doña Rosita, la de la Perseverancia, había preparado. A nivel artístico la satisfacción fue enorme: a mitad de camino ya ofrecíamos un verdadero espectáculo, que para nosotros era una etapa inconclusa y que para el público tenía méritos suficientes. La función de esa noche fue inolvidable. Los aplausos resonaron largamente. El lenguaje que buscábamos era un hecho: circo y teatro se fusionaban en una maravillosa alquimia, potenciando signos, inventando símbolos y ampliando significados. Las cifras, económicamente hablando, fueron benéficas y el Laboratorio tuvo liquidez para emprender una nueva etapa dirigida al acabado del libreto, a la puesta en escena y a la creación de personajes. Francisco de la Torre, del segundo semestre y quien había colaborado en la comparsa de inauguración del almacén de telas, se vinculó definitivamente y tomó rol permanente. Javier Montoya se acercó más a la experiencia y Orlando Posada, el músico, siguió su camino y emprendió nuevas aventuras.

La familia de la Carpa de las Maravillas está compuesta por José Antonio Angulo, "Ankor", el padre, empresario, malabariista y domador de perros; Alicia Rizo, la madre, "Alexa", que se encarga de la taquilla y hace equilibrio sobre cristales; Pedrito, "El guerrero americano", hijo mayor, que lanza puñales, hace trapecio, cuadrante aéreo, es cómico y prácticamente domina todas las expresiones del circo; Flor Baby, "La princesita del circo", que danza en el aire, efectúa contorsiones, maneja el trapecio y el cuadrante; John Freddy, "Pokin", que es payaso, malabariista y excelente cantante de rancheras; Yul Brainer, "Pikin, o Chiquitín", que es equilibrista, pulsador, barrista, zanquiista, malabariista y payaso; Yeimi Johanna, que apenas comienza a deslumbrarse con las luces del circo; José Rizo, cuñado de Ankor, librea, obrero de pista; Muñeca, "la perra con inteligencia humana", que atraviesa el aro de puñales y fuego. Además, tuvimos contacto imborrable con el payaso Sombrerito, Clementita "la contorsionista más gorda del mundo", Albert "el Centauro del Aire", trapeciista, fotógrafo, compadre de la familia y con Pílochan, mago, maestro de ceremonia, cómico, ventrílocuo y torero bufo de altos méritos. Función a función nos fuimos integrando con la carne y la sangre de un mundo hasta hacía poco desconocido. La asimilación fue por los poros, con los nervios, con el corazón, con el alma y con todo lo que éramos en tanto

núcleo que laboraba denodadamente, estudiaba, discutía, vigilaba, cocinaba, dormía y soñaba en función de un trabajo que ya era obsesión colectiva, donde nos jugábamos la vida en los bordes del suspenso, hasta rozar los temblores de la muerte y salir airosos en plena función, con las galerías llenas de ojos asombrados y de niños que aplaudían el inmortal espectáculo del circo.

Después del barrio Los Naranjos fuimos al barrio La Amistad, y capoteamos un crudo invierno que nos caló durante varios días y varias noches, embarrándonos las entretelas más impecables. Ahí perdimos los escrúpulos ante el frío, el fango y el viento. El trabajo nos mantenía y, entre más dificultades, más intensificábamos el ritmo de trabajo. Era una batalla pactada que estábamos dispuestos a ganar a costa de lo que fuera. Después nos instalamos en el barrio Internacional de Fontibón y aprendimos a lidiar con maleantes que noche a noche asediaban el circo con deseos de hurtar la taquilla. En esos días vivíamos armados con puñales, varillas y machetes. Ya estábamos curtidos y nos desenvolvíamos con facilidad, aunque siempre cada noche fue un espasmo nuevo y cada mañana un motivo de asombro distinto. En este punto del Laboratorio el libreto estaba casi terminado, escrito a dos manos, entre Mayakovski que ponía la base temática y la poética simbólica y yo, que inventaba el poema trágico, reescribía textos, adaptaba versos, redactaba estrofas, creaba situaciones, enlazaba disyuntivas e hilvanaba la trama con ansiedad de tejedor de sueños y artesano del infierno. Mayakovski era una palpitación compartida, que nos llevaba y nos traía, que nos ofuscaba y nos proporcionaba alegrías de todo tipo: personales, oníricas, fugaces, eternas, disueltas, sólidas, a la inversa, a tiro de botella, a quemarropa y en sentido encontrado o muy fluido.

En el barrio Internacional hicimos una función de gala, a mediados de julio, que de paso fue el examen semestral ante alumnos, profesores y directivos de la escuela. Para ese entonces hacíamos el paseíllo con lujo de variaciones, figuras, ritmos, imágenes, juegos, recambios, coros y piezas musicales. Tomábamos por asalto la rutina de la gente y hacíamos de la calle y las esquinas un espacio liberado por donde transcurríamos inventando verdaderos espectáculos itinerantes. Habíamos acumulado una experiencia relativamente grande: funciones casi a diario, sábados y domingos por triplicado, con el compromiso de no repetirnos, presionándonos sin descanso, adoptando una actitud dura y tierna, ultimando los residuos del Ego cómodo, del Ego hipócrita, del Ego pasivo, del Ego culturalmente establecido y predispuesto para la ruina espiritual y material de los hombres y mujeres de finales de un siglo catastrófico. Después del paseíllo controlábamos la portería y los flancos de vigilancia y luego interveníamos en las funciones con la obertura musical, el saludo de pista, el número de la cuerda tensa que lo efectuaba Edier “el Pájaro de Fuego”, el número de los gigantes Osip y Vladimir que lo hacíamos Yesid, Pikin, Pokin y yo, el número de los excéntricos del gesto que lo realizaban Néstor y Sonia; Néstor y Juan Sebastián también tomaban parte en las caravanas de payasos junto a Botellita, El Gordo y Chiquitín; la banda intervenía en todo el espectáculo, acompañando los números y haciendo los efectos de

expectativa, suspenso y desenlace en las suertes de peligro. Al final, despedíamos al público con una nueva salida de pista y después nos rotábamos los turnos de vigilancia nocturna. El núcleo era firme y el Hacer ya no presentaba mayores obstáculos. En cada uno se habían dado trasmutaciones y las contradicciones interiores habían llegado a un punto de apremio. Después del examen Néstor y Sonia decidieron no continuar. Javier Montoya se integró definitivamente. La experiencia siguió adelante.

Estar en La Carpa de las Maravillas era maravilloso. Un circo se parece a un barco, a un globo, a un sueño y a una cometa. Es un lugar mágico, ideal para comunicarse con el universo y con el público. Íbamos de barrio en barrio, como si fuera un viaje de puerto en puerto. En cada sitio permanecíamos dos, tres y hasta cuatro semanas. Cada lugar era una aventura diferente. Aprendimos a conocer Bogotá y sus culturas múltiples, porque de una zona a otra muchas cosas variaban. Ese contacto continuo con sectores marginales era el fermento inexorable para definir lo popular del espectáculo que perseguíamos. No en un sentido ideológico solamente, sino con un criterio práctico y rico, basto, amplio, inmensamente poético. Era el movimiento de la vida, la dinámica imperecedera de las cosas. El laboratorio funcionaba y ya no existían abismos entre la enseñanza y el aprendizaje. Se enseñaba y se aprendía y cada uno era responsable de algo concreto y de su propio cuerpo. Los ingresos por taquilla fueron permanentes y no faltó alimentación, medicamentos, transporte y materiales de trabajo. Inclusive, nunca faltó la celebración, la cerveza, el vino y el aguardiente. Era placentero extenuarse y luego satisfacerse y gozar hasta la saciedad. Después fuimos al barrio Primavera y ahí floreció la puesta en la pista de *Mayakovski, poema trágico para circo y teatro*.

Ya estábamos adaptados a la vida ambulante, nómada, tradicional del circo. Dominábamos con cierta habilidad algunas especialidades de alfombra y del aire. Nos gustaba lo que hacíamos y para aumentar los estímulos recibimos invitación para ir al Festival Internacional de Teatro en Manizales. Los motores rugieron y el trabajo se intensificó como nunca. Habíamos atravesado el espejo, habíamos danzado con Alicia en el País de las Maravillas, que era la carpa misma, y ahora éramos el espejismo de los personajes en ebullición, de los símbolos y la poesía conducida hasta los extremos del mito y del sueño. Recuerdo que en Primavera, barrio de comerciantes, los carros eran agresivos y los paseillos peligrosos y difíciles. Sin embargo, el circo continuaba llenándose hasta los topes. Fue ahí, en la armada de la estructura, cuando vislumbré un circo invisible: estaban los mástiles, los vientos –cuerdas que templan y van a seis puntos simétricos–, los cujes –mástiles intermedios que elevan los extremos de los vientos– y los banderines de colores. Todavía no habían levantado la carpa. Pensé que un esqueleto de circo era bello, colorido, escenográficamente contenía mucha potencia. Cerca vivían varias familias de gitanos que asistían a las funciones y nos contaban con sus gestos amplios y sus acentos extraños de ninguna parte, de ellos, de su país trashumante, que en otros tiempos no muy lejanos habían habitado en toldos y carpas, como nosotros ahora lo estábamos haciendo. Nuestro paso hacia el circo había sido la

conexión con un fenómeno tradicional que se remontaba a la génesis de la historia de la especie humana sobre la Tierra. En eso consistía el Hacer profundo: no solo en la cuestión artística, antropológicamente también nos acercaba a los fundamentos de la movilidad social, a la noción de tribu y de clan, porque en eso se había tornado la experiencia de convivir juntos en carpas, en territorios que antes de nuestra llegada eran simples parques o potreros y que mientras estábamos ahí instalados se transgredían a sí mismos y se convertían en espacios mágicos, originales, libres de aburrimiento y de quietud. Una tarde encontramos un coche de niño, destartado y viejo: esa fue la señal para componer la imagen de la última escena, cuando Lila Brik y la madre de Mayakovski lloran su muerte. Y así fue todo, aprovechando cualquier elemento que se cruzaba en el camino y que pudiera relacionarse con la búsqueda galopante, que nunca dejó de ser frenética y siempre nueva. El Laboratorio era orgánico, dialéctico. Los personajes fundamentales ya estaban desarrollados: Mayakovski adulto, mago y músico, poeta y ciclón (Camilo Ramírez); Mayakovski adolescente, pájaro, aire, insurrección, equilibrio sin vértigo y sin pértiga, verbo incendiario (Edier Vargas); Mayakovski niño, trapecista, ángel lúdico, *clown*, infancia pura y rebeldía (Juan Sebastián Moyano); Lila Brik, “la mujer doble”, ambivalente, malabariستا, equilibrista, amorosa, conflictiva, danzarina, a veces madre, a veces amante, a veces entidad inexacta, uterina y profunda (Clarita Ariza y Patricia Díaz); Vladimir Ilich Lenin, héroe, recuerdo, trapecista, agitador, filósofo, ideólogo, organizador, copia, revés, y mito desmitificado (Yesid Ramírez); Osip Maximovich Brik, maestro de ceremonia, trapecista, dramaturgo, director, peón de brega, empresario, apodado “Juankor” y esposo de Lila (Juan Carlos Moyano); La Muerte, danzarín, persistencia, bastonero y baterista, augurio y crítica, tentación definitiva (Francisco de la Torre); David Burluik, payaso genial, trapecista, excéntrico musical y filósofo de ideas filosas, punto de equilibrio en la tragedia (Javier Montoya); Los Libreas, obreros del circo, 150.000.000 de proletarios eficaces, corales, multitud e imagen (Andrés Platarrueda, el escenógrafo, y Francisco Lozano). El Laboratorio había llegado a una primera parte cumpliendo con precisión el plan general. La obra estaba montada. Bastaba pulir escenas, terminar algunos números, afinar textos, terminar vestuario, escenografía y utilería. El mes de julio comenzaba y el festival de Manizales estaba a unos treinta días. Interiormente todos éramos paraíso e infierno. El Ego estaba confrontado y la sombra del Ego nos pesaba, como si nosotros fuéramos la sombra de su reflejo: leves, huidizos, como fantasmas dispersos en la memoria, perturbaciones de cada historia personal, de toda la historia compartida, de una historia que tocaba nuestras historias: alterando los instintos y creando el hilo indisoluble que se da entre los personajes y las personas. Nos trasladamos al barrio Venecia, a un lote amplio, plano, que está situado entre la iglesia y el campo de fútbol. En ese barrio haríamos el preestreno. Contábamos con tres semanas para resolver los últimos problemas. Le habíamos propuesto a Ankor el viaje a Manizales. Él no hallaba las garantías económicas que necesitaba. Presentíamos que no iba a estar con nosotros. Nuevamente, en la armada, volví a ver la escenografía del espectáculo: Un Circo Invisible, la estructura completa y los

banderines de colores. La imagen era soberbia. Así había funcionado el circo durante siglos, antes de que los rigores del clima y la necesidad de cobrar la entrada le impusieran una carpa. La carpa era como el velamen de un barco. En común con el barco tenía los mástiles, la cangreja –barra de acero templada entre los mástiles de la que se cuelgan los trapecios–, las cuerdas, los nudos peculiares, las poleas, el peligro, el placer y el vaivén del vértigo. Una noche el circo fue abatido por un huracán que hizo estragos en la ciudad. Parecía un naufragio en alta mar. Todo temblaba y las estacas crujían. Nos sentíamos marineros defendiendo las tablas de salvación. El desenlace averió un poco la estructura y destempló la carpa. El circo se mantuvo en pie. Habíamos ganado la batalla. Después de la eventualidad, el libreto final estuvo terminado y fue distribuido. Contábamos con más manilas, nuevos templetos, una polea doble y herramientas claves.

El montaje presentaba problemas de ritmo. Era necesario afirmar la forma que utiliza el circo para combinar los números y crear el suspenso o distender las emociones. La música también exigía un papel protagónico, no solo como auxiliar ambiental. Era indispensable proporcionarle significado y un rol más amplio. Camilo continuaba componiendo y coordinando la puesta musical del espectáculo. Del circo aprendimos a tomar la elegancia en la pista, la economía de movimientos, el control preciso de la energía. Cualquier desliz en un número de peligro comprometía la vida. Los actores habitualmente no tienen esa noción material del riesgo. En el espectáculo manejábamos magia, trapecio, desplazamientos aéreos inesperados, alambre tenso, malabares, payasos, saltos y pirámides. Eso en cuanto a números. Sin embargo, las habilidades estaban integradas a imágenes poéticas y las imágenes componían secuencias narrativas que contaban o evocaban, que referían o sugerían una historia que desenrollaba una trama por orden asociativo de un lenguaje teatral y que jugaba con el misterio, el suspenso, el humor, el peligro, el amor y el clímax a la manera de la tragedia lírica y a la manera del circo clásico. De esta forma, escena y número se correspondían congruentemente y el maestro de ceremonia, además de presentar y anunciar, entregaba informaciones básicas, aludiendo a fechas, detalles pertinentes, sucesos importantes y también se integraba a determinadas situaciones, como personaje de pugna, nivelación y ritmo. A finales de julio hicimos el preestreno con el circo copado por ancianos, jóvenes y niños. Los nervios estaban tensos, los sentidos abiertos, los reflectores iluminaban la pista de aserrín, la fantasía gobernaba el ambiente. La función fue excelente, casi todo salió muy bien, exceptuando tal vez una violenta explosión de ira que después del espectáculo, como paradoja del éxito, yo protagonicé, impulsado por tensiones, angustias, temores, sobresaltos y por la falta de cabalidad de uno de los actores, que se había responsabilizado de hacer un mundo imprescindible y que a la hora de la escena no había salido con nada. A esas alturas era imposible soportar esa clase de fallas.

Claro, la vía correcta no era la violencia pero las cargas humanas escapan a la voluntad y, simplemente, estallan. El trabajo era sólido y el núcleo pujante. La contrariedad fue superada y me atrevo a pensar que terminó

siendo aprovechada para trazarle complejidad anímica a los personajes. Con el preestreno cerrábamos el ciclo académico del semestre y continuábamos porque la potencia del Laboratorio era imposible de frenar. Hacía tiempo se había desbordado positivamente y nadie estaba interesado en detenerse. Esa fue la última función que hicimos en La Carpa de las Maravillas.

EL CIRCO INVISIBLE O EL INVENTARIO DE LOS SUEÑOS

EN VÍSPERAS DEL viaje a Manizales intensificamos preparativos: en una bodega de chatarra obtuvimos catorce estacas de acero templado, que en su uso original se habían desempeñado como ejes de carro. Comparamos manila suficiente, tela plástica para banderines, pinturas, brochas, un gran mazo, un nuevo templete y dos barras de acero que fueron destinadas para fabricar el trapecio doble. Hicimos los últimos arreglos de utilería, completamos el vestuario y dejamos pendiente la consecución de los mástiles y los cujes. Manizales era una ciudad conocida por sus construcciones en guadua, seguramente sería fácil conseguir las varas que necesitábamos. Una nueva etapa se abría: por fin tendríamos el circo que Mayakovski estaba pidiendo, funcional y escenográfico, plásticamente concebido por Platarrueda como una escultura que, al mismo tiempo, era un circo.

Pensé en reforzar el núcleo y mejorar el trabajo. Al espectáculo le faltaba densidad y en esto entraba a jugar un papel desventajoso la falta de experiencia actoral. Ninguno de los estudiantes había estado involucrado en un espectáculo de estas proporciones y la invitación al festival era una cuestión que pedía avanzar en la propuesta y volverla trascendente. No íbamos por ir solamente, llevábamos una propuesta de Laboratorio pedagógico y teatral en la que confiábamos: estábamos poniendo a prueba una tesis distinta acerca de la producción del espectáculo y de su concepción como un acto de vida. Teníamos suficientes razones para pensar así. Era la primera vez que la Escuela iba a ser representada en un evento internacional de esta clase. Tomé la decisión de ampliar el Laboratorio, integrando un núcleo con el que había estado trabajando durante los últimos tres años: Ensamblaje, un colectivo que durante lo transcurrido de la década del ochenta había inaugurado nuevos espacios teatrales y había efectuado virajes copernicanos en la cosmovisión de la praxis artística. Era arriesgado por lo intempestivo y por las características de funcionamiento de uno y otro núcleo. Pero el riesgo valía la pena. *Mayakovski* salía ganando y la experiencia misma se enriquecía, ensanchando el marco experimental. Ensamblaje estaba compuesto por Misael Torres (actor y director de teatro), Claudio Beltrán (pintor), Silvia Casas (diseñadora, cantante y bongosera), Gustavo Restrepo (actor, mimo y recreacionista), Humberto Castelblanco (actor y músico), Jorge Giraldo (actor y músico) y Jim Ross (fotógrafo y cineasta de origen británico, nacido en Zimbawe, al Sur del África). La idea era no romper con el Laboratorio. Más bien volverlo complejo y lograr un estado de simbiosis para coexistir bajo la égida de la reciprocidad. Nosotros aportaríamos nuestra experiencia con el circo y con *Mayakovski* y ellos, en sus especialidades, entregarían los elementos que el Labo-

ratorio exigiera. Además, en el Circo Invisible podían presentar sus trabajos y algunos se vincularían al montaje de Mayakovski, donde se hacían necesarios obedeciendo a un plan de densificación –líneas de densidad y ritmo dramático– del montaje que yo había construido días antes. Por lo demás, en las últimas semanas ellos se habían puesto al tanto de nuestro operativo artístico.

Todos viajamos a Manizales y el equipo de producción –integrado por Andrés Platarrueda y por mí– localizó los depósitos de madera y los sitios donde se podían conseguir las guaduas para levantar los mástiles, cruzar la traviesa, plantar los cujes, clavar la cerca, izar las banderas y afirmar los postes de la instalación eléctrica. Después de varias horas de búsqueda conseguimos lo que deseábamos a un precio muy bajo. Nos instalamos en el campo de fútbol de la Universidad de Caldas. Toda la experiencia adquirida en La Carpa de las Maravillas fue vertida con pasión y amor, porque era nuestro propio proyecto. La instalada fue perfecta, el aprendizaje había sido correcto. A los dos días el Circo Invisible podía divisarse desde diferentes puntos de la periferia. Dos banderas de colores, con astros, sol, luna y estrellas se mecían por encima de la estructura. El esfuerzo había sido grande, los callos reflorecieron en manos y pies y los cuerpos llegaron al punto máximo del cansancio. También estaba parada la carpa que nos había prestado Naciones Unidas y que hacía las veces de coreto, camerino y sala de exposiciones; en la parte posterior de nuestro territorio compusimos un campamento con ocho carpas de campaña dispuestas en media luna táctica. Distribuimos turnos de vigilancia y de preparación de alimentos. Desde la primera noche, antes de inaugurar la programación, contamos con la compañía y el afecto de curiosos, estudiantes y teatreros. El Circo Invisible, además de ser un circo fantástico, con pista de aserrín y carpa de viento y cielo, se volvió un epicentro mágico donde confluían inquietudes y renovaciones. El Laboratorio era experimentación, propuesta y actitud. Eso hechizaba y planteaba derroteros que el arte del siglo xx había abandonado y que el arte de todos los tiempos estaba sosteniendo contra temporales y rupturas. La latitud de la vida se incrementaba en los signos de una tribu que se debatía feliz venciendo las derrotas y cultivando los gérmenes de la esperanza. Lo que una noche cualquiera, a finales de febrero, había sido un vago sentimiento encerrado en un salón de clases, mostraba como fruto una construcción dinámica que afectaba el mundo de la estética y producía cambios en la fenomenología del teatro. Misael Torres presentaba tres espectáculos, dos unipersonales y uno con la participación de Silvia Casas y Gustavo Restrepo. No eran trabajos para circo pero podían presentarse sin problema en el área múltiple de la pista. En su orden eran los siguientes: *Los Cuentos del Juglar* (una propuesta sobre narración oral y juego escénico), *El Cuento de Domingo Carreta* (una fantasía para niños a partir de la inventiva popular y la teatralidad juglaresca) y *Curaca o La Danza del Origen* (una investigación sobre chamanismo y teatro). Con estos trabajos se abrieron las puertas del Circo Invisible. Desde la primera vez el público asistió en forma abundante. Tres días más tarde, para el estreno de *Mayakovski, Poema Trágico para Circo y Teatro*, los espectadores se aglomeraron y el espacio del

circo no fue suficiente. El público que no pudo entrar se hizo por fuera de la cerca. Igual, podía apreciarse con nitidez y buena audición. Entre esta función y el preestreno se habían mejorado los ejes y el contorno del espectáculo, la densidad de las situaciones y la agilidad de los números. Día a día, noche a noche, el público se reunió, creciendo en cantidad y entusiasmo. Luego de las funciones, espontáneamente, se creaban veladas con música y palabras. En el Circo Invisible era posible lo imposible y una generación encantada, a finales de siglo, se daba cita en pleno Festival, alrededor de los espectáculos o del fuego nocturno que siempre acompañaba las guardias y las charlas. Las entradas permitían solventar las necesidades económicas básicas. El público comenzó a contribuir con alimentos y vino. El Circo Invisible era especialmente *Mayakovski*, pero también eran los otros espectáculos y, todo junto, incluyendo la vida cotidiana y los aspectos artísticos, era un Laboratorio en pleno vigor con dos núcleos que en la mayor parte de aspectos fundamentales lograron integrarse; pero que, debido a las procedencias distintas y a las experiencias anteriores diferentes, en otros aspectos no lograban la armonía completa. Cuestión apenas natural, humana y estética. Quienes habían estado desde un comienzo en los trajines de la búsqueda con el Circo se desenvolvían sin problema. Los otros, con otra clase de experiencia a cuestas, forcejeaban por acoplarse y tenían problemas para asumir la severa disciplina y los esfuerzos colectivos donde era necesario darse por completo. La comunicación interpersonal volvió a tener fisuras. Algunas de las cuales nunca se superaron y estuvieron incomodando hasta el final. Digamos que en el arte la integración absoluta es una categoría ideal que se corresponde a momentos y estados *sui-generis*. En la simbiosis de los estudiantes con Ensamblaje se daba algo a destiempo que nunca pudimos detectar muy bien. Sin embargo, las funciones y la actividad comunitaria fueron limando diferencias hasta un grado de tolerancia compartida que con las semanas devendría en aceptación y reconocimiento mutuo. Algo errático subyacía en el tipo de organización de mi planteamiento. La nivelación no era una realidad, puesto que las circunstancias particulares procedían de naturalezas distintas, de prácticas que no se acogían a los mismos factores; aunque no puedo negar que existía una visión común y más allá, una complicidad profunda sin la cual nunca hubiéramos pensado en fusionar los procesos. Creo que el error fue de procedimiento: hizo falta definir con más claridad los roles, los deberes y los derechos. En ese sentido mi planteamiento fue insuficiente y luego vendrían las consecuencias. Nada graves, pero definitivas a la hora de ultimar la experiencia, cuatro meses más tarde, cuando todavía podía continuarse en un estadio más avanzado. En un gran porcentaje la simbiosis funcionó: los estudiantes se vieron enriquecidos por personas que conocían sus respectivos oficios en el arte y los miembros del colectivo Ensamblaje también enfrentaron la práctica que durante medio año nosotros habíamos llevado a cabo. Yo era un punto de unión y desenlace. Dirigía el Laboratorio y era miembro activo de Ensamblaje. En mí debió centrarse el error. Todavía no tengo la perspectiva suficiente para saberlo a ciencia cierta. A veces pienso que la estructura de funcionamiento que habíamos ganado en los primeros meses ha

debido plantear cambios que acogieran los flujos y los disturbios de la gente nueva. Exteriormente el éxito fue total y los diarios, los teatreros y los organizadores del Festival coincidieron en señalar nuestra propuesta como altamente profesional y muy avanzada. Nosotros sabíamos que era algo más, menos aparente y decisivamente vital en cuanto a hallazgos y resultados. El Hacer había conquistado un punto preponderantemente sincero y primordial que no podía medirse únicamente en sus logros externos. Hacia adentro algo había virado: la manera misma de apreciar el arte y emprender su llamado. Frente a la crisis de la cultura establecida, nosotros, un poco conscientes y un poco inspirados en la intuición, nos habíamos dado a la tarea de retornar a los ritos de la comunión social y estética y eso nos revelaba un panorama nuevo para nosotros y demasiado antiguo para la historia vibrante de la cultura humana: esa era una de las consecuencias valiosas del camino del circo, que le señalaba nuevas premisas al oficio teatral en la época actual. Frente al orden del consumo y la frustración expresiva, nosotros habíamos encausado el Laboratorio por las rutas de la autogestión, lo imaginativo, lo étnico y lo potencial de la creación libre, mítica, poética, desactivada de sensacionalismos y revigorizada en su espectacularidad. Indudablemente, los virajes van a mantener sus resonancias y repuntes. A varios días de finalizada la experiencia, en enero de 1987, cuando escribo este material, mi vida ya ha tomado otros derroteros, directamente afectados por la experiencia del circo. Porque el circo es mucho más que un espacio: es una cultura, y sus símbolos internos, cifrados, digamos que herméticos, probablemente indefinibles en la lengua codificada que nos sirve para comunicarnos racionalmente, conducen a plantearse cuestiones más sencillas y complejas que tienen que ver con lo que no se ve; con aquello que siempre ha nutrido los sustratos del arte y el comportamiento vivencial de los artistas.

Repito que el trabajo era un factor de integración. Así mismo el fútbol y la convivencia contribuían a enlazar raíces comunes. Para armar, mantener y desarmar el circo, nos dividimos en cuatro equipos: uno que respondía por la levantada y el cuidado permanente de la estructura propiamente dicha; otro que se encargaba por la carpa prestada por Naciones Unidas; un tercero que componía las carpas de vivienda, la carpa-cocina y la carpa-bodega; el cuarto se dedicaba a instalar y vigilar el cercado, que le daba forma y seguridad al campamento. Para proyectarnos, situamos pequeños núcleos encargados de la publicidad, las relaciones públicas, los planes económicos y las comparsas-paseillos que realizábamos periódicamente en las calles céntricas de la ciudad y en la misma universidad donde nos encontrábamos. Corporalmente nos manteníamos en forma con entrenamientos particulares aplicados a necesidades específicas y mediante el fútbol, que nos gustaba a casi todos, podíamos relacionarnos y mantener el estado físico apropiado. Recuerdo que el fútbol lograba lo que las asambleas no conseguían: una comunicación vibrante, rápida, ultradinámica. Cuando los partidos eran buenos, el grado de comunicación entre nosotros mejoraba en los espectáculos, en el trabajo de campamento y en la vida cotidiana. Por esos días reafirmamos el criterio de tribu que habían tomado los núcleos. Sin

embargo, lo social y administrativo no eran las pautas básicas. El principio seguía siendo el Laboratorio y la búsqueda de un Hacer que siguiera desentrañando las claves del gran espectáculo. Los objetivos iniciales del Laboratorio, por lo tanto, aunque habían variado en desarrollos muy vastos, hacia perspectivas muy hondas, continuaban manteniéndose sin mayores alteraciones.

Cuando el Festival de Manizales terminó estábamos satisfechos. Económicamente cada uno había quedado con su porción de ganancia. Cuestión extraña en un trabajo autosubiado, netamente experimental, que incursionaba por caminos “novedosos” en la historia del teatro latinoamericano. Era la herencia del circo como empresa que se autogestionaba, que no perecía a pesar de tener en contra todas las leyes de funcionamiento vigentes en Colombia para el arte que no acepta acogerse a la oferta y la demanda de los mercados culturales. El último día desarmamos con rapidez y encendimos una hoguera de despedida. Con el circo abajo algo nos faltaba y por eso en la próxima estación teníamos que reunirnos. El siguiente punto fue de nuevo Bogotá.

Desde Manizales transportamos todos los implementos, incluyendo mástiles de siete metros de altura, la traviesa, los cujes y las varas del cercado y de la instalación eléctrica. Nos dimos algunos días de vacaciones para descansar y organizar la etapa por venir. *Mayakovski* había continuado desarrollándose y ninguna función había sido igual a la otra. No solo porque nunca nada se repite, sino porque siempre se presentaban cambios de fondo, en procura de mejorar y de esclarecer los ritmos y los contenidos de la obra. Una escena se presentaba con dificultades: el amor enrevesado del poeta por Lila Brik y el juego triangular con Osip, el esposo de Lila y el gran amigo de Mayakovski. Esa escena nos atormentó hasta los últimos días y nunca pudimos resolverla totalmente. Era difícil la situación en términos teatrales y en términos de comprensión moral. El Ego se resistía a abandonar su compostura y la idiosincrasia oponía serias resistencias: El Laboratorio ya no solo comprometía la fuerza de acción: estaba metido con las vidas, las formas de pensar y los esquemas de sentir. Era importante y le daba más energía y complejidad a las labores del Hacer. Eso era el ejercicio del arte y no podíamos negarlo. Lo artístico, si es auténtico, siempre influye en la vida y la vida le infunde su aliento y sus contradicciones. En los diferentes libretos que se escribieron a la par con la evolución de la puesta en escena, puede detallarse con más claridad este aspecto de cambio, flujo, reflujo, transgresión y reacomodo en la estructura dramaturgica. Arte y vida ya no estaban signados por el abismo insuperable, sino por la interacción interiorizada. Una cosa tenía apoyo en la otra y ambas se conjugaban en la alquimia del espectáculo. El Hacer teatral fue íntegro y convulsionado, cumpliendo el juego perpetuo de las expresiones humanas y de los dilemas del ser. Mayakovski existía en nosotros y nosotros en él. La poesía, por encima del tiempo y el espacio, había cumplido su papel: “¡Resucitadme, aunque más no sea / porque soy poeta, / y esperaba el futuro, / luchando contra las mezquindades de la vida cotidiana! / ¡Resucitadme, / aunque más no sea por eso!”⁶. En Bogotá buscamos un sitio para desarrollar el Laboratorio y colmar los vacíos que el trabajo presentaba. El

⁶Fragmento del poema de Mayakovski *Balada de la cárcel de Reading*, en la parte titulada “Amor”. Antología poética hecha por Lila Guerrero, presentada por Ariel Canzani. Editorial Losada, pág. 132.

circo y Mayakovski parecían inagotables. Gracias a la colaboración de nuestro amigo Álvaro Toledo nos instalamos en el Molino del Boquerón, al borde de un bosque y a la orilla de un río, entre Monserrate y Guadalupe, a tres minutos del centro de la capital, en el extramuro circunvalar, a cien metros del teleférico. Permanecemos un mes, que fue de preparación, desarrollo, descanso y crítica reflexiva. Llevamos a cabo varias conferencias⁷, una exposición fotográfica de Jim Ross y efectuamos una temporada con todos los espectáculos. El éxito volvió a manifestarse. Luego nos trasladamos a la Universidad Nacional, para participar en la Semana Cultural Universitaria. Patricia abandonó el elenco y Silvia asumió su papel. La escena del amor mejoró y descubrimos formalmente nuevas posibilidades.

En la Escuela de Teatro había empezado el segundo semestre de 1986. El curso VI que había aprobado sus materias con excelentes calificaciones, pasó a VII y de acuerdo al programa tenía que emprender el montaje de una obra. El espectáculo ya existía. No habíamos hecho receso entre un semestre y otro. Logramos llegar a un acuerdo para cumplir con los requisitos académicos: continuábamos con *Mayakovski* y lo desarrollábamos a cabalidad enfatizando en la puesta en escena, la dramaturgia y la elaboración de los personajes. Eso nos dio margen para que el Laboratorio se proyectara con más potencia. Ensamblaje también adoptó una posición de avance y pensó en cualificar las perspectivas que el circo y la tribu ofrecían, en la mira de planes que consideraban la realización de una gira-expedición al corazón de América y al año 1992, cuando se celebrarán quinientos años de la conquista de América. Comenzamos a preparar un recorrido por Medellín y Cali.

La temporada en la Universidad Nacional estaba prevista durante ocho días y se prolongó apoteósicamente a quince. El Circo Invisible seguía constituyéndose en un punto de encuentro y reflexión. No solo era crítica a las viejas formas de encarar el trabajo artístico. Así mismo, era renovación de ideas, desmitificación de motivos ideológicos y afianzamiento en una ética que fue tomando como cimiento factores estéticos y vitales y no postulados morales. A pesar de que no existía un propósito deliberado, se daba una consciencia cultural del fenómeno, manifiesta, además, en una sensación que comparte la cultura contemporánea de esta parte del mundo. Los estudiantes universitarios casi siempre han sido la vanguardia de la juventud y Mayakovski y las otras obras del Circo Invisible llamaban a la polémica, la confrontación y la revuelta —en el sentido amplio, político y poético que Octavio Paz le otorga al término—⁸. El público no cesaba de asistir para divertirse, reflexionar y para llevar a cabo acciones que hablaban de la nueva era cultural que estaban protagonizando. Este punto era un hecho, un síntoma hiperdesarrollado hasta los alcances del teorema, la demostración y la evidencia. La cuestión causaba furor y se volvía eje de celebraciones, fragores y disertaciones que iban de la antropología a la estética, de la filosofía a la política, de lo ideológico a lo sensorial y de lo emotivo y cotidiano al pensamiento elaborado y al simple “trascendentalismo” de las ideas y de los hechos. Porque el circo milenarío nos había aportado lo perdurable. La razón y el racionalismo están en crisis y el Circo Invisible contribuyó a develar el derrumbe de

⁷—*Chamanismo y teatro*, por Misael Torres.

—*El espectáculo como juego y el juego como espectáculo*, por Gustavo Restrepo.

—*Aproximación a la vida, la obra y la muerte de Mayakovski*, por Juan Carlos Moyano Ortiz.

⁸“La revuelta de América Latina no se reduce a lo económico y a lo político; es un movimiento histórico en el sentido más amplio de la palabra, es decir, abarca esos territorios que designa con cierta vaguedad la palabra civilización: un estilo, un lenguaje, una visión”. Octavio Paz. *Corriente Alterna*. México: Siglo XXI Editores, 1967, pág. 223.

un sistema decadente y a fomentar la esperanza. *Mayakovski* fue aplaudido y controvertido. De todas maneras éramos conscientes que los espectadores universitarios no bastaban y, como parte de la búsqueda del Laboratorio era el planteamiento de lo popular y el acceso a todas las capas de la sociedad, nos fuimos a buscar en la periferia de la urbe, en el corazón del pueblo, en el centro neurálgico del orbe. Terminamos la temporada de la Universidad Nacional con una hoguera, que se había vuelto símbolo, como si estuviéramos en la necesidad de plantearnos el fuego de todas las ilusiones y los rescoldos de la alegría, en un mundo montado por los horarios, la producción en serie, el irrespeto por la vida, la insensibilización masiva y la rutina. La siguiente parada fue el barrio Kennedy, al occidente de Bogotá. Una barriada de obreros y empleados. Logramos ubicarnos en el interior del colegio INEM, con posibilidades de abrir las puertas y hacer funciones y charlas para la comunidad. Además, estábamos participando en la Muestra de Teatro de Bogotá, organizada por la Corporación Colombiana de Teatro, que respaldó la solicitud del permiso territorial y financió alguna propaganda.

El ambiente, por supuesto, era más difícil. En este medio teníamos acumulada la experiencia con la Carpa de las Maravillas, cuando estuvimos girando por los barrios pobres de la capital. Ahora estábamos solos con nuestro Circo Invisible, que a los ojos de mucha gente era algo inverosímil. Dos personas nuevas llegaron a reforzar el conjunto de libreas: Eugendric Uribe, un alumno de VI semestre que fue a cumplir con el taller de circo del programa escolar, y Marco Antonio, un exestudiante de la Escuela que llegó al circo de una manera que nunca fue clara. Sin embargo, el desempeño de los dos resultó apropiado y se acoplaron rápidamente a las cosas que en ese momento estaban sucediendo en el laboratorio. De todas maneras, creo que volví a caer en un error similar al que había cometido cuando se integró el núcleo de Ensamblaje: no fueron suficientemente claros los derechos, los deberes y los roles. En ese momento el Laboratorio, aunque necesitara ampliar el equipo, debía ser más riguroso y hermético. Esta clase de procedimientos espontáneos resultaban perjudiciales y tarde o temprano traerían dificultades. Corría el mes de septiembre y el invierno se recrudeció sobre Bogotá. Estuvimos al borde de perecer bajo la severidad de torrenciales aguaceros. Los meteorólogos hablaban de uno de los períodos invernales más fuertes en los últimos cien años, pero el alma era resistente y el ánimo se había templado. Resistimos con coraje y solidez. Efectuamos funciones para los estudiantes y profesores del Inem y para la comunidad del barrio. También fuimos al mercado de Corabastos con la comparsa, la música y los números de acrobacia, y recaudamos el afecto del pueblo y ocho bultos de mercado fresco, que resolvieron el problema alimenticio en una temporada escasa de entradas debido al frío y la humedad. Casi nadie se animaba a salir de las casas, pero no olvidamos que en pleno aguacero había gente preguntando por boletas e indagando por horarios de funciones. *Mayakovski* era un espectáculo popular, sin duda, que mantenía su nivel de elaboración poética, su poder evocatorio, su tema polémico y su acabado refinadamente estético. El Circo Invisible de hecho se alejaba de la concepción populista de lo popular. No hacía concesiones a la chabacanería

y a la ruina espiritual que en otra década, en aras de lo ideológico y como justificación al facilismo, el teatro colombiano había hecho en experiencias desafortunadas que todavía hoy pueden recordarse como muestra de una etapa ampliamente superada.

Después de quince días nos trasladamos al barrio la Perseverancia, donde Ensamblaje, Clarita, Juan Sebastián y yo habíamos efectuado un trabajo de propagación cultural durante varios años. Allí la presencia del Circo Invisible fue un acontecimiento. Entonces, el Laboratorio propuso un nuevo punto de experimentación: el Hacer se convertía en oficio de integración con la comunidad. Al fin y al cabo, en la Perseverancia había nacido la construcción del Circo, don Alfonso García había sido nuestro primer maestro y los trabajadores y vecinos habían contribuido con manilas, poleas, soldadura, alimentos y otras ayudas importantes. Instalamos el circo en la escuela primaria Thomas Jefferson, nos presentamos ante niños y niñas e hicimos talleres preparatorios para el único carnaval artístico que hace el pueblo en Colombia, a partir de la fiesta, el juego, los ritos y la esperanza. Después, colocamos el circo en el centro del barrio, sobre la cancha deportiva, y conseguimos concentrar la atención de los habitantes del sector. *Mayakovski* fue adaptada para el público infantil durante la Feria de los Sueños, en la fiesta de los niños, un 31 de octubre irrepitible y febril. La asistencia fue multitudinaria. El invierno continuaba azotando a la ciudad y tuvimos que soportar varias tormentas, pero el circo seguía vivo y más activo.

A Cali no pudimos viajar por la situación de orden público que protagonizaba la ciudad. Nos preparamos para ir a Medellín y, cuando el invierno menguaba, ya estábamos instalados en el prado reverdecido de suramericana, dispuestos a participar en Bazarte durante la primera semana de diciembre. El Circo Invisible mejoró su estructura: cambiamos banderines, banderas, pintamos mástiles, cujes, postes y cercas; reemplazamos manilas y fabricamos una nueva carpa para el coreto, con la ayuda desinteresada del señor Andrés Marino Fisher, un veterano carpero de nacionalidad chilena, nacido en alta mar, de padre alemán y familia de cirqueros. La carpa que nos había prestado Naciones Unidas tuvimos que entregarla para responder a las emergencias del invierno en los barrios montañosos del sur-oriental bogotano. Aumentamos la bombillería y colocamos reflectores. El vestuario fue reparado y en varios casos reemplazado. Los gastos, incluyendo los de viaje y alimentación, fueron cubiertos por los fondos del circo. La convivencia intensa y el Hacer eran una práctica irreversible que sobrepasaba la voluntad y los esquemas mentales. Junto a esta dinámica habían surgido tensiones y fatigas, pero seguíamos adelante. Los espectáculos subieron de nivel y *Mayakovski*, particularmente, consiguió una fase de clímax. Las funciones fueron impecables, acogidas masivamente por el público y comentadas elogiosamente por los diarios, la radio y la televisión. Una semana de temporada nos dejó mal de las voces y de los huesos. Nos recuperamos con rapidez y fuimos a la Universidad de Antioquia donde realizamos un taller, una comparsa paseillo, una conferencia sobre la vida, la obra y la muerte de Mayakovski y una

función perfecta del poema trágico. Al día siguiente viajamos a Sogamoso, a unas veinte horas de Medellín, en el departamento de Boyacá, al oriente de Colombia. Hicimos la última presentación de *Mayakovski*, ante un público de obreros, campesinos y niños. Desarmamos el circo, regresamos a Bogotá, distribuimos las ganancias, conversamos un poco, sentimos que el Laboratorio estaba llegando a su final, nos deseamos suerte y cada uno siguió su rumbo. Todo acabó como había empezado, en un segundo de espasmo y lucidez. Lo imposible había sido posible y lo posible de nuevo volvía a ser afirmativamente imposible. Estábamos en diciembre y nadie podía predecir lo que vendría. Los estudiantes de la Escuela continuaban en su carrera y el colectivo de Ensamblaje seguía buscando los pasos perdidos de una expedición al corazón de un continente que después de cinco siglos revierte sus latidos. Finalmente, recordamos a Vladimir Vladimirovich Mayakovski:

*Para que el tiempo no se quede atrás hecho jirones,
y únicamente el viento, despeine los mechones de pelo alborotado.
Para la alegría,
nuestro planeta,
está poco preparado.
Debemos arrancar la alegría,
a los días venideros.
En esta vida,
morir es cosa fácil.
Hacer vida,
es mucho más difícil⁹.*

⁹Del *Poema a Sergio Esenin*.
Obra citada, pág. 203.

A MANERA DE CONCLUSIONES E INCERTIDUMBRES

TODO LABORATORIO TEATRAL debe emitir puntos concretos que permitan sintetizar una relación clara en cuanto a los propósitos que se plantean como búsqueda. En nuestro caso, la experiencia nos aportó cuestiones que van más allá de los puros resultados y después de analizar cada una de las fases que procreamos en términos de experimentación, no podemos apartarnos del efecto que toda acción de trabajo artístico deja cuando el Hacer se ha convertido en un flujo, en un ritmo, en una manera de transpirar con ímpetu, debido a las reverberaciones interiores de ciertos descubrimientos y al sentido que se obtiene cuando el mayor hallazgo de cada uno es el encuentro con sus limitaciones y luego con el principio que estimula sus funciones creadoras naturales, como artista y como ser humano expuesto a las leyes de transgresión y cambio. Y si tenemos en cuenta que a pesar de los logros el Laboratorio no se convirtió en algo absoluto sino, más bien, en una etapa

de transición susceptible a progresiones imponderables, difíciles de sospechar, quizá concluyamos que nuestros acervos particulares no solo han aumentado sino que, a la hora de las cualificaciones y las perspectivas, están en disposición de engendrar nuevos caminos; porque la ruta del Circo nos llevó a un punto móvil donde intensidad e inmensidad son rueda vertiginosa de la que somos eje, impulso, rotación y sentido.

De acuerdo con esto, cada uno debe tener sus propias conclusiones y sus legítimas incertidumbres porque, parafraseando al poeta Evgueni Evtushenko, “cada cual tiene su mundo secreto, con su mejor instante y su propia hora terrible”. Ahora, además de la impronta de lo individual, el trabajo contiene hipótesis y comprobaciones acerca del Gran Espectáculo y sus opciones, en el contexto de la cultura contemporánea y del teatro no solo colombiano, sino también en el multiforme fenómeno del arte escénico continental. Latinoamérica vive instantes de redefinición y movimiento y el arte nuestro, sacudido de prejuicios coloniales y en batalla permanente contra sus propios lastres, se plantea caminos genuinos, compatibles con una realidad sin paralelo y con unas necesidades expresivas que, siendo universales, solo a nosotros nos pertenecen. Por supuesto que no estamos en la era de la ingenuidad para negarnos al carácter planetario, híbrido, de un tiempo de diversidades y coincidencias, de equidistancias y vasos comunicantes. La unidad misma de Latinoamérica es la promiscuidad de orígenes y culturas. Desde ese punto de vista, sin pretender que sea una “línea”, pues el arte no admite vías unilaterales, voy a señalar dos aspectos generales que sospecho de cabal importancia en los rumbos que puedan tomarse los nuevos comienzos que se desprendan de la práctica directa del Laboratorio que realizamos o de las influencias que puedan darse como parte de la dinámica centrífuga que estos procesos suscitan, en las fluctuaciones interactivas de producción del arte y la cultura.

Primero: El circo funciona como unidad y la clave de su existencia es el movimiento. En la disposición de su estructura interior y en la prolongación de una tradición que se remonta al origen lúdico, letal y vital de la humanidad. De ahí se desprende el carácter de juego, suspenso y alegría que impregna la lógica del espectáculo circense. Es el sentimiento de lo trágico y lo cómico que el teatro ha expresado siempre, desde la antigüedad clásica hasta el absurdo y el nihilismo de nuestra siglo; pero en un sentido primordial más allegado al sistema emotivo de las culturas, por aquello que hay de cósmico y terrenal en las pasiones del alma humana. Su espectacularidad formal es apenas la depuración exterior de principios que se han mantenido con el paso del tiempo y que se han afirmado en los últimos siglos, con variantes y renovaciones, en números de alfombra y de aire que se sostienen, vuelvo a insistir, en el humor, la fantasía y el suspenso, no solamente como recursos sino ante todo como fuerzas primigenias que en la relación con el público se intersectan con factores latentes en el inconsciente colectivo y en el cúmulo de reacciones y reflejos de la gente. El humor se apoya en la burla y el ingenio. La fantasía en la capacidad de imaginar y en la necesidad de ensueño. El suspenso es el roce con las tentaciones de la muerte y la ratificación espasmódica de la vida. Estos principios han permitido

que el circo, independientemente del carácter que ha tomado en cada lugar y en cada época, haya perdurado como fascinación y espectáculo. Son principios no deleznales, vastos como recursos y firmes como factores, que ofrecen benéficas probabilidades al teatro de nuestros días, que abunda en lo anodino y que ha perdido el riesgo de la espectacularidad pura.

Segundo: En lo económico y social el circo aún conserva determinada forma operativa, inherente al carácter y a los principios que señalábamos en el primer punto. Su fundamento es el núcleo familiar y mucho antes era la célula tribal y las extensiones sanguíneas del clan. Su estructura organizativa y su manera de relacionarse con la economía se ha mimetizado hasta transformarse y sobrevivir en distintos periodos de la historia. En la sociedad industrial se ha constituido en empresa y ha entrado a competir, casi siempre en desventaja, con los medios modernos que la gente tiene a su alcance para divertirse: la televisión y el cine. El circo también ha entrado a los engranajes internacionales del mercado cultural y existen empresas multinacionales financiadas por Estados o inversiones privadas, igual que el teatro u otras expresiones que se redimen económicamente con las leyes del consumo de la cultura y el arte. Pero el circo más tradicional, el que permite el encuentro y el asombro, a pesar de dificultades y ruinas, mantiene mecanismos interesantes que resuelven problemas que los grupos de teatro independientes, que no desean entrar en el dilema de la oferta y la demanda, podrían implementar. Nosotros lo hicimos para que el Laboratorio funcionara y, sin tener una perspectiva económica planificada, pudimos salir adelante y terminar en un superávit fuera de lo común para experiencias como la nuestra, que no se proponía directamente el lucro, pero que tuvo que resolver el Hacer y el Haber, sin prevenciones ni complejos. Se trata de algo sencillo: la autogestión, proporcionada por las entradas y la administración comunitaria de las cifras. Claro que para esto entran en juego los medios de propaganda, el clima, las épocas del año y sobre todo la calidad de los espectáculos. Pero se puede afirmar, sin peligro a equivocarse, que en los barrios más pobres, inclusive, siempre habrá público dispuesto a dejarse cautivar por los funámbulos, los saltimbanquis, los payasos, los acróbatas, los magos, los seres extraordinarios y los símbolos que subyacen, se mantienen, brotan y reflorecen cuando el circo aparece y convoca.

APOSTILLA FINAL

EL 31 DE diciembre de 1986, el Laboratorio desapareció como había nacido y quedó resonando en la memoria de quienes tuvieron contacto con la experiencia, en todas sus formas y posibilidades. Los bombillos, la bola de espejos y los banderines de colores fueron colocados en la carrera 2b del barrio La Perseverancia, formando una imagen alargada, que sugería un circo fantasma y que iluminó la noche proporcionando alegría a una fiesta de vecinos que celebraban la quema del Año Viejo y el inicio de un nuevo comienzo. Para mí nace una nueva etapa que inaugura una búsqueda más humilde y personal.

El abismo entre el arte y la vida debe desaparecer para siempre. Creo en la vida y en sus posibilidades pluridimensionales. Mayakovski, poeta que habló a nuestro oído sin fronteras geográficas y sin distancias temporales, fue un encuentro, un aprendizaje, algo nuevo. Aprendí que es posible hacer lo que uno quiere y que vale la pena encontrarle sentido a la vida y defenderla en cada acto. Defenderla con ternura y con ira: defenderla contra el poder y la ignominia. Hoy, soy otro personaje.

ENERO 23 DE 1987

María Sabina





Tradición y cultura

en el uso de sustancias psicoactivas

JUAN CARLOS MOYANO

VOY A TOCAR con incertidumbre un terreno resbaladizo que podría observarse desde innumerables puntos de vista. Mi visión no es científica ni tampoco jurídica. Parto de lecturas disímiles y de algunas experiencias directas con ciertas costumbres tradicionales que aún se mantienen vivas en el sedimento espiritual de los herederos de culturas nativas, quienes actualmente se debaten entre las raíces ancestrales y el arrasamiento sociocultural, que no ha cesado desde la llegada de los primeros conquistadores. El asunto me interesa porque durante varios años he viajado por las entretelas del país y por los laberintos esenciales de comunidades donde todavía reinan los lenguajes cosmogónicos de la naturaleza mítica del ser humano. Caminando por las selvas y por las cúspides de las cordilleras, he llegado a ceremonias de hombres y mujeres que conviven con sus tradiciones y que no han perdido el llamado de su propio rastro, en parajes remotos, en pequeños pueblos y en caseríos disgregados por abruptas topografías sin asidero en el tiempo. En algunos casos he percibido que buena parte de los rituales que sobreviven en la noción religiosa, como un legado de los antepasados, suscita una visión del universo que acepta la realidad pluridimensional de los acontecimientos mágicos que se derivan de la relación con ciertas plantas fundamentales en el conocimiento esotérico y medicinal. Es un tema que suscita respetuosa reserva, por las connotaciones de diversa índole que pueden desprenderse al intentar reflexionar sobre aspectos sencillamente intrincados que se han abordado de manera contradictoria, a pesar de los reconocidos estudios que se han acometido desde la fitología, la bioquímica, la etología, la antropología, la estética y la metafísica.

Sin duda estamos frente a un aspecto neurálgico del conocimiento que debe observarse sin prejuicios de pensamiento y sin los diques que se levantan entre la ignorancia y un acervo milenario que no tiene nada que ver con el consumo indiscriminado de narcóticos ni con las legislaciones que no alcanzan a interpretar la dimensión singularmente sagrada que ciertas plantas tienen en algunas cosmogonías que, por fortuna, no han perecido del todo en el agresivo maremágnum del pensamiento racional, atrapado en sí mismo, en la crisis de fondo de la civilización actual, que naufraga entre los alardes del progreso, las dentelladas del poder, los artefactos nucleares y la decadencia espiritual propiciada por la debacle de los sistemas morales y por las fisuras irreconciliables entre las clases sociales y entre las propias naciones que conviven pactando alianzas y guerras con la tensa fiereza de quienes esperan dar el próximo zarpazo.

Octavio Paz plantea que el uso generalizado de drogas es uno de los cambios que devienen de las bruscas modificaciones que sobrevinieron en el comportamiento cultural del mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Las nuevas generaciones se aficionaron a los estupefacientes, y los graves abismos que la sociedad industrial fue demarcando en las relaciones de los individuos con sus entornos interiores, contribuyeron de manera decisiva a que cientos de miles de personas se hundieran en el colapso de las drogas. Las naciones industrialmente más desarrolladas han sido las más afectadas por el efecto de disociación tajante que suele

darse entre los consumidores de drogas, el conflictivo mundo en el que se sumergen y el ámbito social que los envuelve. Sin lugar a dudas, el apogeo del narcotráfico es apenas compatible con la descomposición progresiva de la civilización actual.

A pesar del carácter ritual y milenario de las sustancias que alteran la consciencia y estimulan la capacidad de percepción, éste también ha sido, desde eras primordiales, un problema relacionado con el festejo de los sentidos, la recreación de las fuerzas vivenciales, el desafuero de los instintos y la embriaguez de las costumbres. Pero ha sido la sociedad moderna la que ha permitido el incremento económico basado en el comercio de vicio, con el evidente estímulo en la multiplicación del número de adictos. Además, millones de seres son inducidos y manipulados por el comercio tolerado de todo tipo de drogas de origen farmacológico; no solo se consumen toneladas incalculables de narcóticos ilegales, sino que también se promocionan y se expenden volúmenes exorbitantes de calmantes, analgésicos, antidepresivos, sedantes y bebidas de todo tipo, aceptados legalmente, a pesar de sus comprobadas consecuencias dañinas para los organismos, porque los intereses económicos de las grandes industrias no tienen escrúpulos y su principal objetivo es la acumulación de capital. La moral y la filantropía de las multinacionales se basan en los réditos de sus transacciones, mientras que a la sociedad contemporánea la envenenan, la saturan, la contaminan, la drogan con toda clase de distractores que contribuyen al aumento idiota del sacrosanto consumismo. El alcohol y los psicofármacos de fuertes componentes químicos resultan más peligrosos para la salud mental que las propias drogas alucinógenas, pero los laboratorios farmacéuticos cuidan sus intereses y promueven sus productos mientras amasan grandes fortunas, que se acrecientan sin cesar gracias a la adicción sin freno de cientos de miles de sujetos que comienzan a vivir como pacientes de la farmacodependencia manejada por la gran industria legal. El alcoholismo se acepta socialmente como parte del acontecer cotidiano pero, por otro lado, la educación no proporciona los elementos necesarios para que pueda forjarse una cultura libre de la degradación de costumbres.

Suele confundirse, incluso en las altas esferas de las instituciones y en los cenáculos del academicismo, el uso de sustancias psicoactivas con el consumo de narcóticos. Despectivamente se generaliza con el término “droga”, que se maneja de manera peyorativa y que no permite ingresar a la comprensión de fenómenos de fondo en el terreno siempre inexplorado de la psicología profunda y en las múltiples realidades de la consciencia. Por eso, normalmente se criminaliza a la ligera lo que puede ser, no un delito, sino una fuente tradicional de acceder a la condición suprasensible que la era industrial ha negado de tajo. Aldous Huxley, el notable escritor británico, evitaba utilizar la palabra “droga” para referirse a las sustancias psicotrópicas, porque desde varias décadas atrás ya se había desacreditado el término a causa de los excesos frenéticos de los consumidores y de la falta de referencias efectivas en los estudios de prevención social; de hecho, los drogadictos conforman algo así como una casta de parias muy ligados con el ambiente delictivo, con los desórdenes mentales y con la

decrepitud material. Huxley sin embargo, gran estudioso de las filosofías trascendentales y preclaro iniciado en los misterios visionarios, trató de ahondar en los conocimientos perennes de la memoria sensible de distintas culturas y de sí mismo. Se consideraba, como cualquier ser viviente, una partícula cósmica, una compleja unidad orgánica que buscaba las verdades ocultas del conocimiento humano, desde su fuero psíquico hasta los parajes donde se conforman y se dinamizan las energías espirituales y los poderes inefables de los planos superiores. En sus libros ahondó acerca de los antecedentes y los significados de la experiencia visionaria. En novelas como *Un Mundo Feliz* o *La Isla*, Huxley deja volar sus ideas utópicas acerca de sociedades donde el uso de sustancias mágicas permite mejorar los dominios cósmicos de la naturaleza humana, a la vez que evoca los tiempos míticos y se deja cautivar por el sueño iniciático. Pero es, en su ya clásico ensayo *Las puertas de la percepción*, donde despliega su inteligencia analítica frente a una suma de inquietudes surgidas de la autoexperimentación con mezcalina y de la investigación en torno a religiones y mitologías de diferentes pueblos de la antigüedad. Literatura, misticismo y ciencia convergen en las obsesiones del escritor. Huxley retoma los nexos sensibles con la poesía visionaria de autores como William Blake. En cierto sentido coincide con las búsquedas de algunos escritores sustanciales y percibe con ecuaníme franqueza los raptos delirantes de Charles Baudelaire, Thomas de Quincey o Henry Michaux, que también experimentaron con sustancias psicoactivas. De alguna manera, cuando Rimbaud busca sin descanso el desarreglo de los sentidos para que lo pudieran influenciar formas de sensibilidad que permitieran la fluidez de la poesía y del pensamiento, en el transcurso de la vida, convertida en experiencia directa y metáfora explosiva, asumida con deleite en los bajos fondos morales de los paraísos terrenales, el poeta vidente, ebrio y locuaz, estaba dando alaridos de iluminado en los umbrales de esa percepción alterada que hace del mundo un tormentoso deleite y del ser interior una posibilidad infinita para rehacer los símbolos y los signos de lo humano en la espiral indomable del destino.

A diferencia de Arthur Rimbaud, Aldous Huxley nunca desencadenó su impecable aspecto de caballero comprometido con designios de humanista y de literato. Anduvo con tacto, hasta el último instante de su vida, por los mismos andurriales de la consciencia que recorriera con fervor y febrilidad el poeta paria, el implacable visionario de las Iluminaciones. En ambos casos la literatura forma parte de una exploración sensible y vivencial que compromete otras latitudes de los conceptos filosóficos. Huxley se inclina por esa suerte de praxis teosófica tan cercana a la sabiduría de las cosmovisiones orientales. Lo seducen las urdimbres míticas de los hindúes y de los chinos, y disfruta de las revelaciones manifiestas en los códigos culturales del arte japonés. Busca la tolerancia entre los hombres y tiene cierta propensión a los manantiales de la contemplación activa. Hay algo de armónica semejanza con la concepción literaria de Hermann Hesse, tan cercano a las profundidades del espíritu y a las sutilezas de las pasiones humanas, en el eterno conflicto del ser humano consigo mismo, en la búsqueda del sentido superior de una existencia que trascienda la banalidad de las ideas. Lo

que otros obtenían mediante ejercicios de meditación, largos ayunos, danzas sagradas y rituales herméticos, Huxley lo conoció por medio de las revelaciones de sustancias alucinantes, que lo impulsaron a vivir estados cercanos al trance, a la comunión del cuerpo y del espíritu en la unidad elemental del ser cósmico. Algo que san Juan de la Cruz, los monjes tibetanos, los sacerdotes celtas, los hierofantes de los oráculos de la antigüedad helénica, los chamanes de las tribus aborígenes y los sabios iniciados han vivido de distintas maneras, en diferentes tiempos y culturas. De inmediato, planteamientos de este sesgo riñen con el racionalismo positivista que ha predominado en Occidente, en los siglos del industrialismo de valores pragmáticos y religiosidad instrumentada desde las catacumbas doradas del poder. Por criterios menos heréticos fueron quemadas miles de mujeres que practicaban la religión natural de la vida y que acudían a los conocimientos remotos de las culturas indoeuropeas.

La iluminación del pensamiento y la sabiduría tradicional han sido objeto de persecución por parte de tenebrosas fuerzas de diversas escolásticas, de diferentes fundamentalismos, en varias épocas y en distintos lugares de la Tierra. Algo de Giordano Bruno tenía Huxley cuando proclamó la necesidad de recuperar una memoria remota en la que podían hallarse los arquetipos del imaginario colectivo y las verdaderas consonancias entre la razón de la inteligencia y los enigmas de los dioses y de las estrellas. A otros personajes, más temerarios y recientes, como el exprofesor de Harvard, Timothy Leary, en los años del movimiento *hippie* les aplicaron condenas carcelarias y sanciones penales de fondo por promover el uso del ácido lisérgico (LSD) y la marihuana, en un país de civilizada presunción que siempre ha practicado, de manera meticulosa, la caza y la quema de brujas y de contradictores religiosos y políticos. Algo muy parecido tienen las imágenes del Santo Oficio y los atuendos y los procedimientos del Ku Klux Klan. Para Huxley la mezcalina, el ácido lisérgico o la sylocibina son agentes que accionan los resortes ocultos de un mundo de percepciones extraordinarias y de estados de consciencia acrecentada que permiten recuperar el conocimiento que los occidentales hemos perdido aceleradamente, entre el aburrimiento de cada día y la vacuidad de las costumbres. Al polémico escritor le preocupaban sobremanera los problemas del medio ambiente, y según Albert Hoffmann –el científico que sintetizó por primera vez la estructura del ácido lisérgico–, Huxley estaba interesado en promover “la exploración de las capacidades ocultas y desaprovechadas del ser humano”.

Hay quienes dicen que el descubrimiento del LSD significó mucho más que las luces que arrojó el psicoanálisis acerca del concepto de consciencia e inconsciente. Reconocer, mediante ciertos efectos psico-biológicos, que el universo y los seres humanos se corresponden en el principio de la materia, y que lo que llamamos realidad es apenas la apariencia de los niveles de realidades más complejas que nos contienen y que, en los estados ordinarios de razonamiento, no alcanzamos a discernir, parece un aliento neoplatónico, pero es el intento de buscar una aproximación a esa complejidad psíquica que subyace en un planteamiento más amplio de

eso que identificamos ambiguamente como consciencia humana. El inconsciente mismo viene a ser apenas un estrato más o menos inexplorado de la mente, esa misteriosa magnitud de perfectos componentes que no deja de sorprendernos, como si se tratara de un órgano fantástico que resume la exactitud del universo. Hoffmann fue uno de los investigadores más serios y geniales, como lo indica a las claras la amplia gama de sus hallazgos en los campos de la bioquímica y la farmacología. El LSD fue su invento luminoso y problemático, porque más que una sustancia sagrada, el soma que Huxley describiera en su mundo feliz terminó siendo una droga irresponsablemente consumida por miles de jóvenes entusiasmados con los viajes psicodélicos. El LSD, así como otras sustancias mágicas de origen vegetal, activa “determinados mecanismos bioquímicos, neurofisiológicos y psíquicos” que llevan a un cambio de consciencia y a una apertura de la capacidad de profundizar en los insospechados planos de la realidad. Según Hoffmann, “el LSD puede servir de instrumento para estudiar los procesos bioquímicos que están en la base de las funciones psíquicas”. Realmente, confió en el aporte que estaba haciendo a la dinámica cognoscitiva de la época y se compenetró de tal manera con sus investigaciones que con el paso de los decenios terminó concluyendo que “en el fondo las cuestiones que plantean las drogas alucinógenas pertenecen a la Iglesia, pues son drogas sagradas”. A partir de experimentos consigo mismo y con sus auxiliares de laboratorio, este brillante científico logró sentir y reconocer “el entrelazamiento indisoluble de lo físico y de lo psíquico”, es decir, accedió a la indeleble sensación de la unidad interior y seguramente asimiló el sentido de lo infinito y universal de la condición humana. El ser escindido que consigue vislumbrar su complejidad natural reconoce que “la historia espiritual europea ha sido determinada por una consciencia de realidad que separa al yo del mundo y de sí mismo”. Esa distancia entre el ser y la vida ha ocasionado que el hombre enfrente el desarrollo tecnológico contra la naturaleza y proceda a la destrucción del medio ambiente. Hoffmann cita a Gottfried Benn, quien habla de “la catástrofe esquizoide o la neurosis del destino occidental”. Antonin Artaud, a su manera demencial, clamaba por los tormentos que le ocasionaban esa ruptura profunda que le impedía acoplar sus deseos con el propósito de sus pensamientos. El poeta franco, atacado desde niño por las graves secuelas de la meningitis, se hizo adicto a la heroína en las clínicas psiquiátricas. Luego buscó superar el vicio para encontrar la iluminación en los ritos del peyote entre los indios Tarahumara, en el norte de México, y terminó descubriendo que no tenía remedio: cultural, espiritual y psicológicamente estaba escindido para siempre. Hoffmann, hablando de la civilización occidental, anota que “hoy día hace falta un revivir elemental de la unidad de todo lo viviente, una consciencia universal de la realidad, que cada vez surge menos espontáneamente, a medida que la flora y la fauna originales tienen que ceder ante un mundo técnico muerto”. El científico, que ha procesado fórmulas y visiones, conceptos y raciocinios propios de su oficio, termina invitando a mirar sin eufemismos “la eterna causa de la creación”, pues considera “que la superación del concepto dualista del mundo es la premisa y la base para la curación y la renovación espiritual de la civiliza-

ción y la cultura occidentales". Para el hombre genial –durante décadas uno de los personajes más destacados de los Laboratorios Sandoz de Basilea y de la ciencia bioquímica del siglo xx–, el LSD y sustancias similares tenían que entenderse como drogas sagradas, de comprobada aplicación psicoterapéutica pero, sobre todo, de innegable función reveladora, que podía contribuir a una especie de supraeducación que permitiera acceder a las verdades inefables. Conociendo su condición profunda, tal vez Occidente podría dar un viraje hacia la contemplación y la tolerancia. Hoffmann también cayó en el sueño de la utopía, como el propio Huxley, que a su vez era más dado a la especulación literaria.

Albert Hoffmann siempre fue un riguroso hombre de ciencia que logró entender los alcances de sus experimentos, abriendo la reflexión técnica hacia otras áreas de la investigación. En 1943 exploró en su propia fisiología con la dietilamida del ácido lisérgico, y desde entonces tuvo la certeza de que era necesario nombrar de una manera distinta ese tipo de sustancias que aireaban la consciencia y desplegaban el vuelo de la mente hacia regiones completamente inéditas para el racionalismo científico. Años más tarde tendría contacto con Gordon Wasson y su esposa Valentina Pavlona, los iniciadores de la ciencia que terminó reconociéndose como etnomicología y que inauguró las indagaciones sistemáticas acerca de los hongos rituales, en distintas culturas, partiendo del chamanismo en las remotas estepas siberianas, deteniéndose en la riqueza esplendorosa de las mitologías de la India, escudriñando los secretos eleusinos con hipótesis nunca antes planteadas acerca de los misterios oraculares de los antiguos griegos.

Así mismo, a mediados de 1955 los Wasson participaron en un ritual con hongos, en la casa de una curandera indígena llamada María Sabina, situada en las afueras de un pequeño pueblo enclavado en las estribaciones de la Sierra Mazateca, en México. Esa noche se iniciaría en Occidente la asimilación de un mundo que hasta ese momento había pertenecido estrictamente a los herederos de las poderosas raíces ancestrales de los pueblos mesoamericanos, portadores de los vestigios esenciales de la sabiduría prehispanica. Hoffmann, en Basilea, termina siendo el destinatario de una muestra de hongos que Wasson desea someter a pruebas de laboratorio; entonces, el descubridor del LSD elucida los componentes químicos del hongo sagrado y sintetiza los agentes psicoactivos de la sagrada planta de los antiguos: la sylocibina y la silocina. Sin embargo estos resultados, que muestran la estructura química del hongo sagrado de los indígenas mesoamericanos, no merman el interés de los investigadores; al contrario, surgen nuevas preguntas y comienzan a apreciarse los indicios de un rito antiguo que se mantiene vivo y que desentraña connotaciones míticas, religiosas y curativas de una cosmología de profundas construcciones simbólicas y de milenarios conocimientos, que los conquistadores nunca entendieron. Los cronistas españoles aludieron a los hongos y al peyote en una forma prevenida e incompleta. Algunos afirmaron que se trataba de plantas diabólicas que los indígenas ingerían para realizar pactos con fuerzas "tenebrosas", aquellas que la Inquisición terminaría persiguiendo, desde los tiempos de las

fogatas públicas hasta las legislaciones de nuestros días. Obviamente, esta es una visión represiva apoyada en la ignorancia y en los estrechos marcos de un pensamiento precario y prepotente que solo vislumbraba la riqueza fácil y que no alcanzaba a diferenciar los valores de civilizaciones distintas. Ese desdén y esa ignorancia quizá permitieron que el ritual se mantuviera en secreto.

Sin embargo, con Gordon Wasson se inicia una situación paradójica: con los libros y las publicaciones científicas se origina una oleada de curiosidad morbosa, dañina, que encarnó en las ansiedades psicodélicas de los jóvenes de los años sesenta, que habían hecho de Timothy Leary un gurú del ácido lisérgico que proclamó una doctrina de contrastes pseudoesotéricos y actitudes alternativas, que iban de la política a los devaneos místicos. Se pusieron de moda los “viajes”, y el consumo desordenado e irresponsable condujo a la superficialización de cauces que, además de abrir una fisura en el hermetismo de una cultura milenaria, también creaban vasos comunicantes entre los fragores contestatarios de una generación que reivindicó lo fantástico de una vida inclinada a la acción lúdica y pacifista. Pero como las drogas ya pertenecían al mercado público, entonces estuvieron al orden del día en la lista de necesidades que se incubaron tanto en los desastres psicológicos de los soldados estadounidenses que combatían en Vietnam como en la resistencia psicodélica de los jóvenes que se negaban a prestar el servicio militar. En la guerra, fracaso militar y vicio fueron a la par, y los orientales supieron contaminar con opio, heroína y marihuana a los destacamentos del imperio. Junto con el trauma de la violencia bélica y con el recuerdo de los alaridos en las trincheras todavía resonando en el cerebro, la soldadesca regresó y se detectaron altos índices de criminalidad y drogadicción. La derrota de Norteamérica fue política, militar y simbólicamente cruel. Psicológicamente formaron grandes legiones de cadáveres y desadaptados que asumieron el delito como parte de las secuelas de una guerra que aún los atormenta. Algunos de los mejores excombatientes del Vietnam ampliaron las rutas de la heroína en Asia y contribuyeron a que las serranías suramericanas se convirtieran en las más grandes productoras de cocaína. Siempre se ha comentado que fueron estadounidenses los primeros en instalar laboratorios y en inventarse el *big business* del narcotráfico, que hoy afecta a casi todas las naciones del planeta. La coca, planta sagrada de usos medicinales, metabólicos y rituales, fue convertida en la materia prima del clorhidrato de cocaína, de alto consumo en Europa y Norteamérica. Antonio Escohotado, reconocido estudioso del fenómeno de las drogas y defensor incondicional de la legalización de las sustancias psicoactivas, sostiene que las prohibiciones conducen a la desorientación y a prácticas irreflexivas. Igualmente, señala que presentar el uso de las drogas como enfermedad y delito acabó siendo “el mayor negocio del siglo”. La cuestión es comprometedora y requiere un análisis específico de factores económicos, sociales y políticos que han intervenido en una discusión de complicadas definiciones.

Por otra parte, en las calles de las ciudades norteamericanas, entre los estrépitos desgarradores del *rock* y la renovación de las veladuras morales, se adoptaron los estimulantes como recurso expresivo que otorgaba una

identidad, que reñía con el establecimiento y marcaba nuevas pautas de comportamiento y reacción social. Las estéticas del *underground* procrearon una rebelión que treinta años después persiste como recuerdo próximo que se siente lejano, porque las últimas décadas han sido vertiginosas y muchos de los presupuestos retóricos de esa época hace bastante saltaron en pedazos o se volvieron una especie de artículo curioso que ahora se vende a manera de añoranza. Jim Morrison llamó a su banda, precisamente, The Doors, pensando en *Las puertas de la percepción*, de Aldous Huxley.

Las influencias de la mezcalina, la sylocibina, el ácido, las anfetaminas, el opio, la heroína, el alcohol, la cannabis sativa y todo tipo de estimulantes de origen vegetal, industrial o ideológico, contribuyeron a la formulación vibrante de ese caos que revolvió los valores y puso en la mesa de la cultura nuevos puntos de referencia.

No obstante, los Estados afirmaron sus leyes y el tiempo se encargó de demoler y reciclar para el mercado multinacional de baratijas aquello que prefiguró una revuelta juvenil destinada a conmover al mundo y a sensibilizar a la sociedad frente a ciertos aspectos de la evolución cultural. Algunos científicos siguieron insistiendo, uniendo cabos y fuertes afluentes de la investigación erudita, como *La rama dorada*, el famoso tratado de sir George Frazer sobre magia, religión y rituales iniciáticos y las tradiciones no escolásticas de las propias regiones europeas, donde se desarrollaron conocimientos entre brujas, magos, alquimistas, santos, sabios, filósofos y artistas. Indudablemente, los estudios científicos y las investigaciones de campo fueron aumentando los márgenes de conocimiento y propiciaron la creación de nuevos términos para definir realidades que surgían como nuevas, en este momento crítico e impredecible de la barbarizada civilización occidental, regida por las leyes del mercado y por la voracidad insaciable del caos. Algunos científicos decidieron superar las imprecisas maneras de referirse a las sustancias que permiten que la mente despliegue sus poderes de conocimiento profundo y revelación esencial. Consideraron incorrectas las denominaciones tecnicistas como “alucinógenos”, “psicodélicos”, “psicotrópicos” o “psicomiméticos”. Entonces, Gordon Wasson, Albert Hoffmann y Carl Ruck, un estudioso de la antigüedad griega —a propósito de la investigación que habían realizado acerca de los misterios eleusinos y el cornezuelo, un hongo del centeno que ha tenido que ver con más de una raíz de carácter mítico entre los antiguos habitantes de la Europa mediterránea—, propusieron, en el contexto de la Segunda Conferencia Internacional sobre Hongos Alucinógenos realizada en Washington en 1977, otro denominativo, que según ellos permitía expresar mejor la naturaleza ancestral y la visión científica de sustancias que se encuentran en plantas consideradas sagradas por culturas ancestrales que todavía conservan su rango viviente; sustancias que también están incorporadas, en mayor o menor grado, a los neurorganismos del propio cuerpo humano, tan desconocido aún como desconocidas resultan todavía las proporciones del espíritu y el papel que los signos y las especies cumplen en la rotación de la fluidez universal, más allá de los límites del

pensamiento humano.

Desde ahí se habla de *enteógenos*, para señalar los componentes bioquímicos de sustancias que botánicamente cumplen una función en la naturaleza, que parece conducir la percepción al umbral de las puertas que Huxley mencionara en su evocación de la metáfora de Blake, el poeta y el artista de los trazos crípticos, que creaba y vaticinaba a partir de una estética comprendida como conocimiento y revelación. Gordon Wasson y sus amigos diferenciaron los medicamentos psiquiátricos, los tranquilizantes, las anfetaminas, los antidepresivos, los productos de la farmacia lícita e ilícita, de aquellos extractos “cuya ingestión altera la mente y provoca estados de posesión extática y chamánica. En griego, *entheos* significa literalmente ‘dios adentro’, palabra que se utilizaba para describir el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por el dios que ha entrado en su cuerpo. Se aplicaba a los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como a aquellos ritos religiosos en que se experimentaban estados místicos a través de la ingestión de sustancias que eran transustanciales con la deidad. En combinación con la raíz *gen*, que denota la acción de ‘devenir’, esta palabra compone el término que estamos proponiendo: *enteógeno*”. Firman: Cari. A. P. Ruck, Jeremy Bigwood, Danny Staples, Jonathan Ott y R. Gordon Wasson.

Así las cosas, los enteógenos abrieron puertas y replantearon mecanismos de análisis en la concepción de un atavismo vibrante, que tal vez existe desde antes que surgiera la primera manifestación humana sobre la Tierra. Es posible que los hallazgos de la cultura, el diálogo constante con las simbologías del mito y la presencia de los dioses, estuvieran mediados por conocimientos que desbordan el estereotipo que utilizamos como esquema de inteligencia. Los hindúes elogian en sus cantos épicos el alimento divino, el Soma de los Vedas. Entre los indígenas mesoamericanos también resulta curioso el nombre que les otorgan a los hongos alucinantes: Teonanácatl, que quiere decir “carne de dios” o “dios entre nosotros”, según afirma Gordon Wasson en su extenso estudio acerca del hongo divino. En todas las situaciones está señalada la idea de comunión, la teofagia ceremonial que establece vínculos que se relacionan con la doctrina judeocristiana de la Eucaristía, cuando se efectúa la comunión y se bebe la sangre de Cristo y se come su carne, en la simbología esencial del vino y el pan. Como puede deducirse, son remotos los laberintos y la memoria atávica debe ser un inventario de raíces que se anudan en algún punto del origen protohistórico de los pueblos y las culturas. Valga decir que antes de la era industrial, entre las brujas y los alquimistas, ya se conocían las virtudes y los usos de plantas que, dosificadas de cierta manera, podían resultar fatales o muy útiles para escuchar el canto secreto de los elementos que gobiernan los principios de la existencia. Los indígenas del continente americano, seguramente herederos de los afluentes arcaicos de los pueblos asiáticos, siempre han conocido los secretos de plantas destinadas a crear un vínculo entre la tierra, sus hijos –los seres vivientes– y las fuerzas supremas de la energía cósmica. Algo natural que tampoco era secreto para las primeras civilizaciones del Extremo Oriente o para las

viejas tribus animistas del continente negro, donde las deidades bailan con desenfreno al ritmo de una música que pertenece a ese lenguaje ritual y pagano en que dialogan los espíritus de la vida y la voluptuosa danza de la muerte. La eterna discordia entre el amor y su renovación primordial: los ciclos de la fertilidad y los cantos funerarios de la entraña fecunda. Realmente, Occidente apenas está aproximándose a conocimientos intocados por la Conquista, que dicen tanto como los propios códigos precolombinos que aún no se han descifrado por completo. Es una época en la que agonizan los últimos vestigios de antiguas culturas que quizá terminen fatalmente absorbidas por la destrucción implacable que generan los acontecimientos compulsivos de la historia actual. Occidente ha dejado vacíos graves y los dioses hace mucho fueron sepultados por la ignorancia o por la supremacía de la manipulación consumista de los grandes mercados espirituales. Poco o nada se respetan las otras maneras de ver el mundo, omitiendo fuentes de sabiduría que enseñan a convivir con la naturaleza, a curar la ruptura brutal que Occidente estableció entre el ser humano y el origen de sus pasos. Para las culturas indígenas la tierra es la madre y en su matriz se renace. Para Occidente, el progreso ha sido dominar la naturaleza, sojuzgar la tierra, abatir al hombre e imponer la violenta plutocracia y el estigma todopoderoso de las armas y de las recónditas sutilezas de la publicidad, que fragmenta la ya destruida consciencia de una especie que no ha resuelto sus pugnas bélicas y sus contradicciones espirituales.

En muchos casos desde la Inquisición hasta nuestros días, en Colombia, en México, en Estados Unidos y en casi todos los países se ha criminalizado irrespetuosamente la tradición de las culturas aborígenes. No puede confundirse la cultura de las plantas mágicas con la subcultura de las drogas y la gran industria del narcotráfico. Los enteógenos suelen ser sustancias inocuas que no producen adicción y se utilizan en la medicina de los herbolarios indígenas para ver y para curar. El poder de las plantas y los rituales chamánicos de los antepasados son otra parte, más compleja y dispendiosa, de una reflexión específica que complementaría mejor lo que he tratado de exponer con la idea de aportar inquietudes para no confundir la esencia de culturas primordiales con los efectos de la adicción masiva a drogas y a creencias que han conducido a la pérdida de valores y a la corrupción espiritual de naciones y Estados. Realmente, no podemos negar la identidad híbrida que portamos en los torrentes genealógicos y en los códigos genéticos; en ese sentido, vale la pena percibir con humildad la sabiduría de una vertiente raizada en la cultura de este hemisferio, que tiene mucho que enseñar a quienes hemos recibido los méritos y las deudas de un cúmulo desordenado de despojos culturales, porque somos una mezcla cálida y explosiva que todavía no identificamos con claridad, pues apenas estamos comenzando a reconocernos. Por lo visto hace falta detenerse, con rigor y responsabilidad, en esa vena de la cultura ancestral que nos irriga con el conocimiento milenario del yo cósmico-humano-terrenal, en la vastedad de la imaginación activa, en el misterio de la experimentación catatímica, para soñar despiertos, para viajar en el ensueño, para descubrir las páginas invisibles de un libro supremo que solo puede leerse con la alteración de

la consciencia lógica. El peyote, la ayahasca o yagé, la coca, el san pedrito, la datura, el yopo, la marihuana y otras plantas enteógenas son parte de un tema complejo, digno de opiniones más fundamentadas en el estudio y en la experiencia.

Finalmente, quiero decir que la persistencia y los redescubrimientos de los influjos ancestrales están conformando un corpus que bien podría contribuir a una reculturización de la consciencia, a partir de nosotros mismos, frente a las señales sincréticas de un nuevo siglo que intenta conjugar, espontáneamente, las convergencias misteriosas de la magia y de la ciencia. Por ahora quisiera subrayar que mientras las drogas fármaco-dependientes encubren la raíz de los problemas y propician la evasión de la realidad y el encierro idiota de los sentidos, las plantas mágicas y las ceremonias de los antiguos cumplen una función diametralmente opuesta: revelan los inconvenientes, purifican los canales perceptivos, estimulan la imaginación profunda, confrontan lo real y contribuyen a fortalecer la salud psíquica y corporal de los oficiantes, porque parte de su gracia primordial está en la vigencia del ritual. La antropología, la lingüística y la etnología han avanzado en los últimos decenios, y entre los investigadores de vanguardia se ha impulsado la intención de apreciar las cosas desde ópticas libres del eurocentrismo filosófico y racional, que ha empañado la posibilidad de interpretar con amplitud esos fenómenos que escapan a los límites de la ciencia. Voy a terminar trayendo a colación unas líneas del doctor Richard Evans Schultes y del sabio Albert Hoffmann, del prefacio del libro *Plantas de los dioses*, que publicaron a finales de los años setenta y en el que resumieron y clasificaron sus investigaciones respecto al origen del uso de los alucinógenos en las sociedades no industriales:

“Las plantas fueron las primeras formas de vida en la tierra... De las plantas también se obtienen los principios activos empleados en las medicinas. Sin embargo hay algunas que tienen efectos inexplicables y transportan la mente humana a regiones de maravillas etéreas: son los alucinógenos. ¿Cómo podían explicarse los sorprendentes efectos de estas pocas plantas psicoactivas que los ponían en comunicación con el mundo espiritual? Ellas fueron la residencia de divinidades y otras fuerzas espirituales. Algunas fueron consideradas dioses”.

Como puede sospecharse, apenas estamos comenzando a recorrer las galerías secretas de nuestra propia memoria.

A LA BELLA dama le trasquilan la frondosa mata de pelo
 le trozan las falanges
 la someten a los hierros del tormento
 Los jueces aplican a pie juntillas
 El *Malleus Maleficarum*
 redactado por Jakob Sprenger
 y alimentado por la furia misógina de Henrich Instintor
 esos clérigos que temían
 a sus propios infundios y se postraban temerosos
 a despecho de sus instintos.

La Bella Dama es una mujer alucinada
 que sonríe como una madona suspendida en el pavor de un lienzo
 Le acomodan culpas supersticiosas a su morisca belleza
 Le incuban demonios en lo más doloroso de los ovarios
 y la ponen a volar en el ambiente fantasmal de crudas tempestades
 La meten en los espejos azufrados de rituales siniestros
 y le atribuyen los malestares del papa Inocencio VIII
 Así la ofenden y la inculpan y la condenan a la hoguera.

Cuando el verdugo enciende la leña y los montones de paja
 La Bella Dama se desvanece en el sopor del miedo
 Y un espeso remolino de humo envuelve su delirio
 Brama y se revierte en llanto que brilla con el resplandor de la candela
 las llamaradas devoran la belleza de la bestia femenina
 y carbonizan por igual osamenta y sentimientos
 hasta convertirla en un pellejo renegrido
 que tiembla cuando el viento mueve la costra de ceniza
 y dispersa los hedores de la muerte y la chamusquina de la carne.

A media noche una bandada de mariposas oscuras
 revuela en el aire calcinado
 Y la Bella Donna tal vez sea aquella polilla que canta
 desde la otra orilla del misterio.



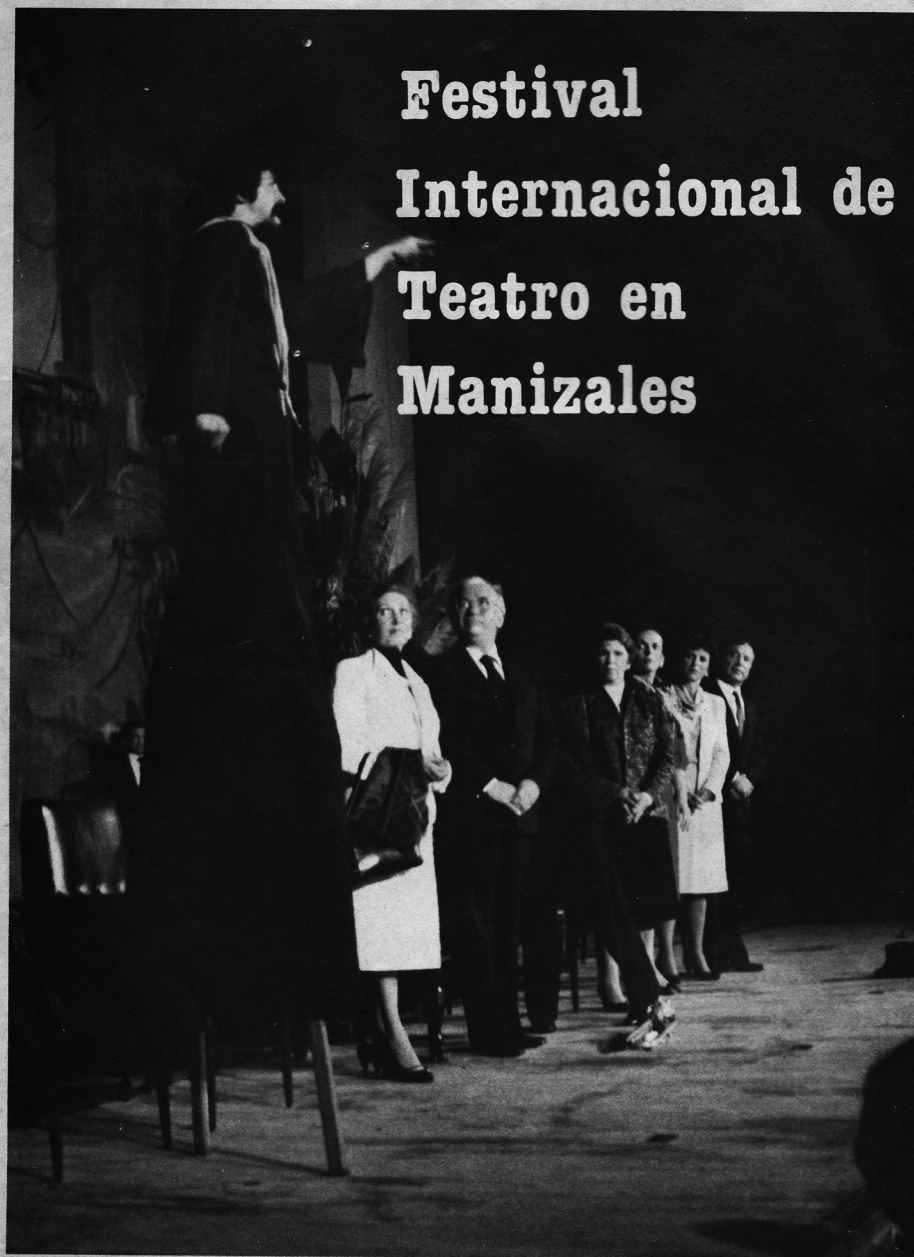
CLARA INÉS ARIZA Y JUAN CARLOS MOYANO

Carpa de las Maravillas

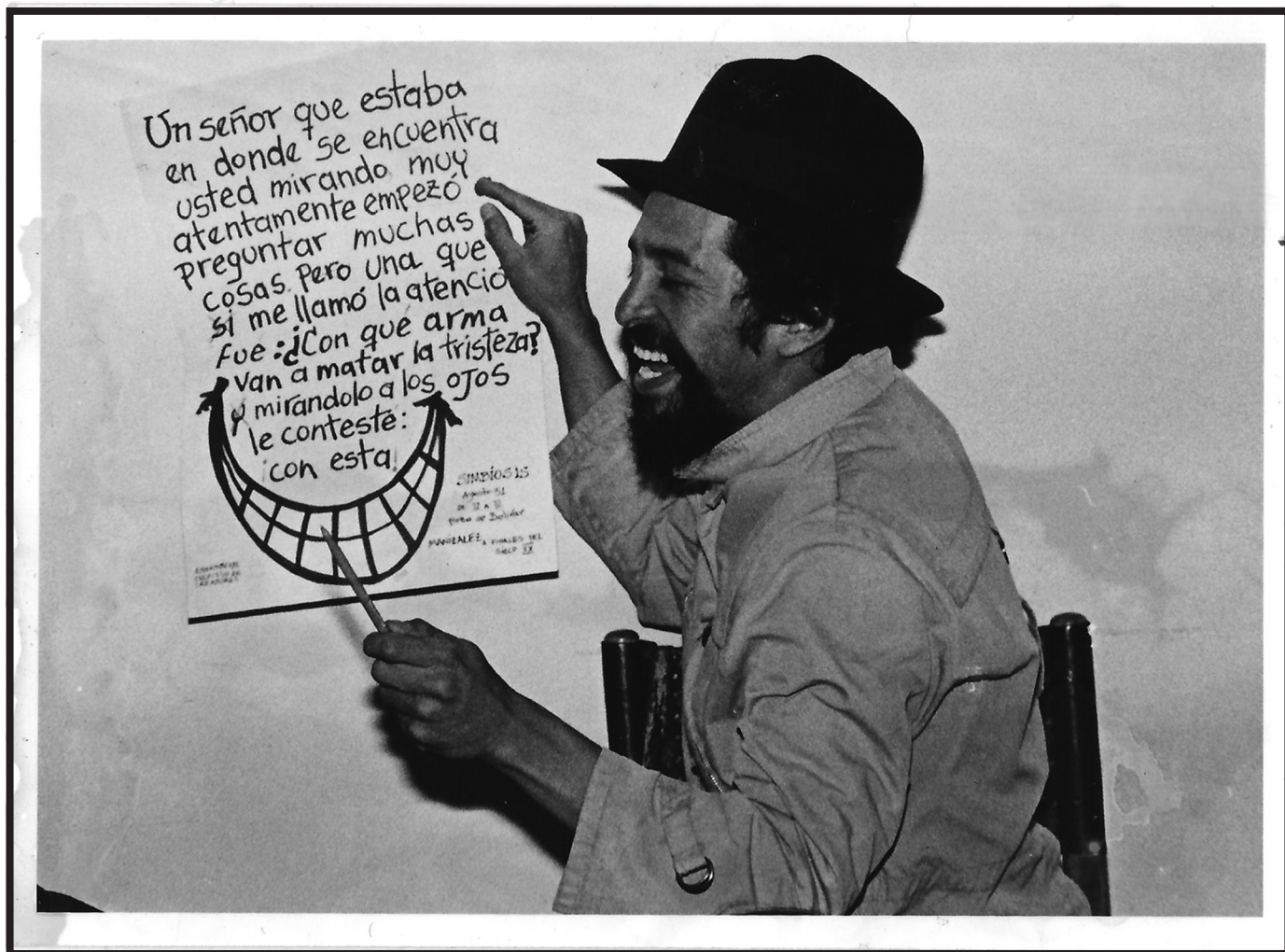
Foto: Andrés Platarrueda

1986

Festival Internacional de Teatro en Manizales



JUGLARÍA ESPONTÁNEA
REAPERTURA FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE TEATRO,
Magazín Dominical,
El Espectador
1984



PREPARANDO EL ENSAMBLAJE DE *Simbiosis*

CON EL BARRIO LA PERSEVERANCIA

Foto: Javier Montoya

1985

Mayakovski
CIRCO INVISIBLE,
FESTIVAL DE TEATRO DE
MANIZALES
Foto: Jim Ross
1986



El Enano

PÄR LAGERKVIST
JUAN CARLOS MOYANO

Pie^za Maestr^a del más reciente Teatro Colombiano

viernes 28 junio . 8 PM.

ALTSCHUL AUDITORIUM COLUMBIA UNIVERSITY
train 1 IRT 116 St. (entrance corner of Amsterdam Av.)

información : 718 - 4410796

agradecemos a:

INSTITUTE OF LATIN AMERICAN - IBERIAN STUDIES
OF COLUMBIA UNIVERSITY.

El Enano
VOLANTE, DISEÑO
DE GUILLERMO
FORERO
1991



El Enano

TEMPORADA TEATRO LA
CANDELARIA

Foto: Carlos Mario Lema

1997

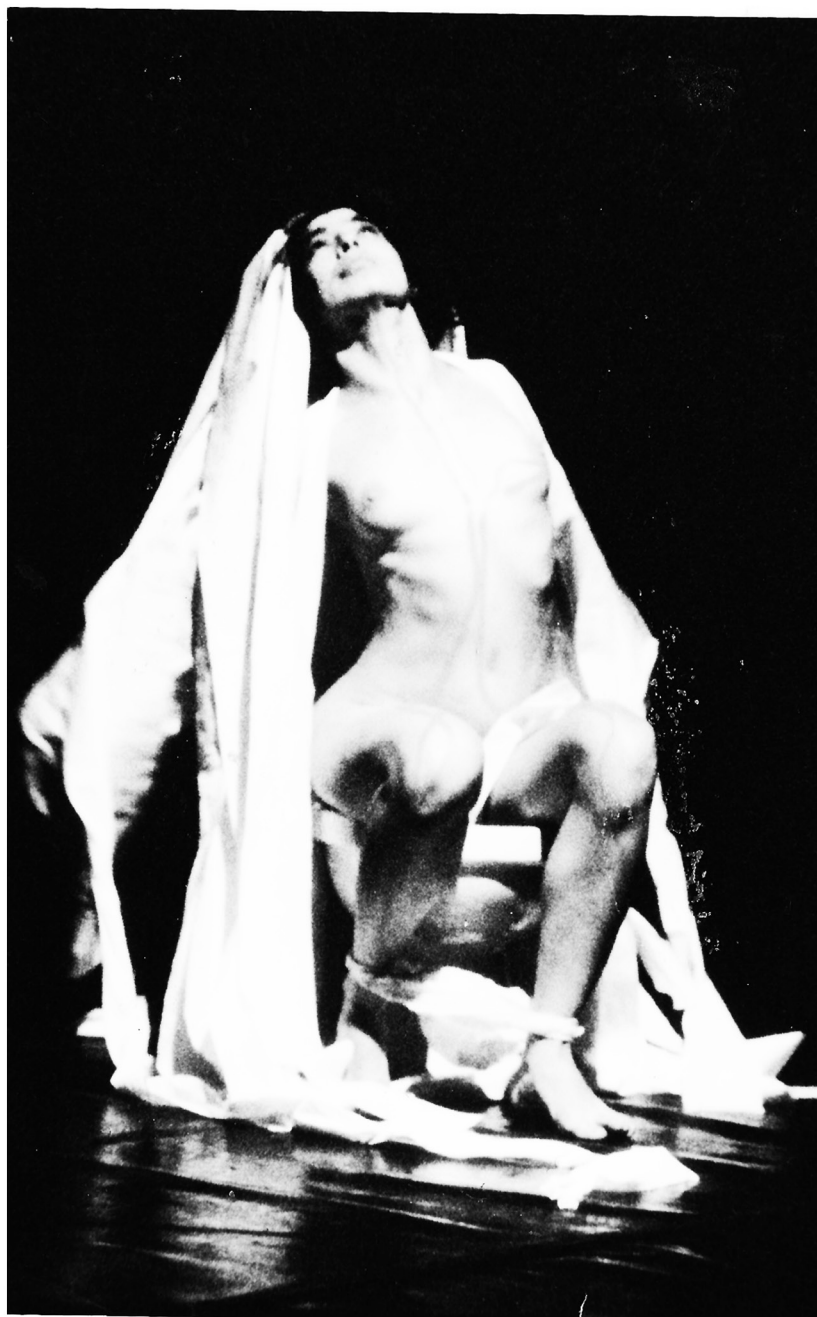


La Bruja

TEMPORADA TEATRO LA CANDELARIA

Foto: Danilo Duarte

1993



Sexus
ESCENAS DE LA OBRA
CASA DEL TEATRO NACIONAL
Foto: Luis Cruz
1996



La Nueva Prehistoria
ESCENAS DE LA OBRA
PARQUE SANTANDER, BOGOTÁ
Foto: Juan Sebastián Moyano
1999



Las Troyanas
FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO
Foto: Carlos Mario Lema
2007



Las Troyanas
FUNDACIÓN GILBERTO ALZATE AVENDAÑO
Foto: Carlos Mario Lema
2007



La Vorágine

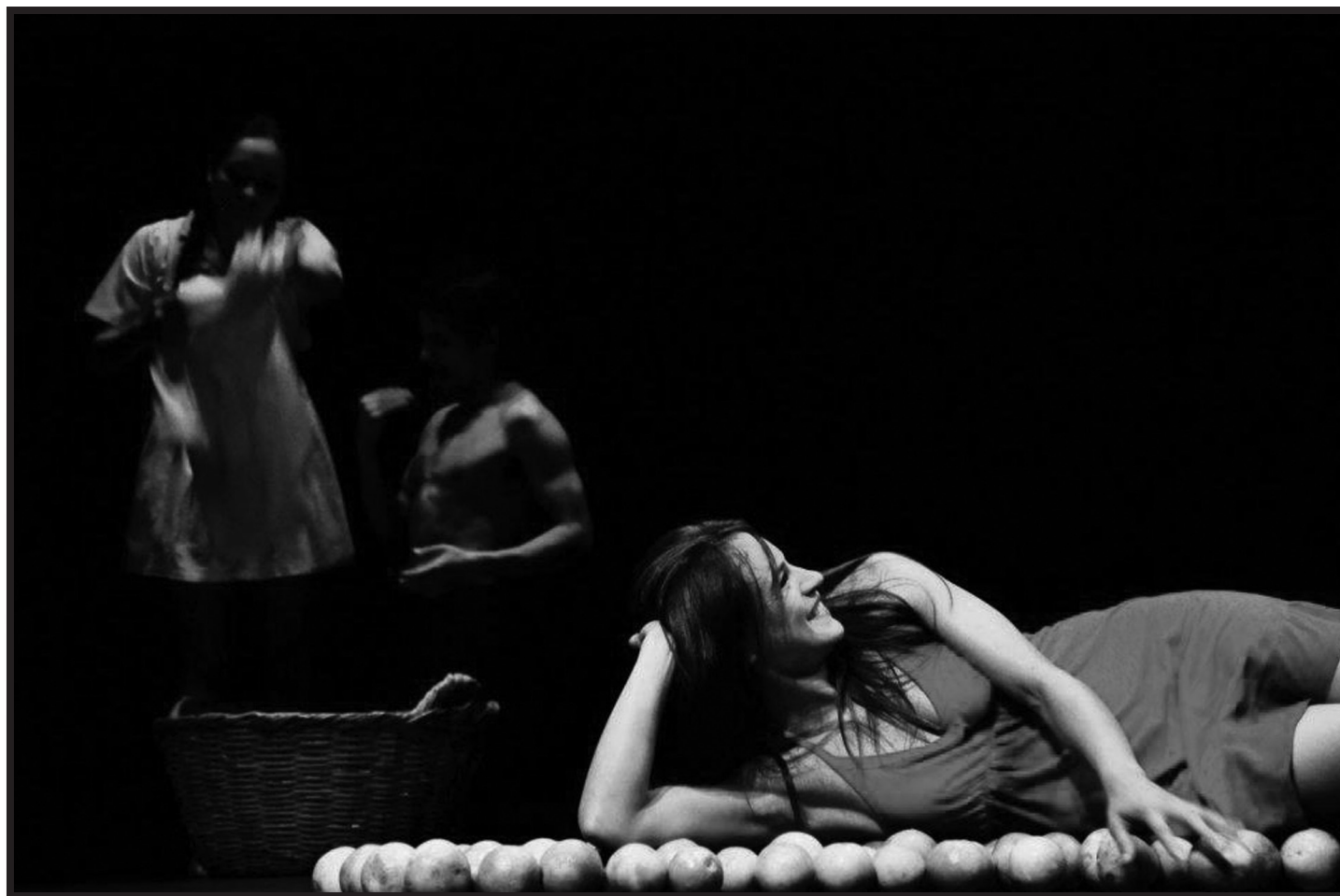
FESTIVAL IBEROAMERICANO DE BOGOTÁ

Foto: Carlos Mario Lema

2008



La Vorágine
FUNCIÓN DE GALA
TEATRO JORGE ELIECER GAITÁN
Foto: Carlos Mario Lema
2011



Los Ejércitos
TEATRO LA CANDELARIA
Foto: Camille Mazoyer
2009



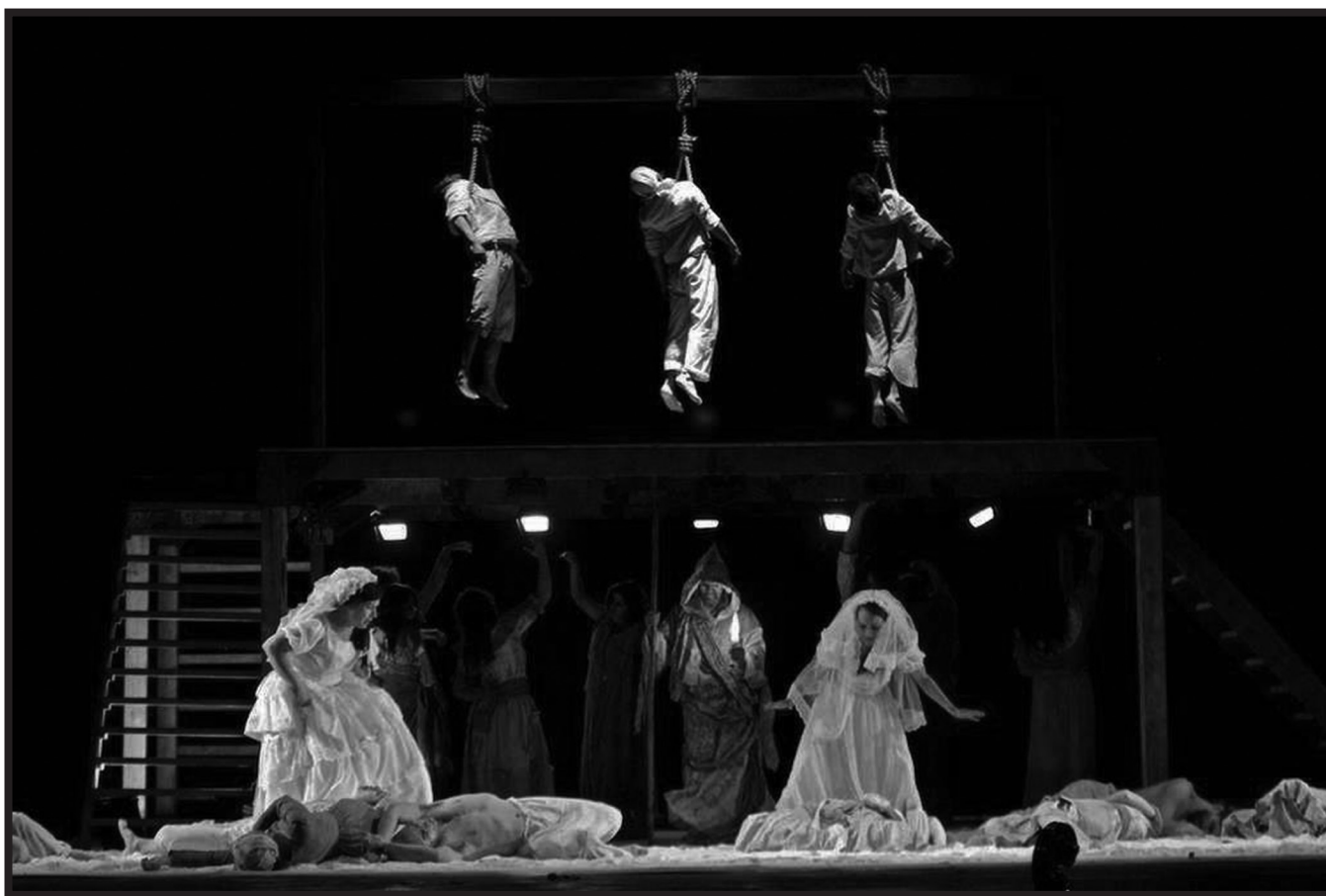
Los Ejércitos
TEATRO LA CANDELARIA
Foto: Camille Mazoyer
2009



La cabeza de Gukup
FESTIVAL IBEROAMERICANO DE BOGOTÁ
Foto: Jorge Idárraga
2010



la Isla del Tesoro
FUNCIÓN TEATRO JORGE ELIECER GAITÁN
Foto: Javier Montoya
2012



La insurrección de las hormigas

CO-PRODUCCIÓN CON EL GRUPO ENSAMBLAJE TEATRO

FUNCIÓN TEATRO JORGE ELIECER GAITÁN

Foto: Carlos Mario Lema

2011



Memoria y olvido de Úrsula Iguarán
FESTIVAL IBEROAMERICANO DE BOGOTÁ
Foto: Javier Depardieu
1992

- 1989** *Los ritos del retorno, o las trampas de la fe*
INSPIRADA EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
- 1990** *El Enano*
INSPIRADA EN PÄR LAGERVIST
- 1991** *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*
INSPIRADA EN GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
CON MISAEL TORRES
- 1993** *La Bruja, o el sueño de las tormentas*
INSPIRADA EN EL MITO POÉTICO
- 1995** *Sexus*
INSPIRADA EN HENRY MILLER
- 1996** *Epocalipsis, revelaciones para multiplicar el estrés*
INSPIRADA EN EL APOCALIPSIS DE SAN JUÁN
- 1997** *Los Demonios*
INSPIRADA EN FIODOR DOSTOIEVSKY
- 1998** *La nueva prehistoria*
INSPIRADA EN RENÉ REBETEZ
- 1999** *El nombre del mundo es bosque*
INSPIRADA EN URSULA K. LE GUIN
- 2001** *La casa de Eva*
CREACIÓN DE CLARA INÉS ARIZA CON WILSON PICO

La historia de un caballo que era bien bonito **2002**

INSPIRADA EN AQUILES NAZOA

Pandemia **2005**

INSPIRADA EN JOSÉ SARAGAMO

Del amor y otras inocentes palabras **2006**

CREACIÓN DE CLARA INÉS ARIZA

Las Troyanas **2007**

INSPIRADA EN ESQUILO Y JEAN-PAUL SARTRE

La Vorágine **2008**

INSPIRADA EN JOSÉ EUSTASIO RIVERA

Los Ejércitos **2009**

INSPIRADA EN EVELIO JOSÉ ROSERO

La cabeza de Gukup **2010**

INSPIRADA EN EL MITO MAYA

La insurrección de las hormigas **2011**

INSPIRADA EN LOS COMUNEROS

CON MISAEL TORRES

La isla del tesoro **2012**

INSPIRADA EN R. L. STEVENSON

La montaña de los signos **2012**

INSPIRADA EN ANTONIN ARTAUD

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE TEJER EN EL MES DE OCTUBRE DE 2012 EN BACATÁ

EL TEXTO ESTÁ LEVANTADO EN LOS NOBLES CARACTERES JENSON

EL EX-LIBRIS ES LA "CHIRONOMIA SPHERE", DE GILBERT AUSTIN