UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Sergio Bátiz Fernández

Análisis polifónico de tres obras de Seña y Verbo Teatro de Sordos

Ciudad de México

2020

SERGIO BÁTIZ FERNÁNDEZ

Análisis polifónico de tres obras de Seña y Verbo Teatro de Sordos

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México para obtenção do título de Mestre em Teoria e Prática do Teatro.

Área de Concentração: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo

Ciudad de México

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Bátiz Fernández , Sergio

Análisis polifónico de tres obras de Seña y Verbo Teatro de Sordos / Sergio Bátiz Fernández ; orientadora, Andréia Vieira Abdelnur Camargo. -- São Paulo, 2020.

247 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. teatro 2. surdez 3. teatro de surdos 4. língua de sinais mexicana 5. polifonia teatral I. Vieira Abdelnur Camargo, Andréia II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: BÁTIZ FERNÁNDEZ, Sergio

Título: Análisis polifónico de tres obras de Seña y Verbo Teatro de Sordos

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México para obtenção do título de Mestre em Teoria e Prática do Teatro.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

A Haydeé y Luciano

por recordarme siempre qué es lo más importante

A todas las personas que han formado parte de Seña y Verbo Teatro de Sordos

por dejarme ser parte de este gran trabajo

AGRADECIMIENTOS

A Haydeé y Luciano por acompañarme con amor en este proceso.

A Mario Espinosa y todo el equipo del CUT que hicieron posible este encuentro académico internacional, y por confiar en que yo podía ser parte de él.

A toda la gente de la USP que hizo esto posible; a la Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos, a la Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos, al Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, y al Prof. Jose Batista Dal Farra Martins, por compartirnos sus saberes.

A la Profa. Dra. Maria Lucia De Souza Barros Pupo por ayudarme a reconocer cuál debía ser el camino de esta investigación.

Al Prof. Dr. Pedro Paulo Salles por sus observaciones en mi Exame de Qualificação.

A mi orientadora, la Profa. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo por su paciencia, apoyo y guía.

A mis compañeras y compañeros en este proceso, Alberto, Edgar, Erwin, Guillermo, Miguel Ángel, Priscila, Rodolfo y Tania, por compartir angustias y alegrías.

A Alberto Lomnitz, por invitarme a trabajar a Seña y Verbo.

A Eduardo Domínguez, Lupe Vergara y Roberto De Loera por abrazar *Música para los ojos* con tanto cariño y tanta diversión; y al resto del elenco y equipo de Seña y Verbo, por hacer lo mismo en consecuencia.

A Gabriela Fernández Benvenutti por ser un ejemplo de búsqueda incansable, te quiero mamá.

A Sergio Bátiz Solórzano por aguantarse el susto cuando abandoné mis planes de estudiar matemáticas y me decidí por el teatro, te quiero papá.

A Gabriela Bátiz Fernández, por ayudarme con los cálculos matemáticos que yo sabía que sí se podían pero no tenía idea de cómo, te quiero, hermana.

A Erika Ordoñez por aclarar mis dudas sobre la cultura sorda cuando fuera que aparecieran.

A Alexis Martínez por compartirme tantas cosas sobre las Lenguas de Señas.

A Pilar Ruiz Carreón por ser mi colega entrevistadora.

A Raquel Bárcena Molina por ser un ejemplo vivo de la pedagogía a través del arte.

Y a Raúl Zambrano por saber que la erudición sin sentido del humor no vale la pena.

RESUMO

BÁTIZ FERNÁNDEZ, Sergio. Análise polifônica de três obras da Seña y Verbo Teatro de Sordos.

Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER com a Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México, 2020.

Nesta dissertação, utiliza-se a definição de polifonia, proposta pelo diretor teatral e musical, ator, cantor e doutor em educação brasileiro, Ernani Maletta, para realizar uma análise de três obras teatrais da Seña y Verbo Teatro de Sordos, companhia teatral mexicana com 27 anos de experiência enfocada no trabalho de atores surdos profissionais. A análise se centra na polifonia que caracteriza a principal convenção teatral desenvolvida pela companhia em seus 27 anos de trajetória: o uso simultâneo, em cena, do idioma castelhano e da língua de sinais mexicana. Foram escolhidas três obras representativas do trabalho da companhia para analisar três facetas distintas desta polifonia teatral: a prosa na obra *¿Quién te entiende?!*, caracterizada por seus diálogos coloquiais; a poesia, na adaptação bilíngue realizada pela companhia a partir de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e um exemplo atípico na obra *Música para los ojos*, em que a polifonia teatral é composta por linguagens diferentes: o ramo mais icônico da mímica de surdos e a linguagem da música. A análise polifônica aprofunda-se nas razões teatrais, humanas, ideológicas e políticas que sustentam a teatralidade bilíngue desta companhia; desde as diferentes formas de compreender, definir e confrontar a surdez até os recursos teatrais desenvolvidos ao longo dos anos; exemplos vivos da síntese cultural entre pessoas surdas e ouvintes são conquistas desta companhia de teatro de vanguarda que desafiam as nossas formas de conceber o ser humano.

Palavras-chave: Teatro. Surdez. Teatro de surdos. Língua de sinais mexicana. Polifonia teatral.

RESUMEN

BÁTIZ FERNÁNDEZ, Sergio. Análisis polifónico de tres obras de Seña y Verbo Teatro de Sordos.

Disertación (Maestría en Teoría y Práctica del Teatro) – Escuela de Comunicación y Artes, de la Universidad de Sao Paulo en ámbito de Convenio Académico Internacional MINTER con la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

En esta disertación se utiliza la definición de polifonía propuesta por el director escénico y musical, actor, cantor y Doctor en Educación brasileño Ernani Maletta, para realizar un análisis de tres obras teatrales de Seña y Verbo Teatro de Sordos, compañía teatral mexicana con 27 años de experiencia enfocada en el trabajo de actores sordos profesionales. El análisis se centra en la polifonía que caracteriza la principal convención teatral que la compañía ha venido desarrollando en sus 27 años de trayectoria: el uso simultáneo en escena del Idioma Castellano y la Lengua de Señas Mexicana. Se escogieron tres obras representativas del trabajo de la compañía para analizar tres facetas distintas de esta polifonía teatral: la prosa, en la obra *¿Quién te entiende?!*, caracterizada por sus diálogos coloquiales; la poesía, en la adaptación bilingüe hecha por la compañía de la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare; y un ejemplo atípico con la obra *Música para los ojos*, en la que la polifonía teatral está conformada por lenguajes distintos: la rama más icónica de la mímica de sordos y el lenguaje de la música. El análisis polifónico ahonda en las razones teatrales, humanas, ideológicas y políticas que sustentan la teatralidad bilingüe de esta compañía; desde las distintas maneras de comprender, definir y enfrentar la sordera hasta los recursos teatrales desarrollados a lo largo de los años; ejemplos vivos de la síntesis cultural entre sordos y oyentes que como logros de una compañía teatral de vanguardia, desafían nuestras maneras de concebir al ser humano.

Palabras llave: Teatro. Sordera. Teatro de sordos. Lengua de Señas Mexicana. Polifonía teatral.

ABSTRACT

BÁTIZ FERNÁNDEZ, Sergio. Polyphonic analysis of three plays from Señal y Verbo Teatro de Sordos.

Dissertation (Master in Theater Theory and Practice) – College of Communication and Arts, of the University of Sao Paulo within the scope of the MINTER International Academic Agreement with the National Autonomous University of Mexico, Mexico City, 2020.

This dissertation uses the definition of polyphony proposed by the Brazilian stage and musical director, actor, singer and Doctor of Education Ernani Maletta, to analyze three theatrical plays from Señal y Verbo Teatro de Sordos, a 27 year experienced Mexican theatre company focused on the work of professional deaf actors. The analysis is centered in the polyphony that characterizes the main theatrical convention that the company has been developing for 27 years: the simultaneous use on stage of the Spanish spoken language and Mexican sign language (LSM). Three representative plays from the company were chosen in order to analyze three different facets of this theatrical polyphony: prose in the play *¿Quién te entiende?!*, characterized by its colloquial dialogues; poetry in the bilingual adaptation the company made of William Shakespeare's *Romeo and Juliet*; and an atypical example with the play *Música para los ojos*, where the theatrical polyphony is formed by different languages: the most iconic branch of deaf mime and the language of music. The polyphonic analysis delves into the theatrical, humane, ideological and political reasons that support the bilingual theatricality of this company; from the different ways of understanding, defining and facing deafness, to the theatrical resources developed through the years; living examples of the cultural synthesis between deaf and hearing that as achievements of an avant-garde theatre company, defy our ways of understanding the human being.

Key words: Theatre. Deafness. Theatre of the Deaf. Mexican Sign Language. Theatrical polyphony.

LISTA DE SIGLAS

LS	Lengua(s) de Señas
LSM	Lengua de Señas Mexicana
ASL	American Sign Language

ÍNDICE

Introducción

Sobre la compañía	14
Sobre mi entrada a la compañía	17

Capítulo 1

Seña y Verbo y la sordera en México	29
---	----

Capítulo 2

La polifonía presente en las obras de Seña y Verbo	45
Las voces que conforman la polifonía teatral de Seña y Verbo, y la importancia de su relación no jerárquica	46
Sobre cómo las voces que conforman la polifonía teatral de Seña y Verbo entran en una relación “intrínsecamente dialógica”, afectándose la una a la otra sin perjudicar su autonomía.	52
Sobre cómo los tres tipos de espectadores que tiene Seña y Verbo perciben su polifonía teatral.	56

Capítulo 3

El contrapunto dentro de la homorritmia bilingüe de Seña y Verbo	63
--	----

Capítulo 4

<i>Música para los ojos</i> , otra forma de polifonía homorítmica de Seña y Verbo	89
Sobre cómo los distintos espectadores de Seña y Verbo percibieron esta otra polifonía homorítmica	102

Conclusiones	105
-------------------------------	------------

ANEXOS

ANEXO A

Transcripción de la entrevista hecha a Lupe Vergara	109
---	-----

ANEXO B

Transcripción de la entrevista hecha a Eduardo Domínguez	119
--	-----

ANEXO C

Transcripción de la entrevista hecha a Alberto Lomnitz	129
--	-----

ANEXO D

Libreto de la obra <i>¿Quién te entiende?!</i>	147
--	-----

ANEXO E

Libreto de la obra <i>¡Silencio, Romeo!</i>	187
---	-----

ANEXO F

Libreto de la obra <i>Música para los ojos</i>	235
--	-----

Referencias	245
------------------------------	-----

Introducción

Sobre la compañía

Hace dieciséis años presencié una versión escénica de algunos cuentos del *Libro de la Selva* de Rudyard Kipling. Al final del espectáculo uno de los actores detuvo el aplauso y dirigiéndose al público señaló: -A los actores nos gusta escuchar el aplauso, sin embargo, en esta obra tenemos a tres actores sordos, así que preferimos que ustedes nos aplaudan así (levantó las manos sobre la cabeza y las agitó) para que ellos también lo aprecien-... todos seguimos la indicación y la sala de casi cuatrocientas personas agitó sus manos en silencio. Jamás había visto algo así, jamás había escuchado algo así tampoco, el silencio de una multitud manifestando alegría al agitar sus manos al unísono. Esa fue la primera vez que entré en contacto con personas sordas.

En 1993, Alberto Lomnitz, director de escena mexicano, fundó Señal y Verbo Teatro de Sordos; la primer compañía teatral de actores sordos de México. Recientemente Alberto había sido invitado a trabajar con la National Theatre of the Deaf, compañía de actores sordos de Estados Unidos, en una gira que hicieron por México. Ésta experiencia fue la motivación de Alberto, ya que representó algo muy particular para él.

Señal y Verbo Teatro de Sordos es hoy en día una de las compañías de teatro más estables del país, con un gran reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. A pesar de haber sido acreedora, en muchos momentos de su historia, a distintos apoyos provenientes del gobierno y de organizaciones privadas, subsiste principalmente de mantener un repertorio amplio para dar funciones y giras a donde sea que los inviten. Su repertorio está conformado por una gran variedad de trabajos escénicos, siempre con la intención de ampliar sus horizontes explorando nuevas teatralidades. Tienen obras escritas especialmente para ellos por reconocidos dramaturgos mexicanos, montajes donde se ha hecho trabajo con títeres y teatro de objetos, incursiones en el performance, espectáculos de improvisación y

adaptaciones de clásicos que van desde *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne, hasta *Romeo y Julieta* de William Shakespeare.

Otro aspecto importante que ha ocupado a la compañía en sus veintisiete años de trayectoria ha sido la formación de nuevos actores. En México no existen escuelas de actuación para actores sordos, así que la compañía abre talleres de teatro cada año para ir formando nuevos colegas. De igual manera, Señá y Verbo, a través de su programa *Manos a los Estados*, respaldados por la beca *México en Escena* otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), ha apoyado con asesorías y talleres a las nuevas compañías de teatro de sordos que han ido surgiendo en los distintos estados de la república.

La compañía, se ha ocupado también en promover la Lengua de Señas Mexicana (LSM) con muchos distintos talleres, algunos para gente cercana al teatro, como *Técnicas de teatro de sordos* y otros para personas no cercanas al teatro, como *Comunicación no verbal* e *Introducción a la lengua de señas y la cultura sorda*.

Ahora, volviendo a ese instante del aplauso silencioso, sé que para los que fuimos espectadores ese día, cambiar nuestra manera de expresar el júbilo de ver un espectáculo fue algo simple. No hizo falta ninguna explicación elaborada, no hubo que hacer pruebas o ensayos; escuchamos las razones y al instante pudimos ver el ejemplo de lo que se esperaba de nosotros. No lo sabíamos, pero en ese momento estábamos aprendiendo otro idioma. Se estaba plantando una semilla en nosotros. Y estaba siendo plantada de una manera sutil y muy inteligente, al invitarnos a probar expresarnos de una manera distinta, en un momento de alegría. En la experiencia de ese momento la discapacidad no estaba siendo padecida, una de las características primordiales en el desempeño de Señá y Verbo.

Oliver Sachs relata en *Musicophilia* que las partes del cerebro que comúnmente se encargan de procesar información auditiva, funcionan de otra manera en las personas sordas; esas neuronas no se quedan sin trabajar, lo que hacen es fortalecer el manejo de la información visual. Entonces, pienso yo, los cerebros de los sordos están trabajando tanto como los de los oyentes, solamente que en distintas proporciones, algo parecido a lo que le pasa a un matemático cuyas habilidades sociales son torpes, a un músico incapaz de bailar, o a un gran lector con muy mala percepción espacial. La diferencia más grande es que el sordo, por circunstancias diversas, no tuvo la opción de decidir no escuchar. Ésta, no es una

conclusión de Oliver Sachs y no cuento con la documentación científica para hacer una comparación real entre estos casos hipotéticos de seres humanos con habilidades dispares; lo que sí sé con seguridad, por experiencia propia, es que para los sordos que hablan Lengua de Señas (LS), ser sordo, no es una discapacidad, sino una identidad cultural y un motivo de orgullo.

Las LS son idiomas, formas de comunicarse, tan ricas como las lenguas orales. Muchos lingüistas se han dado a la tarea de luchar por demostrar la riqueza de estos idiomas, analizando su sintaxis, su gramática, su etimología y morfología. Lucha que ha sido necesaria por el constante afán, de parte de la comunidad médica, por menospreciar las LS. Afortunadamente los señantes han ido ganando terreno. Prueba de esto son las modificaciones que se hicieron en México el 10 de junio del 2005 a la Ley General de las Personas con Discapacidad del Diario Oficial de la Federación:

XXII. Lengua de Señas.- Lengua de una comunidad de sordos, que consiste en una serie de signos gestuales articulados con las manos y acompañados de expresiones faciales, mirada intencional y movimiento corporal, dotados de función lingüística, forma parte del patrimonio lingüístico de dicha comunidad y es tan rica y compleja en gramática y vocabulario como cualquier lengua oral. (MÉXICO, 2011, p.4)

Artículo 14. La Lengua de Señas Mexicana, es reconocida oficialmente como una lengua nacional y forma parte del patrimonio lingüístico con que cuenta la nación mexicana. (MÉXICO, 2011, p.11)

Esta ley obliga, entre otras cosas, a garantizar a la población sorda la educación pública y obligatoria que promueve la Secretaría de Educación Pública (SEP) y a facilitar la interpretación a LSM como derecho de todos los mexicanos, ley que desde entonces, para ser cumplida a cabalidad, ha sufrido otros problemas en los que no ahondaré ahora.

Un idioma refleja y moldea una manera de pensar y de ver el mundo; y donde hay una manera de pensar e interpretar el mundo hay una manifestación cultural. Las maneras de ver e interpretar el mundo expresadas en las LS son la cultura sorda. En este caso es una condición fisiológica y no una ubicación geográfica la que ha hecho surgir una cultura.

Es así como el hecho de asumir la identidad de sordo como orgullo y motor para un trabajo artístico, se vuelve el punto de origen de un trabajo con alcances muy extensos desde el punto de vista humano y cultural.

Actualmente, el movimiento interno más significativo que ha llevado a cabo la compañía ha sido el nombrar como director artístico, hace cuatro años, a uno de los actores sordos que llevan más años en el elenco: Eduardo Domínguez. Comúnmente las oportunidades de trabajo para las personas sordas en México suelen ser muy escasas, casi siempre trabajos muy mal pagados y con pocas posibilidades de crecimiento. De manera que el hecho de que un sordo esté a la cabeza de esta compañía bilingüe, innovadora, estable y longeva es algo más que una manifestación cultural, es una postura ideológica frente a la sociedad y nuestras maneras de entender la discapacidad y un modelo a seguir para las comunidades sordas en todo el mundo.

Sobre mi entrada a la compañía

Un amigo mío, Ricardo Esquerra, actor oyente que trabajó en el montaje *La Noche del Tigre* la obra de Seña y Verbo basada en cuentos del *Libro de la Selva* de Rudyard Kipling, me dijo un día: -Lo único que necesitas para poderte comunicar con sordos es conocer el abecedario y las señas para preguntar: ¿cómo se dice? (y me enseñó todo eso en menos de cinco minutos), lo demás se lo preguntas tú y ellos te lo enseñan-. En ese momento yo no comprendí la veracidad, complejidad e implicaciones de ese consejo, no sería sino muchos años después que lo entendería y comprobaría.

Doce años antes, mi esposa había trabajado con Seña y Verbo en un montaje titulado *Hecho a Mano* (estrenado en diciembre de 1994, el tercer montaje de la compañía, a un año de haberse fundado) que reunía varias obras entre las cuales estaba *El Retablo de las Maravillas* de Miguel de Cervantes, y un poema de Pablo Neruda. Varios conocidos míos habían trabajado en algún momento con la compañía y mi curiosidad por aprender LSM más allá del abecedario y las señas para preguntar: ¿cómo se dice? llegó a su tope cuando mi esposa me dijo que había sido invitada a trabajar con ellos otra vez. Hicimos un trato, todos los días al regresar a

casa ella me enseñaría las señas que había aprendido en el día, y mientras tanto yo entrenaría mis habilidades con el abecedario deletreando. El plan sonaba muy bien, pero en la práctica no parecía estar funcionando. El tiempo que tenían para montar la obra era reducido y mi esposa regresaba de sus ensayos con más ganas de dormir que de enseñarme señas. Llegaba a la casa exhausta y con la cabeza saturada de tanto ver señas, algo bastante común cuando uno no tiene o pierde la costumbre; pero también con los oídos perfectamente descansados, tampoco solemos estar acostumbrados a estar en completo silencio seis horas seguidas. Lo que sí me empezó a contar fue todo sobre la obra. Alberto Lomnitz, en ese momento todavía director de la compañía, pensaba teatralizar historias reales de tres sordos a los que habían invitado a compartir anécdotas de su vida: teatro documental. De alguna manera estas historias serían el corazón de la obra. Yo quería aprender señas, pero lo que mi esposa me compartía después de sus ensayos eran historias:

-Cuenta Federico que en la secundaria, cree que tuvo una novia...- El adolescente sordo, en una escuela únicamente de oyentes se había acostumbrado a fingir que entendía para que lo dejaran en paz, él decía sí a todo lo que sus compañeros le decían y seguía con su vida, con tal de que nadie lo molestara. Sin buscarlo, su estrategia de supervivencia lo llevó a una serie de equívocos que casi nunca supo de dónde habían surgido.

-Blanca cuando era chica inventó su propia LS con su hermano que también era sordo- Esta niña sorda, dentro de una familia de muy bajos recursos, tuvo la fortuna de tener un hermano también sordo que fue la única persona con la que pudo comunicarse durante toda su infancia.

-Los papás de Omar le enseñaron a transportarse solo en el metro desde los siete años-. Los papás del niño sordo lo apoyaron y le dieron la confianza para enfrentar el mundo, aprendieron señas con él y lo metieron a una escuela donde se usaba la LSM, escuela que desafortunadamente estaba hasta el otro lado de la ciudad.

Esta obra sería la primera para uno de los actores, Roberto De Loera, nuevo en la compañía. A la familia de Roberto no le parecía que el teatro fuera una buena opción para su hijo así que él había entrado al *Taller Semillero* de Seña y Verbo a escondidas de sus papás y ahora ya tenía la confianza para confesarles lo que había hecho porque estaba empezando a recibir su sueldo como actor profesional.

La música de la obra sería compuesta por Eugenio Toussaint, un reconocido músico mexicano, amigo de toda la vida de Alberto Lomnitz. Mi esposa me contaba cómo los sordos pegaban las orejas al reproductor de CD mientras sonaba la música recién compuesta para la obra. Entre ellos se preguntaban ¿Quién oía algo? ¿Con qué oído oían? algunos habían llevado sus aparatos¹, que no usaban normalmente, para tratar de escuchar esta nueva música que acababa de llegar.

Un día, cuando fui a recoger a mi esposa a la salida de su ensayo, me pidió que entrara a la oficina donde trabajaban, la sesión se había prolongado y tardarían una media hora más en salir. Alberto, había escrito un texto entrelazando las historias narradas por Federico, Blanca y Omar; y ahora la compañía estaba traduciendo el texto del castellano a LSM. Cuando entré al salón donde trabajaban, Alberto amablemente, me ofreció sentarme. Unos años antes yo había trabajado como actor en una obra dirigida por él. Sentados alrededor de la mesa estaban él, mi esposa y los cinco actores sordos que en aquel momento conformaban la compañía. Nada se detuvo con mi llegada, un saludo amable de todos que consistió sólo en que me voltearan a ver y alzaran una mano. El ensayo no podía terminar todavía. La sesión de traducción necesitaba encontrar una solución para traducir algo. Claro que esto lo supe hasta después cuando finalmente le pude preguntar a mi esposa qué era lo que pasaba en esa mesa. Lo que vi ese día me fascinó. Entre los sordos se discutía cómo decir un texto... como señalar un texto². Era una discusión creativa, cada uno tenía una propuesta de cuales señas serían la mejores y todos probaban las opciones, diciendo las señas y sintiendo qué opción les parecía más natural. De cuando en cuando los oyentes hacían comentarios al margen, con lo que yo obtenía algunos datos sobre el tema que se estaba tratando; entre eso y las historias que mi esposa me había contado sobre los protagonistas de la obra, la imagen del rompecabezas lograba tener algo de sentido para mí. Por supuesto que entendía yo el 10% de lo que se decía, pero el orden en que sucedía, el ritmo, la importancia del tema, las ocasiones en que los comentarios eran en serio, aquellas en que hacían bromas, la claridad sobre quién tenía el foco de la atención en la

¹ Auxiliares auditivos: pequeños aparatos que se colocan en las orejas para amplificar el sonido, muy frecuentes en personas cuya escucha se ha deteriorado por la edad.

² El verbo *decir* no es exclusivo de las lenguas orales, pero en ese momento lo dudé. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE); decir: Asegurar, sostener, opinar; expresar un pensamiento mentalmente, o sin dirigir a otro la palabra.

conversación; todo eso, era nuevo y a la vez perfectamente comprensible para mí. Quedé completamente enganchado. Hice un esfuerzo por recordar la mayor cantidad de señas para luego poder ratificarlas con mi esposa, sólo que había una dificultad, era evidente que si yo usaba mis manos para tratar de imitar la forma de alguna seña, especialmente alguna de las que tienen su punto de articulación en la cara, llamaría la atención; no había un sólo movimiento que pasara desapercibido en esa mesa; así que solo pude tomar notas mentales y alguno que otro acomodo de dedos que pude reproducir escondiendo mis manos debajo de la mesa.

Nuestra dinámica, acordada en casa, de aprender las señas del día seguía sin funcionar del todo pero las historias continuaron llegando:

Siendo los tres protagonistas de la obra, sordos de nacimiento contaban con historias diferentes: Blanca siempre odió las terapias de lenguaje, Federico creció asistiendo sólo a escuelas de oyentes siendo siempre el único sordo, sin mayor opción que tratar de leer labios y esforzarse por hablar, y Omar aprendió señas desde chiquito apoyado por sus papás.

Estos tres sordos son amigos conocidos de la compañía, y aunque sabemos que ellos hoy están bien, sus historias relatan momentos muy difíciles en sus vidas.

Omar fue secuestrado a los siete años mientras viajaba sólo en el metro. Dos meses sufrió abusos de todo tipo hasta que finalmente su familia pudo juntar el dinero que pedían los secuestradores para rescatarlo. Omar cuenta que sólo fue gracias a la gran comunicación que tiene con su mamá que fue capaz de superar esa experiencia traumática.

Federico creció aislado siempre rodeado de oyentes hasta que finalmente de adolescente sus padres se dieron cuenta de la importancia de la LS y buscaron una escuela y lo llevarlo a que aprendiera.

Blanca logró que sus papás desistieran en su intento por llevarla a terapias, ella quería que la dejaran en paz y lo logró. En una familia numerosa y de bajos recursos no tener que pensar en los niños sordos (Blanca y su hermano) era más fácil que estar buscando terapias y doctores. Lo delicado del caso es que por más que ella lograra comunicarse con su hermano, no pudo desarrollar sus habilidades lingüísticas a plenitud hasta que aprendió LSM a los nueve años. Dos sordos que pasaban enfrente de su casa la vieron y al darse cuenta de que ella también era sorda le enseñaron algunas señas. Para Blanca ese encuentro fue crucial, saber de

la existencia de la LSM la motivó a pedirle a su mamá que la llevara a aprender eso que le habían enseñado esos dos visitantes. Blanca no sólo aprendió señas hasta los nueve años, otra cosa que aprendió hasta ese momento fue su propio nombre. Ella supo lo que era un nombre hasta los nueve años de edad, cuando entró en contacto con la LS.

Finalmente la obra se estrenó y poco a poco durante la temporada, antes y después de las funciones tuve la oportunidad de poner a prueba el consejo que me había dado mi amigo Ricardo, al tratar de conversar con los actores de la obra, con los otros miembros de la compañía, que también frecuentaban las funciones, y finalmente con parientes y amigos sordos de los actores.

Cuando Ricardo me dijo que bastaba con sólo aprenderme el abecedario y que lo demás me lo enseñarían los sordos, no me imaginé la tranquilidad y paciencia con la que casi cualquier sordo con el que me encontraría estaría dispuesto a explicarme cómo se decía tal o cual cosa que yo quisiera preguntar. Por supuesto que mis pláticas no eran de los temas más profundos e inquietantes de la vida, normalmente hablábamos de la obra y cómo es que conocíamos a la gente que ahí trabajaba, pero finalmente estaba aprendiendo más señas y estaba conociendo gente nueva para mí. Hasta que un día la hermana oyente de una de las actrices sordas de la obra me preguntó quién me había enseñado LSM. Me dijo que ella tenía muchas ganas de aprender, pero que le era muy difícil. Me quedé helado por dentro, y sin mostrarlo por fuera, con la mayor tranquilidad que pude, le dije: -Me enseñó tu hermana-. ¿Cómo podía ser que en unas semanas yo hubiera aprendido las suficientes señas como para hablar del clima o del fútbol con cualquier sordo que me encontrara y una familiar directa que había convivido años con su hermana sorda se sintiera imposibilitada para aprender? En la obra se habla de cómo la familia de Federico, aconsejada por los médicos, prohibiera el uso de las señas en la casa con la intención de que Federico se esforzara en leer los labios y en hablar usando su voz "...para que no se vuelva flojo..." había sido la razón del médico. Blanca no se comunicó con sus hermanos oyentes hasta ya muy grande, después de haber aprendido señas. Definitivamente tener un pariente sordo provoca en las familias de oyentes reacciones y actitudes muy diversas. Todas estas experiencias me estaban haciendo observar, cada vez más detalladamente, un mundo nuevo para mí, de lo más complejo.

Unos meses después de que terminara la temporada de *¿Quién te entiende?!*, Alberto Lomnitz me llamó para que diera a los actores de la compañía un taller de mimo. Cuatro años atrás yo había regresado de Londres de haber estudiado el mimo corporal dramático de Étienne Decroux³ (1898-1991) en la International School of Corporeal Mime⁴. Acepté sin dudar y me acerqué a Señal y Verbo en mi primera colaboración profesional.

Decroux estudió muchas cosas con el mimo corporal dramático, una articulación detallada y minuciosa del cuerpo, calidad de movimiento y las combinaciones de estas dos que nos muestran el esfuerzo del personaje para realizar tareas de todo tipo, pesadas, ligeras y metafóricas; pero más allá del estudio del movimiento del actor, un objetivo primordial de Decroux era comprender el teatro de manera visual. El estudio de la articulación y las calidades de movimiento fue comprendido por los actores de la compañía con gran facilidad, pero mi sorpresa fue cuando intentamos los ejercicios en los que nos enfocábamos en imaginar y desarrollar escenas de manera visual. Esos ejercicios fueron devorados y superados en el primer intento. Yo había cometido un error. Los actores sordos no necesitaban entrenarse en concebir el teatro de manera visual, ellos ya concebían la vida entera de manera visual. Afortunadamente mi error al preparar esa primera sesión del taller no fue porque yo hubiera llevado el material equivocado, simplemente había llevado muy poco. Durante el resto del taller me sucedió algo que nunca había pensado a la hora de estudiar a Decroux. Fue muy evidente para mí cómo en el arte nos solemos perder en nuestros lenguajes cuando olvidamos el objetivo principal que es el de comunicar. Para nada digo que eso le pasara a Decroux, pero a mí sí. Decroux tenía muy claro que su técnica tenía un objetivo, incluso cuando en sus piezas hay

³ Director y pedagogo. Estudiante de Jaques Copeau, actor with Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, Antonin Artaud, Marcel Carne. Conocido como “Padre del mimo moderno”. Declaró el Mimo como un arte independiente del teatro y la danza, dándole todo un repertorio y un vocabulario específicos. El investigador Marco de Marinis de la Universidad de Bologna dedicó su título “Étienne Decroux: il mimo corporeo come utopia teatrale” a analizar su “Teatro Laboratorio”

⁴ International School of Corporeal Mime, fundada en 1984 en París como Ecole de Mime Corporel Dramatique, por Corinne Soum y Steve Wasson, últimos asistentes de Étienne Decroux. En 1995 la escuela se mudó a Londres donde continuó sus labores hasta 2010 en que se trasladó a los Estados Unidos al estado en Wisconsin donde ahora reside. Corinne y Steve fundaron a la par de la escuela, la compañía Theatre de l’Ange Fou para continuar las investigaciones estéticas iniciadas por Decroux en su “Teatro laboratorio”, llevándolas un paso más mezclando el complejo estudio del mimo con textos originales y adaptaciones de clásicos.

ambigüedad, esta falta de definición es deliberada. Pero recuerdo esta sensación también en el estudio de la música, cuando nos entregamos a ejercicios diseñados para darnos tal o cual habilidad olvidando nuestro objetivo principal: hacer música. Mi sensación al dar este taller en Seña y Verbo fue la de que alguien tomó mis pies y los plantó en el piso con gran contundencia.

A la par del taller, mi comunicación con LSM había llegado a una nueva etapa. Cada vez aprendía más señas, algunas al verlas en manos de los sordos y otras por amigos que también habían trabajado con Seña y Verbo. Aunque claro, con ciertas dificultades. En una ocasión quise sorprender a los sordos usando una seña que otro amigo me había enseñado, -¿Qué es eso?- me dijo al instante uno de los sordos, -a, v, e, n, a- deletreé yo... El sordo se rió y me explicó que eso no se decía así, -¿Dónde viste eso?- me preguntó. Le expliqué que esa seña me la había enseñado un actor que había trabajado antes con ellos. El sordo sonrió y con un sentido del humor muy característico suyo, me dijo que las señas de ese actor ya estaban oxidadas. Y empezaron a comentar todas las señas que solían decir mal los actores oyentes con los que habían trabajado. No se referían a señas mal hechas en conversaciones, la memoria de los ejemplos era tan clara porque hablaban de señas que eran parte de los textos de las obras en que habían trabajado. Y uno a uno, entre risas, me fueron contando los esfuerzos que habían llevado a cabo para lograr que tal o cual actor oyente lograra decir bien una u otra seña. Me pareció interesante que la plática no se tratara sobre qué tontos eran los oyentes, la conversación no era tan burda; sólo que para ellos era evidente que las señas no siempre eran fáciles para los oyentes. Y en efecto, la articulación de las señas es igual de reveladora que la pronunciación y entonación en las lenguas habladas. Los sordos pueden reconocer por las señas la región de la que viene un señante, de igual manera que por su entonación podemos saber si una persona viene del norte del país, o de la costa. -Los sordos también tienen acento- pensé sorprendido, y les pregunté si siempre era fácil reconocer a los oyentes sólo por su manera de señar, la respuesta fue un unánime: sí. Sólo en casos muy específicos de oyentes hijos de padres sordos⁵ o gente que aprendió señas desde muy pequeños. En su momento todo esto me parecía muy sorprendente, pero a la vez, si pensaba en las señas como

⁵ Conocidos comúnmente en latinoamérica como HOPS/HOPAS (Hijos Oyentes de Padres Sordos) y en México, acostumbrados a los anglicismos, también como CODA por las siglas en inglés de Child Of Deaf Adult.

cualquier otro idioma, no había nada de qué asombrarse. Las lenguas están vivas y sufren mestizajes todo el tiempo, así que de la misma manera que el castellano hablado en las ciudades fronterizas con los EUA, adopta algunas palabras del inglés, la LSM de las mismas ciudades tiene la misma relación con la American Sign Language (ASL).

Otra situación recurrente entre sordos y oyentes que me obligó a hacer un pacto con ellos, fue perfectamente retratada en una escena de la obra *Un gato vagabundo*: Un reconocido pintor oyente es presentado a un sordo pintor amateur, la persona que los presenta, amiga de ambos, hace también la labor de intérprete. Al despedirse, el pintor, en un gesto de amabilidad, le pregunta a la intérprete las señas para decir: -Gusto en conocerte- y hacerlas él mismo. La intérprete le muestra las señas: gusto - conocer⁶, y el pintor hace su mejor esfuerzo para repetirlas para el sordo. El sordo, acostumbrado a la poca habilidad de los oyentes para imitar señas logra aguantar la risa en ese momento y sonreír agradeciendo el gesto amable del pintor reconocido, cuando copiando mal lo que había hecho la intérprete, en realidad hace las señas: amante - borrego. Esta escena está basada en un sin fin de anécdotas reales que corresponden más a una plática de cantina que a un trabajo académico; lo importante es que después de haber protagonizado un par de éstas, les propuse un trato a los actores sordos, si ellos me prometían decirme siempre que yo dijera algo mal, yo me esforzaría por no repetir el error. Acuerdo que, hasta la fecha, seguimos respetando.

Otro trato muy importante que ha definido mi relación con los sordos, no hizo falta hacerlo con ellos, fue suficiente que lo hiciera conmigo mismo. Con el paso del tiempo y las pláticas podía sentir al conversar que la sintaxis de la LSM no funcionaba para nada como el castellano. Mis conversaciones siempre solían requerir varios intentos, de mi parte para explicarme y de parte de los sordos cuando yo les pedía repetir por no haber entendido. Nunca se tomaba a mal no habernos entendido al primer intento, eso lo aprendí sin darme cuenta directamente de los sordos. En algunos casos había segundos, terceros y cuartos intentos, en ocasiones si un sordo no lograba hacerme entender, otro lo intentaría en el lugar del primero y así hasta que todos los presentes lo hubieran intentado. Y a su vez, cuando yo no

⁶ Ejemplo de las *glosas*: sistema usado para escribir señas usando el castellano escrito, más sobre este tema en el Capítulo 3

lograba comunicar lo que quería, ellos, siempre me daban opciones: -¿te referías a esto?, -¿querías decir esto otro?-.

Después me di cuenta de que en algunas ocasiones había que dejar que la conversación fluyera porque al final con alguna seña o grupo de señas todo cobraba sentido. El peligro con esta opción era que la conversación avanzara y ese punto en el que todo cobraba sentido nunca llegara. En alguna ocasión, por la vergüenza de no entender algo en el quinto intento decidí fingir haber entendido y dar esa conversación por perdida, asentí y continuamos con otra cosa. En ese momento yo no tenía idea, pero ahora tengo la certeza de que mi interlocutor se había dado cuenta perfectamente de que me estaba sintiendo incómodo por no entender y aceptó mi asentir como señal de mi vergüenza, además, probablemente esa conversación no merecía el gran esfuerzo que estaba requiriendo; afortunadamente, esa vez no hablábamos de nada importante. No me di cuenta en el momento, pero ese día había yo tomado la ruta equivocada.

Para mi fortuna, esa situación se volvió a presentar, sólo que en este caso el tema de la conversación era delicado. Una actriz me compartía una situación familiar que involucraba a su hijo. Hasta ese momento yo seguía ligando las señas y la gestualidad de la LSM con una teatralidad ligera y a veces cómica. Ese día me di cuenta de que esa percepción que yo tenía, era simplemente porque mi amistad con los actores sordos todavía no había llegado al punto en que quisieran tener conmigo una conversación sobre algún tema de mayor peso.

La actriz me había tomado confianza y me hablaba⁷ a un ritmo natural para ella, se estaba olvidando que yo no era tan veloz para entender, pero la importancia que para ella tenía lo que me estaba diciendo hizo que olvidara hablar más lento para que yo comprendiera mejor. Yo en su rostro veía la seriedad del tema. Sabía que hablaba de su hijo, pero las señas empezaban a ir demasiado rápido para mí. Reconocí otra seña: “hospital”, después más señas confusas para mí. En una pausa que ella hizo pude preguntarle otra seña que no había yo podido reconocer, ella deletreó -o, p, e, r, a, r-. De nuevo las señas veloces siguieron y cuando estaba a punto de dar por perdida mi comprensión de la conversación me di cuenta de que el camino que había escogido la vez anterior era por mucho la ruta equivocada.

⁷ Otro verbo que no se limita sólo a las lenguas orales. Según el diccionario de la RAE, hablar: expresarse de uno u otro modo, explicarse o darse a entender por medio distinto del de la palabra.

¿Cómo podía yo fingir haber entendido una conversación de tal gravedad?. Así que me armé de valor y la detuve, pedí disculpas y le pedí que me explicara más lento. Su hijo nació con una condición cardíaca que lo obligó a necesitar operaciones cada tantos años, había una pequeña pieza que el cirujano ponía en el corazón y que cuando el niño crecía, debía ser cambiada por una más grande. En la tarde, cuando llegué a mi casa me di cuenta de que había pasado una prueba de fuego. No me refiero a que ella me estuviera probando, para nada, ella sólo me había confiado una situación personal. Lo que vi ese día fue que desistir en el esfuerzo por comprendernos no podía ser una opción, que esa actitud insensible por parte de los oyentes es con la que los sordos lidian todos los días y estaba en mis manos ser *un oyente más*, o un aliado.

¿Quién te entiende?! comienza con tres amigos, dos sordos y una oyente platicando en señas en la cocina de un departamento. La plática en señas es entre ellos tres al ritmo normal de una plática en LSM entre sordos. Para el público oyente este inicio es desconcertante, pasan unos instantes, hasta que la oyente se percata de la presencia del público. -Perdón- dice en castellano, -estamos hablando de unos amigos que...- pero los sordos la vuelven a jalar a la plática y ella se vuelve a olvidar del público y continúa conversando en LSM con sus amigos. Una vez más recuerda que el público está ahí y que lo más probable es que no haya entendido nada de lo que se ha estado diciendo así que explica un poco más: -Estamos hablando de unos amigos que no tardan en llegar pero...- y esta vez la actriz sorda la detiene y con cierto desdén al público le dice algo en señas a la actriz oyente, la actriz oyente asiente y los tres le hacen sonriendo al público el gesto característico con la cara y los dedos índice y pulgar de una mano mostrando una separación de un medio centímetro, muy común en Mexico entre los oyentes cuando uno pide que lo esperen un momento.

Figura 1 - Seña: momentito

Fuente: Imagen tomada de una grabación de la obra *¿Quién te entiende?! (2008)*; en escena la actriz sorda Lucila Olalde.

Y entonces la plática en señas continúa sólo que en este caso en un tono de burla para el público, el subtexto evidente es: -miren lo que se siente no entender nada-. Todo esto sucede como un juego, y sin que pase mucho tiempo la actriz oyente detiene la broma y le dice al público en castellano: -es una broma, no se preocupen, lo que pasa es que la seña que los sordos más reciben por parte de los oyentes es ésta-, y vuelve a hacer la seña mostrada en la **Figura 1**; -miren- dice; y entonces la escena se transforma y lo que antes era una cocina ahora es una sala donde tres personas ven la televisión. Dos de estas personas, entendemos que son oyentes porque se ríen y comentan sobre lo que dice la persona que habla en la televisión; la tercer persona es sorda y trata de entender lo que ven sin lograrlo. El personaje sordo pide a los oyentes que le expliquen qué está diciendo la persona de la televisión, evidentemente es algo gracioso, y los oyentes hacen intentos muy poco interesados por explicar, ellos quieren seguir viendo y prefieren decirle al sordo: “espérame un poquito” con la seña de la **Figura 1**. Después de tres intentos fallidos de pedir que le compartan lo que están viendo, el sordo se harta de pedir ayuda a los oyentes. Toda esta escena de la televisión sucede con un fondo musical y los personajes oyentes fingiendo hablar pero sin emitir sonidos; para el público oyente se logra, gracias a la música, una versión suavizada de la percepción subjetiva del sordo. La escena retrata una de las miles de situaciones en las que los oyentes, sin

ninguna intención violenta o despectiva, incluso con sonrisas en la cara, discriminamos a los sordos inconscientemente. Más adelante hay otra escena donde también vemos la historia desde la perspectiva del sordo. Federico narra cómo llegó a trabajar a una imprenta, y cómo su supervisor no creía que fuera sordo porque había aprendido muy bien a manejar las máquinas. Sólo era cuestión de observar, narra el sordo. Pero al supervisor se le había metido en la cabeza que Federico estaba fingiendo, para él era imposible que alguien que no oye pudiera ser ágil o inteligente. La discriminación tiene muchas caras, pero en el fondo tiene una sola raíz: percibir la diferencia como un defecto.

Desde aquel día en que la actriz me compartió la historia de la situación médica de su hijo, me prometí jamás desistir en el intento de comunicarme con un sordo. ¿Por qué no mirar siempre con una atenta y sincera voluntad de comprender?, si ellos están dispuestos a tener la paciencia de interrumpir la plática para explicarme señas que no entiendo, y para corregirme cuando inconscientemente digo tonterías como “Amante - borrego”, en lugar de sólo reírse de mí... bueno, me corrigen después de reírse, pero me corrigen; podrían no hacerlo pensando -es oyente, no va a entender-. Un poco de burla sana es un precio bajo para ser aceptado como un oyente distinto, un oyente interesado en conocer la cultura sorda.

Después de doce años de convivir con sordos, sé que el consejo que me dio mi amigo Ricardo, no sólo era acertado, sino que mostraba lo importante que es la voluntad sincera de comunicar. Los sordos pueden olfatear esto a la distancia y felizmente compartirán su lenguaje y su cultura con cualquiera que esté dispuesto mirar con apertura.

Capítulo 1

Seña y Verbo y la sordera en México

En su libro *Seeing Voices: A journey into the world of the deaf*, Oliver Sacks (1933-2015)⁸, reconocido neurólogo británico, autor y maestro de la Escuela de Medicina de la Universidad de Nueva York, hace una profunda y a la vez ligera revisión de todo lo relacionado con la sordera. Su capacidad de hacer accesible para el lector lego la reflexión que surge del conocimiento médico le da una característica muy importante y necesaria en el caso de la sordera, ya que suele ser el mismo gremio de la medicina el que suele sesgar el entendimiento de esta condición tan determinante. Ya discutiremos este sesgo más adelante.

Existen distintos tipos de sordos, y la principal diferencia entre ellos tiene que ver con el momento en que adquieren la sordera; específicamente si esto sucede antes o después de que la persona haya adquirido un lenguaje. El caso más complicado es el de las personas que pierden el oído antes de tener un desarrollo lingüístico.

...estas personas, incapaces de escuchar a sus padres, están en riesgo tener deficiencias mentales severas, incluso que estas deficiencias sean permanentes en cuanto a su capacidad de adquirir un lenguaje si no se toman medidas efectivas de manera temprana. Y tener deficiencias en el lenguaje, para un ser humano, es una de las calamidades más extremas, porque es sólo a través del lenguaje que entramos por completo a nuestra cultura y nuestro ser humano, que nos comunicamos libremente con nuestros pares, que adquirimos y compartimos información. Si no podemos hacer esto, estaremos deshabilitados y desconectados de una manera extraña; sin importar nuestros deseos, ocupaciones o habilidades innatas. Incluso seremos tan poco capaces de reconocer nuestras capacidades intelectuales que pareceremos mentalmente defectuosos. (SACKS, 1989, p.7, traducción nuestra)

⁸ Oliver Sacks (1933-2015) Neurólogo británico, autor de best sellers y profesor de neurología en la Escuela de Medicina de la Universidad de Nueva York (NYU School of Medicine). Mayormente conocido por sus colecciones de estudios de caso, como *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, *Musicofilia: Historias de la música y el cerebro*, y *Un antropólogo en Marte*. Conocido por su capacidad de trasladar conceptos y problemas surgidos de la medicina al campo de la reflexión social, cultural y filosófica. Constantemente ligado a las discusiones más recientes en el campo de las Neurociencias y las Ciencias Cognitivas.

Sacks también nos dice que fue por esta razón que a los sordos congénitos o *sordo-mudos* se les consideró tontos por miles de años y, por ley, incompetentes para heredar propiedades, casarse, recibir educación y trabajar, incluso se les negaron sus derechos humanos. Tristemente, esta situación para los sordos congénitos no empezó a cambiar sino hasta mediados del siglo XVIII.

El término *sordo-mudo* también refleja un entendimiento limitado. Los sordos sí tienen voz, tienen boca, lengua, laringe, tráquea y pulmones. Lo que no tienen es la capacidad de escuchar las vibraciones provocadas por el aire cuando mueve sus cuerdas vocales; y por lo mismo les es muy difícil controlar estas emisiones sonoras.

Para quien pierde el oído después de haber aprendido a hablar, la percepción de su habla se reduce sólo a la sensación de las vibraciones y el tacto en su aparato fonador, herramientas poco finas para el detalle que las lenguas orales necesitan, de manera que es común que las voces de estas personas se vayan modificando y pierdan precisión con el tiempo. En algunos de los casos les seguirá siendo posible hablar y que su interlocutor les entienda, y en otros no, en general el deterioro del habla de una persona que pierde el oído después de haber aprendido a hablar no llega a deshabilitar por completo este medio de comunicación. No así la capacidad de esa persona de comprender a los demás.

Leer labios es algo más cercano a las películas de espías que a la realidad, implica una constante adivinación que es casi imposible si no está apoyada por un perfecto conocimiento del contexto de lo que se está diciendo y cierta familiaridad con la persona cuyos labios se están tratando de leer. El resultado más común de estos intentos es un sordo experto en fingir que está entendiendo; pero esto tiene que ver por completo con la ideología que está detrás de estas terapias. Sólo que esto lo veremos un poco más adelante

En el caso de las personas cuya sordera precede a la adquisición de un lenguaje, es cuando aprender a hablar se vuelve un reto extremadamente difícil. El lenguaje oral es un fenómeno esencialmente auditivo y lograrlo sin tener la referencia sonora del objetivo es prácticamente imposible. Sería como pedirle a una persona ciega que determinara el color de un objeto con sólo tocarlo.

En *El Instinto del Lenguaje*, Steven Pinker⁹, nos muestra el lenguaje como un instinto del ser humano, más que como una construcción cultural (PINKER, 1994). En el caso de los sordos pre-lingüísticos sabemos que este instinto buscará su camino como en el caso narrado en *¿Quién te entiende?!*, de Blanca y su hermano sordo, que inventaron su propia LS casera, sin embargo, justo como en el caso de Blanca, el problema grave es el aislamiento social y afectivo generado por un entorno que no sabe relacionarse con la persona sorda. El instinto de comunicarse se ve coartado por un ambiente hostil.

Más del 90% de los niños sordos son hijos de padres oyentes (PINKER, 1994, p. 40). Esto quiere decir que menos del 10% crecerán aprendiendo señas como su lengua natal, y que el resto crecerán en un ambiente que no está lingüística, ni emocionalmente equipado para saber relacionarse con ellos.

Boris Fridman¹⁰, en su artículo *La realidad bicultural de Sordos e hispanohablantes* (2000, p.12), escribe el relato de una mujer, madre de un niño sordo:

En su presentación, Rosario Pérez nos retrató el peregrinaje que tuvo que sufrir para poder llegar a comprender la naturaleza de la sordera, la de su propio hijo. Tuvo que partir de lo que le decían los médicos especializados, quienes afirmaron de manera contundente que su hijo siempre tendría una deficiencia en el plano del lenguaje. Luego pasó de la abogacía al estudio de la terapia del lenguaje y, finalmente, descubrió que existe la Comunidad de Sordos Mexicana, con su rasgo más visible: la Lengua de Signos Mexicana.

Rosario descubrió por su cuenta que para su hijo el lenguaje de signos “es vida”, en sus propias palabras. Ella descubrió que con la ayuda de la cultura de los Sordos su propia familia se podía integrar, acercándose a un hijo sin deficiencias intrínsecas en el plano de una cultura centrada en la vista.

Pero ¿por qué esto no se les informa a los padres oyentes de bebés sordos?, ¿por qué no se les dice a la mayor brevedad que para sus hijos existen culturas y lenguas que permiten un desarrollo pleno?, ¿por qué los especialistas suelen expresar un profundo desprecio por la Comunidad de Sordos, su cultura y su lengua cuando ni siquiera la conocen? Creo que a los padres oyentes de niños sordos hay que hablarles con la verdad entera, no con verdades a medias:

-Un bebé sordo no puede adquirir una lengua oral de manera natural en sus primeros siete años de vida. O no es sordo.

⁹ Steven Pinker, psicólogo experimental canadiense, que ha realizado investigación en la cognición visual, la psicolingüística y las relaciones sociales. Doctorado por la universidad de Harvard. Ha sido profesor en Stanford y el MIT y actualmente en Harvard. Ha ganado múltiples premios por sus investigaciones, su docencia y sus nueve libros publicados.

¹⁰ Boris Fridman Mintz, lingüista mexicano, cercano a Seña y Verbo. Ha hecho estudios sobre la LSM y la Comunidad Sorda en México.

-Para el menor sordo una lengua oral nunca será del todo accesible, nunca podrá platicar de manera fluida y natural en español hablado. O no es sordo.

-Los oyentes de la familia pueden aprender una lengua de signos, en la medida de sus posibilidades. Tienen una opción para comunicarse con su hija o hijo sordo, su hermana o hermano sordo.

-Para el sordo, todas las técnicas que permiten algún acceso al español se basan en la vista. Y de las formas visuales del español la escrita es sin duda la más rica. Los restos auditivos solamente pueden jugar un papel secundario (a menos que el niño tenga tantos restos auditivos que no sea funcionalmente sordo).

-El 80% de los niños y adolescentes sordos acaban aprendiendo la Lengua de Signos Mexicana, aún contra la voluntad de sus padres y los especialistas.

-El 80% de los niños y adolescentes sordos se integran a la Comunidad de Sordos Mexicana, aún contra la voluntad de sus padres y los especialistas

-El 80% de los niños y adolescentes sordos se casan con sordos, aún contra la voluntad de sus padres y los especialistas.

Existe una fuerte tensión entre los llamados *Oralistas*, en general, médicos y maestros dedicados a las terapias de lenguaje que tienen como objetivo lograr que el sordo se comuniqué con la voz y lea labios; y la Comunidad Sorda, en general, gente sorda que habla LS. Para los oralistas la LS estorba completamente a la persona sorda en su proceso de integración a la sociedad. Para la comunidad sorda la LS es una de sus más preciadas posesiones, su cultura, su identidad.

Mi interés en esta investigación no es, de ninguna manera, tener una postura imparcial frente a estos puntos de vista. Tal vez es innecesario decirlo de manera tan abierta, pero la situación, como explicaré más adelante, implica pronunciamientos contundentes: Es justo el trabajo artístico de Señá y Verbo Teatro de Sordos, lleno de “amor, humildad y fe en los hombres”, como bien lo dice Freire (1970, p.108), el que ha logrado comenzar a sanar este fuerte conflicto de la sociedad frente a la sordera.

Los médicos especializados le afirmaron con toda autoridad a Rosario Pérez que su hijo “siempre tendría una deficiencia en el plano del lenguaje” (FRIDMAN, 2000, p.12). Oliver Sacks (1989, p.26, traducción nuestra) nos dice:

Aunque puede haber un desarrollo temprano del vocabulario en señas, el desarrollo de la gramática de señas sucede a la misma edad y de la misma manera que la adquisición de la gramática en lenguaje

oral. El desarrollo lingüístico, entonces, sucede al mismo ritmo en todos los niños, sordos y oyentes. El hecho de que las señas suelen aparecer antes que el habla, es porque son más fáciles de hacer, ya que requieren de los músculos, movimientos lentos y relativamente simples, mientras que el habla requiere de la coordinación relámpago de cientos de diferentes estructuras, y sólo se vuelve posible al segundo año de vida. Al mismo tiempo es intrigante que un niño sordo de cuatro meses pueda hacer la seña de “leche” mientras que uno oyente sólo puede llorar y mirar a su alrededor. ¡Tal vez todos los bebés estarían un poco mejor conociendo algunas señas!

La indignación presente en el relato de Rosario Pérez viene de darse cuenta de que fue engañada. Sólo que en el momento en que ese doctor le informaba sobre cómo debía ser tratado su hijo lo más seguro es que ella se haya sentido cobijada por estar en las manos de un especialista. Un experto en la materia que demandaba de una madre, amor y dedicación para con su hijo. Amor y dedicación que la llevó, primero a enfocarse a seguir las indicaciones del doctor, pero más adelante a dudar de ellas al ver que los resultados prometidos estaban lejos de ser reales, y eventualmente a investigar y descubrir la comunidad sorda; y no es hasta ver el evidente cambio en la vida de su hijo, al entrar en contacto con sordos señantes, que se dio cuenta de que aquellos médicos, por su ignorancia o mala fe, habían perjudicado a su hijo. Paulo Freire nos dice en su *Pedagogía del oprimido* (1970, p.55):

Toda situación en que, en las relaciones objetivas entre A y B, A explote a B, A obstaculice a B en su búsqueda de afirmación como persona, como sujeto, es opresora. Tal situación, al implicar la obstrucción de esta búsqueda es, en sí misma, violenta. Es una violencia al margen de que muchas veces aparece azucarada por la falsa generosidad a que nos referíamos con anterioridad, ya que hiere la vocación ontológica e histórica de los hombres: la de ser más.

Es esta falsa generosidad la que es indignante. Ignorancia justificada con la presunción del alto conocimiento médico con el objetivo de proteger su estatus. Los oralistas, médicos y maestros que alejan a los sordos de las LS son, claramente, los ejecutantes principales de la terrible opresión que los oyentes ejercemos frente a los sordos; Y son también, tristemente, las primeras personas a las que las familias acuden para recibir consejo sobre cómo criar a sus hijos sordos; más del 90% de los sordos, como habíamos mencionado antes.

La desesperanza es también una forma de silenciar, de negar el mundo de huir de él. La deshumanización, que resulta del “orden injusto”, no puede ser razón para la pérdida de la esperanza, sino que, por el contrario, debe ser motivo de una mayor esperanza, la que

conduce a la búsqueda incesante de la instauración de la humanidad negada en la injusticia. (FREIRE, 1970. p.110)

El argumento principal en pro de la oralización es que el sordo debe aprender a integrarse al mundo. Un mundo “injusto” que no podemos cambiar y que no habla señas. Más allá de si el mundo es injusto o no, la oralización deja intacto al oyente, es el sordo el que debe hacer todo el trabajo para adaptarse, bueno, no, el oralizador con su trabajo, gana el crédito de haber arreglado a un ser humano defectuoso.

Hablando de oprimidos y opresores, Freire (1970, p.198) dice:

Como antagonicos que son, lo que necesariamente sirve a unos no puede servir a los otros.

El dividir para mantener el *statu quo* se impone, pues, como un objetivo fundamental de la teoría de la acción dominadora antidualógica.

Como una auxiliar de esta acción divisionista encontramos en ella una cierta connotación mesiánica, por medio de la cual los dominadores pretenden aparecer como salvadores de los hombres a quienes deshumanizan.

Sin embargo, en el fondo el mesianismo contenido en su acción no consigue esconder sus intenciones; lo que desean realmente es salvarse a sí mismos. Es la salvación de sus riquezas, su poder, su estilo de vida, con los cuales aplastan a los demás.

Debo aclarar que quienes desean salvarse a sí mismos no son sólo los oralistas, sino somos todos los oyentes. Si cuando nos encontramos con una persona sorda sentimos que no podemos hacer nada por ella, tal vez por no hablar LS o simplemente por no saber qué hacer, somos parte de la maquinaria opresora. Perdón por el planteamiento capcioso, pero el mero hecho de sentir que “deberíamos hacer algo por ellos” habla de una sensación de superioridad frente al sordo.

Freire nos da la solución: el diálogo. Sólo que, así como ignorar la situación de opresión nos hace opresores, la solución tampoco está servida en bandeja de plata. Aunque sí está en nuestros reflejos más naturales: estar abiertos a mirar al otro como el ser humano que es, y no ver nuestras diferencias como fallas sino simplemente como manifestaciones de la gran diversidad que es este mundo que conocemos tan poco; abrirnos a un diálogo amoroso:

El amor es un acto de valentía, nunca de temor; el amor es compromiso con los hombres. Dondequiera exista un hombre

oprimido, el acto de amor radica en comprometerse con su causa. La causa de su liberación. Este compromiso, por su carácter amoroso, es dialógico.

Como acto de valentía, no puede ser identificado con un sentimentalismo ingenuo; como acto de libertad, no puede ser pretexto para la manipulación, sino que debe generar otros actos de libertad. Si no es así no es amor. (FREIRE, 1970, p.108)

Me interesa el siguiente párrafo pues da respuesta a todo este dilema. Surge durante una entrevista que le hice a Lupe Vergara, actriz sorda que forma parte de la compañía desde su fundación:

Los peores son los doctores, porque pasan los años y siguen pensando así. Pero no, sordos y oyentes somos iguales, cuando nace un niño sordo sus papás se pueden comunicar con él en señas, igual que a un bebé oyente le hablan sus papás usando la voz, y ambos pueden crecer bien. Es importante mostrar que eso nos une a los sordos y a los oyentes, y somos iguales. (VERGARA, 2019, información señada)¹¹

Me alegra modificar deliberadamente la citación *información verbal* propuesta por la Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica por *información señada* ya que lo que está aquí escrito es la transcripción de una conversación que se hizo en LSM, apoyada por un intérprete profesional; aunque el tema de cómo las LS llegan al papel sea para otro capítulo¹².

Para ver con toda claridad el problema, vuelvo a Sacks cuando habla sobre el dilema entre la escuela de LS del abad Charles Michel de l'Épée (primer maestro de LS, y su escuela fundada en París en 1755) y Jacob R. Preire el más grande oralizador del siglo XIX:

Había en aquel momento, dilemas reales, como siempre los ha habido, y que existen hasta el día de hoy. ¿Qué utilidad, se preguntaban, tendría el uso de las señas sin el habla? ¿No restringiría esto a los sordos, en su vida diaria, a interactuar con otros sordos? ¿No se debería enseñar el habla (y la lectura de labios) para permitirles a los sordos una integración completa con la población en general? ¿No se deberían prohibir las lenguas de señas si estas interfieren con el habla?

Pero está el otro lado de la discusión. Si la enseñanza del habla es ardua y requiere de docenas de horas a la semana, ¿no podría ser que sus ventajas se vieran opacadas por estas miles de horas quitadas a la educación general? ¿No acabaríamos con un

¹¹ VERGARA, L. Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en LSM, interpretada por Antonio Zacruz. Ver ANEXO A p.109

¹² El capítulo 3

analfabeta funcional que tiene, en el mejor de los casos una pobre imitación del habla oral? ¿Qué es mejor, la integración o la educación? ¿No se podrían tener las dos al combinar tanto el habla como las señas, o tal vez este intento traiga, no lo mejor, sino lo peor de ambos mundos? (SACKS, 1989, p.22, traducción nuestra)

Una de las primeras cosas que hizo Seña y Verbo al ser fundada fue invitar a maestros reconocidos de otras partes del mundo. Alberto Lomnitz, relata en una entrevista, la invitación que hizo, en una ocasión, a Michael Lamitola, un muy querido maestro sordo, a dar un taller para maestros del Instituto Pedagógico para Problemas del Lenguaje¹³ (IPPLIAP):

Michael era sordo, actor y un muy buen maestro, con una personalidad encantadora, [...] ese tipo de maestro que todo el mundo quiere. Y entonces llegó Michael y empezó el taller, ya de por sí los maestros de IPPLIAP estaban impactados porque nunca en su vida un sordo les había enseñado nada a ellos, los maestros eran ellos, los sordos son los alumnos ¿sabes?, y de repente para todos estos señores estar tomando clases con un sordo; que Michael pues, era muy sordo, sin pelos en las manos.

[En México, para decir que alguien habla las cosas de manera directa y sin dar rodeos ni preocuparse mucho por cómo los demás se vayan a sentir, se dice que no tiene pelos en la lengua]

Llegó Michael y dijo: -¿ustedes son todos maestros de niños sordos?, -no pues que sí, -tú ¿qué materia das?, -lenguaje; -¿y tú?, -pues lenguaje -¿y tú?, -pues lenguaje; y lo miraban así como de: ¿Cómo que qué materia doy?, pues soy maestro de alumnos sordos, pues doy lenguaje. Y se va uno por uno y lo miraban como: ¿nos vas a preguntar a todos lo mismo?, y al final les dice Michael, ¿y nadie da Literatura?, ¿y nadie da Matemáticas?, ¿están educando a estos niños? ¿les están brindando una educación? o ¿están empecinados en que aprendan cincuenta palabras?. (LOMNITZ, 2019, información verbal)¹⁴

No fue un cambio inmediato, pero a partir de ahí la gente que dirigía este instituto fue a estudiar a la universidad de Gallaudet para regresar a México con una visión muy distinta de la educación para los niños sordos; principalmente centrada en la LSM. Gallaudet (Gallaudet University), fundada en 1857 en Washington D.C. Estados Unidos, fue la primera institución de estudios superiores del mundo para personas sordas.

¹³ Institución de Asistencia Privada de la Ciudad de México más conocida por sus siglas IPPLIAP.

¹⁴ LOMNITZ, A. Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019. Ver ANEXO C p.129

Retomando la narración de Rosario Pérez y su hijo sordo, me interesa recordar que ella menciona haber investigado en la abogacía, después de que el ámbito médico le dio, como ella lo llamó “verdades a medias”. Desafortunadamente en el sector jurídico tampoco encontró verdades completas; el artículo donde Boris Fridman recupera este relato fue escrito en el año 2000 un año antes de que se ganara una batalla muy importante para los sordos en México.

En noviembre del 2001 con miembros del Comité de Representantes de la Comunidad de Sordos Mexicana y la Diputada Lorena Martínez Rodríguez se elaboró la *Iniciativa de ley federal de la cultura del sordo* donde se decide definir a la persona sorda según su condición sociolingüística, dejando a un lado las definiciones acuñadas por el sector salud y el punto de vista médico.

La iniciativa de ley dicta:

Un “sordo” es una persona que no posee el oído suficiente para sostener una comunicación y socialización natural y fluida en lengua oral alguna.

Un “sordo señante” es toda aquella persona cuya forma prioritaria de comunicación e identidad social se define en torno de la cultura de una comunidad de sordos y su lengua de señas.

Un “sordo hablante” es toda aquella persona que creció hablando una lengua oral pero que en algún momento quedó sorda. Puede seguir hablando y, sin embargo, ya no puede comunicarse satisfactoriamente de esa manera.

Un “sordo semilingüe” es toda aquella persona que no ha desarrollado a plenitud ninguna lengua, debido a que quedó sordo antes de desarrollar una primera lengua oral y a que tampoco tuvo acceso a una lengua de señas (FRIDMAN, 2005, p.14)

Fridman relata en su artículo *¿Y qué cultura tengo yo para decir que el otro no?* cómo decidieron aproximarse a los legisladores dejando que quien llevara la conversación no fueran ni los abogados ni los lingüistas que formaban parte del equipo sino alguno de los sordos acompañado de un intérprete profesional:

Aún así, al confrontar a los legisladores con este discurso descubrimos rápidamente que era nuestra mejor arma: la defensa racional de los derechos culturales del sordo esgrimida por el propio sordo señante, con la ayuda de un intérprete. Si ante tal presencia el legislador se solidarizaba, entonces más de la mitad del camino estaba recorrido. Por el contrario, si aún ante la presencia del dignificado sordo señante el legislador se mantenía reticente, entonces era un caso perdido. No hubo medias tintas. (FRIDMAN, 2009, p.14)

Fue en este mismo momento que se obtuvo el reconocimiento de la LSM como patrimonio cultural y lingüístico de México, que mencioné en la introducción.

Junto con éste, en México, los sordos han tenido logros importantes en todo el mundo. Prueba de esto fue la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad* celebrada por los casi 200 países que conforman las Naciones Unidas, en la Sede de las Naciones Unidas, en Nueva York, en marzo de 2007.

Los principios de esta convención para con las personas con discapacidad fueron:

- a) el respeto de la dignidad inherente, la autonomía individual, incluida la libertad de tomar las propias decisiones, y la independencia de las personas;
 - b) la no discriminación;
 - c) la participación e inclusión plenas y efectivas en la sociedad;
 - d) el respeto por la diferencia y la aceptación de las personas con discapacidad como parte de la diversidad y la condición humanas;
 - e) la igualdad de oportunidades;
 - f) la accesibilidad;
 - g) la igualdad entre el hombre y la mujer;
 - h) el respeto a la evolución de las facultades de los niños y las niñas con discapacidad y de su derecho a preservar su identidad.
- (NACIONES UNIDAS; 2018, p.14)

Es importante revisar la definición de discapacidad que se encuentra en el preámbulo del documento resultante de esta convención:

...la discapacidad es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás. (NACIONES UNIDAS; 2018, p.10)

Valiosa definición que de inicio toma en cuenta que la discapacidad es un concepto, una idea, una manera de ver las cosas. Después, reconoce que este punto de vista es algo que ha cambiado, tanto con el paso del tiempo como por el lugar en el que se ha utilizado. Pero el punto clave es que esta manera de ver las cosas es una resultante de: sí, una deficiencia; pero con mucho mayor peso: de las barreras debidas a la actitud y el entorno.

Los acuerdos logrados en esta convención son un muy importante logro, no sólo para las personas con discapacidad, sino para todos como seres humanos. En la lucha, en este caso de las personas con discapacidad, Freire nos dice: "...como oprimidos en la búsqueda de la recuperación de su humanidad, [...] no se

transforman de hecho, en opresores de los opresores sino en restauradores de la humanidad de ambos” (FREIRE, 1970, p.40)

En México la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 30 de mayo de 2011, desarrolla toda una serie de políticas públicas guiadas por los principios determinados por las Naciones Unidas; incluyendo principios muy importantes para la realidad mexicana como son: la justicia social y la participación e inclusión plenas y efectivas en la sociedad.

La dificultad en este momento ha sido lograr concretar lo que todas estas leyes han sido capaces de plasmar en el papel.

Una de las obligaciones del gobierno planteadas en esta ley es que la Secretaría de Educación Pública deberá diseñar e implementar programas de formación y certificación de intérpretes e impulsar programas de investigación, preservación y desarrollo de la LSM. (MÉXICO; 2011, p.10)

En el siguiente comentario, Lupe Vergara, como mujer sorda y actriz profesional, resume la situación de los intérpretes antes y después de que estas leyes entraran en vigor:

En Seña y Verbo necesitábamos tener un intérprete, pero no había muchas opciones de dónde escoger, había algunos demasiado caros y que sus señas no estaban bien, así que nosotros preferíamos llamar a intérpretes que estaban empezando y los ayudábamos en su formación. Ahora con el paso del tiempo el asunto de la interpretación está peor, porque hay muchísimos intérpretes, pero que olvidan que el objetivo de su trabajo es apoyar, proteger y ayudar a los sordos y no tener ellos el foco de atención. Eso no está bien, debemos enfocarnos en los niños sordos y en los jóvenes, y los adultos también, en alentarlos, ayudarlos. (VERGARA, 2019, información señada)¹⁵

Más adelante, en la Ley se estipula que:

La Secretaría de Cultura promoverá el derecho de las personas con discapacidad a la cultura, el desarrollo de sus capacidades artísticas y la protección de sus derechos de propiedad intelectual [estableciendo programas e impulsando a que las personas con discapacidad] cuenten con las facilidades necesarias para acceder y disfrutar de los servicios culturales, [y específicamente para con los sordos] Impulsar el reconocimiento y el apoyo de su identidad cultural y lingüística específica, incluidas la Lengua de Señas Mexicana y la cultura de los sordos (MÉXICO, 2011, p.14)

¹⁵ ANEXO A p.109

Seña y Verbo ha participado en muchos de estos programas y la capacidad de la compañía de apoyar a nuevos grupos de teatro de sordos en todo México ha sido gracias al impulso generado por estas políticas públicas, sin embargo, para un país de casi 120 millones de habitantes, de los cuales casi 500,000 tienen discapacidad auditiva¹⁶, estos programas tienen todavía mucho por crecer.

Desafortunadamente México ha sido víctima de la corrupción sistemática, principalmente ejercida por la clase política, lo cual ha hecho que el desarrollo de estas leyes haya tenido un impacto en la sociedad mucho menor al que podrían tener.

Sin embargo, independientemente de los logros que se hayan tenido a nivel jurídico frente a la modificación de lo que entendemos por discapacidad, el factor más difícil de modificar es “la actitud” del “entorno”, perfectamente descritos en la convención de las Naciones Unidas.

Vivimos en un mundo en el que se experimentan distintas épocas a la par. En un mismo tiempo conviven por un lado, la Universidad de Gallaudet donde todas y cada una de las personas que trabajan en el campus hablan LS, o Suecia donde los jóvenes sordos pueden escoger cualquier carrera para cursar en las universidades públicas teniendo la seguridad de que el gobierno les asignará un intérprete de LS profesional de manera completamente gratuita; y por otro lado las zonas más empobrecidas de cualquier país donde las familias no tienen ni siquiera la posibilidad de recibir malos consejos de los doctores por no poder pagarlos, donde a los niños sordos se les diagnostica la sordera hasta los nueve años como fue el caso de Blanca, representado en la obra *¿Quién te entiende?!* mencionada en la introducción.

La gran gama de posibilidades que hay entre estos dos extremos está presente en el mundo entero de las maneras más caprichosas. El desarrollo de la humanidad no siempre va hacia el progreso como lo podemos ver con la aparición de la fuerte tendencia oralista surgida a mediados del siglo XIX, cien años después de que las LS constituyeran la principal forma de enfrentar la sordera.

Debo decir que fue una grata sorpresa descubrir durante esta investigación, que hay algo en común que hermana a Brasil y a México en lo referente a la historia de la educación de los sordos. Eduard Huet (1822?-1882), quien fundó en 1857 en

¹⁶ Censo de 2015 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI); Disponible en <https://www.inegi.org.mx/temas/estructura/> Consultado 16 de julio de 2020

Río de Janeiro el Instituto Nacional de Surdos Mudos, que cambió luego su nombre por el de Instituto Nacional de Educação de Surdos (conocido como el “INES”), fundó también en 1867 la Escuela Municipal de Sordomudos en la ciudad de México; las primeras escuelas públicas para sordos en ambos países. (OVIEDO, 2007)

Así que entendiendo la sordera como propiciadora del surgimiento de toda una cultura, en 1867 en México, había ya una escuela que vivía a la vanguardia; mientras que tan sólo hace algunos años Alberto Lomnitz tenía la siguiente conversación con uno de los directores más importantes del teatro contemporáneo en México:

Cuando empezamos Señal y Verbo creo que el que mejor lo dijo fue Ludwik Margules¹⁷, cuando llegue y le dije: -Oye Ludwik, tienes que venir a ver el trabajo que estoy haciendo, y entonces me dijo: -¿Cómo vas con tus freaks?, y le dije -tienes que venir a verlo, y me dijo: -a mí no me interesa el circo; y nunca vino a ver una obra de Señal y Verbo. (LOMNITZ, 2019, información verbal)¹⁸

Tal vez pensar que sordos haciendo teatro es un fenómeno de circo, puede ser un extremo de esta manera de pensar, pero no deja de tener el mismo origen opresor de deshumanizar al otro, que los oralizadores han usado tanto, resguardados en el supuesto conocimiento científico, para desacreditar la LS sin conocerla a fondo. Justo aquí está la respuesta al reclamo de Rosario Pérez cuando hablando de la comunidad sorda preguntaba:

...¿por qué esto no se les informa a los padres oyentes de bebés sordos?, ¿por qué no se les dice a la mayor brevedad que para sus hijos existen culturas y lenguas que permiten un desarrollo pleno?, ¿por qué los especialistas suelen expresar un profundo desprecio por la Comunidad de Sordos, su cultura y su lengua cuando ni siquiera la conocen?... (FRIDMAN, 2000, p.12)

Es por este mirar al otro como un ser humano inferior, o como un fenómeno de circo, o como una cosa; distintos grados de la misma mirada de la que ya nos ha advertido Freire.

¹⁷ Ludwik Margules (1933-2006) Director de teatro, nacido en Varsovia naturalizado mexicano. Vivió en México desde 1956 donde se le considera uno de los exponentes más significativos del teatro contemporáneo.

¹⁸ ANEXO C p.129

Cuenta Boris Fridman la reacción que tuvieron los oralistas, cuando se logró echar a andar la iniciativa de ley para ser revisada por el poder legislativo, en la que se reconocía la LSM como patrimonio cultural y lingüístico del país:

...ahora los oralistas —quienes continúan prohibiendo la Lengua de Signos Mexicana a los padres oyentes de niños sordos, en las clínicas, durante las sesiones de terapia y en sus escuelas (que más bien operan como clínicas) — corren a los cuatro vientos el rumor de que quienes demandan el reconocimiento legal de la Lengua de Signos Mexicana quieren que a los niños sordos se les prohíba el acceso al español. Los lobos se disfrazan de corderos y piden auxilio. (FRIDMAN, 2000, p.11)

De ninguna manera era ésta la idea, tan claro tiene esto la comunidad sorda que fue una de las *verdades enteras* que dijo Rosario Pérez en su ponencia: los sordos deben aprender a leer y escribir el castellano, pero no como su primer idioma.

El segundo argumento esgrimido por los oralistas, después del mundo “injusto” en el que nadie habla señas; es despreciar las LS. Alberto Lomnitz comenta:

A mí me tocó cuando fundé Seña y Verbo, hablar con algunos maestros de la Universidad de las Américas, la UDLAP en Puebla, que era la única Universidad que tenía una carrera de educación especial enfocada a sordos, y hablaba yo con los maestros y ellos me decían con mucha autoridad que la Lengua de Señas, era una pantomima que era incapaz de expresar pensamiento abstracto, era un dogma de fe y yo siempre les decía -¿Tú hablas Lengua de Señas?, -no, -pues entonces ¿cómo sabes?; y yo les decía que yo sí hablaba Lengua de Señas y que sí podía expresar pensamientos abstractos, si no, no podría dirigir una obra de teatro. (LOMNITZ, 2019, información verbal)¹⁹

Sacks nos habla del primer momento en que se reconoció el valor lingüístico de las LS, explica que hasta hace sesenta años:

...era casi universal la noción de que *las señas* de los sordos no eran más que un tipo de pantomima, o lenguaje pictórico. La Enciclopedia Británica (en su edición N°14) las llama ‘una especie de escritura de imágenes en el aire’. Hay aquí, ciertamente, una paradoja: al principio las señas parecen tener rasgos de pantomima; si uno pone atención, uno siente que entenderá; tarde o temprano todas las pantomimas son fáciles de entender. Pero mientras uno continúa observando, no llega este momento donde espera sentir -¡Entendí!-; uno se atormentará al ver que, aunque aparentemente sean transparentes, son ininteligibles.

¹⁹ ANEXO C p.129

No fue hasta a finales de los años 50s que se les miró con un interés lingüístico y científico, cuando William Stokoe, un joven medievalista y lingüista llegó a Gallaudet. Stokoe, pensaba que había llegado a enseñarles de Chaucer a los sordos; pero se dio cuenta muy pronto de que había sido lanzado, por suerte o buena fortuna, en uno de los ambientes lingüísticos más extraordinarios. (SACKS, 1989, p.61, traducción nuestra)

Augusto Boal dice algo muy bello en su *Teatro do Oprimido* sobre aprender un nuevo idioma:

El dominio de una nueva lengua ofrece, a la persona que la domina, una nueva forma de conocer la realidad, y de transmitir a los demás ese conocimiento. Cada lenguaje es absolutamente insustituible. Todos los lenguajes se complementan en un conocimiento de la realidad más perfecto y amplio. Esto es, la realidad es más perfecta y ampliamente conocida a través de la suma de todos los lenguajes capaces de expresarla. (BOAL, 1977, p.125, traducción nuestra)

William C. Stokoe, asombrado por las LS, explica una característica única en ellas:

El habla oral tiene sólo una dimensión: su extensión en el tiempo; la escritura tiene dos dimensiones; los modelos tienen tres; pero sólo las lenguas de señas tienen a su disposición cuatro dimensiones: las tres dimensiones espaciales accesibles al cuerpo del señante, así como la dimensión del tiempo. Y las lenguas de señas explotan completamente las posibilidades sintácticas de este canal de expresión de cuatro dimensiones (STOKOE, 1979, apud. SACKS, 1989, p.61)

Aquí es donde la comunidad sorda se vuelve sumamente importante. Aunque el desarrollo del lenguaje se dé en los primeros años de vida, esta habilidad no se puede adquirir de la misma manera en que un bebé aprende a caminar. Es indispensable la interacción con alguien que domine el lenguaje, de hecho, es exactamente el mismo procedimiento por el que aprendemos las lenguas orales, interactuando con gente que ya las domina. El problema aquí está en la alta posibilidad de que un bebé sordo nazca en una familia oyente. Los familiares tienen ellos que aprender señas muy rápido, para podérselas enseñar a su bebé. Este proceso es muy difícil para las familias y es muy común que sientan cierto recelo en permitir que su hijo se acerque a otros sordos. Más todavía al ver la velocidad con que un sordo puede comunicarse con su hijo. Ya lo señaló Rosario Pérez en su discurso rescatado por Boris Fridman: el 80% de los niños y adolescentes acabarán

integrándose a la Comunidad de Sordos, aprendiendo LSM e incluso casándose con otros sordos, aún en contra de la voluntad de sus padres y los especialistas (FRIDMAN, 2000, p.12). Para estas familias el reconocimiento de que sus hijos deberán llevar su propio camino les llega muy pronto. Sin embargo:

...la comunidad sorda es el recurso más importante que hay para un niño sordo, y uno que puede ser (con la cooperación de los padres) una fuerza liberadora, al permitirle al niño sordo adquirir un lenguaje y desarrollarse de su propia manera. Requiere de una especial generosidad de espíritu por parte de los padres para reconocer esto, para percibir a su hijo sordo como es, para librarlo de sus propios deseos y necesidades, y permitirle desarrollarse como un ser distinto, libre y con un pensamiento independiente. El niño sordo necesita una doble identidad. (SACKS, 1989, p.94, traducción nuestra)

La doble identidad que menciona Sacks se refiere a que la mayoría de los niños sordos, aunque crezcan en un hogar en el que se hablen señas, tendrán que aprender a relacionarse con oyentes en su vida diaria. Tendrán que saber ajustar su modo de interactuar constantemente. Tendrán que volverse, paradójicamente, expertos de la comunicación.

Capítulo 2

La polifonía presente en las obras de Seña y Verbo

En su libro *Atuação Polifônica, Princípios e Práticas*, Ernani Maletta, director escénico y musical, actor, cantor y Doctor en Educación, revisa el concepto de polifonía desde su etimología, desde la perspectiva musical y desde el punto de vista de Mikhail Bakhtin; para proponer una concepción integral del término. A partir de ahí, Maletta desarrolla toda una discusión sobre la naturaleza polifónica del Teatro. En el caso de esta investigación, redescubrir el concepto de polifonía ha sido pieza clave para observar a detalle la esencia del trabajo de Seña y Verbo Teatro de Sordos. La definición dice así:

...la polifonía es el entrelazado de múltiples puntos de vista discursivos, identificados como voces intrínsecamente dialógicas, que se presentan simultáneamente, expresadas por cualquier sistema de signos, pudiendo afectar unas a otras sin perjudicar su autonomía, y que tienen igual importancia para el establecimiento del sentido que así se produce. (MALETTA, 2016, p. 48, traducción nuestra)

El análisis que nos permite esta definición de polifonía consiste en observar, reconocer y comprender la interdependencia de los siguientes puntos:

- b) cuáles son las voces simultáneas que conforman el entrelazado teatral y cuál es su razón para formar parte del mismo;
- c) en qué consiste su ser “intrínsecamente dialógico”;
- d) cuál es la naturaleza de los sistemas de signos que las caracterizan;
- e) de qué manera se afectan unas a otras sin perjudicar su autonomía;
- f) cómo el sentido que se establece se logra gracias a su relación no jerárquica.

Este capítulo está subdividido en tres partes: la primera en que hablaremos sobre las voces que conforman la polifonía teatral de Seña y Verbo, y la importancia de su relación no jerárquica; la segunda en que analizaremos cómo las voces que conforman la polifonía teatral de Seña y Verbo entran en una relación “intrínsecamente dialógica”, afectándose la una a la otra sin perjudicar su autonomía,

y la tercera en la que observaremos a detalle cómo los distintos tipos de espectadores perciben esta polifonía teatral.

El capítulo siguiente (Capítulo 3) se dedicará por completo a cómo esta relación “intrínsecamente dialógica” se logra a través de una convención teatral desarrollada a lo largo de veintisiete años, que usa como materia prima la relación entre la naturaleza de los sistemas de signos que caracterizan estas voces.

Las voces que conforman la polifonía teatral de Señá y Verbo, y la importancia de su relación no jerárquica

En las obras de teatro de esta compañía se entrelazan “múltiples puntos de vista discursivos”, sin embargo dejaremos a un lado los que son comunes a muchas otras manifestaciones teatrales, como son la iluminación y el vestuario, para concentrar nuestra atención en las dos voces principales de la polifonía teatral de Señá y Verbo: el idioma castellano y la LSM; oyentes y sordos; opresores y oprimidos.

Si se tratara de dos lenguas orales, podríamos ahondar en sus orígenes culturales, o tal vez analizar similitudes y diferencias a nivel gramatical; sin embargo, nadie haría un juicio de valor entre ellas, presentarlas en igualdad de condiciones sería algo muy natural. El caso con las LS, es que no están en igualdad de condiciones que las lenguas orales, principalmente por la situación de opresión entre sordos y oyentes que ya mencionamos en el capítulo anterior.

...[En 1755], bajo el auspicio de la corona francesa, el abad Charles Michel de L'Épée fundó en París la primera institución pública que ofreció educación pública a los sordos. Dicho abad era oyente y se había propuesto salvar las almas de los sordos parisinos. Con este propósito, así como para ofrecerles cierto grado de instrucción, L'Épée se empeñó en enseñarles francés e inventó un sistema para representar el francés con signos. [...] Hasta donde sabemos, él fue el primer oyente que intentó enseñar un lenguaje oral a los sordos por medio de un sistema en que las palabras habladas son sustituidas por equivalentes signados.

En la mitología de los sordos franceses, el abad L'Épée adquiere dimensiones divinas pues, cuentan ellos, que fue el Creador de la Lengua de Signos Francesa. Sin embargo, L'Épée tomó muchos de los signos de su método de una lengua preexistente, la lengua de

signos que usaban los sordos parisinos entre sí. Sin duda, aquella lengua parisina resultó enriquecida por su creciente contacto con el francés, en un contexto en el que pasó a convertirse en el medio de la educación formal de los sordos, a la par del francés escrito. Pero la comunidad lingüística de los sordos parisinos ya estaba ahí. (FRIDMAN, 2000, p.3)

Es muy común que los oyentes pensemos que las LS son una traducción directa del idioma que nosotros hablamos. Esto sucede en todas partes del mundo: en México los oyentes pensamos que la LSM es castellano pero en señas; en Estados Unidos, inglés; en Suecia, sueco; nunca he estado con sordos en Brasil pero estaría dispuesto a apostar que la mayoría de los oyentes creen que la LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais) es portugués en signos. Las señas que L'Epée enseñaba hace 265 años eran francés señado, originadas directamente de esta idea que tenemos los oyentes de que las señas son nuestro idioma, sólo que con las manos.

Esto no es así. El origen real de las LS está en los sordos, pero sólo si se les analiza desde el punto de vista lingüístico, como lo hizo Stokoe cuando llegó a Gallaudet, se puede ver la gran diferencia que tienen con las lenguas orales, por ejemplo, poseer cuatro dimensiones como ya vimos en el capítulo anterior. Por otro lado, al hacerles un análisis etimológico se descubren relaciones que no tienen nada que ver con las lenguas orales con las que conviven normalmente; por ejemplo, la LSM y la LIBRAS son más cercanas por venir las dos de la Lengua de Señas Francesa, que la LSM y la Lengua de Signos Española, aunque ambas convivan con el castellano.

La relación de las LS con las lenguas orales refleja la situación de opresión en la que se encuentran. Sin embargo, la aparición de las lenguas orales señadas, ha tenido sus ventajas, aunque siempre haya funcionado como un arma de doble filo, por un lado ha propiciado un espacio de diálogo entre sordos y oyentes y por otro ha generado lo que se conoce como diglosia, definida por el Diccionario de la RAE (RAE; 2020) como: “Bilingüismo, en especial cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos superiores”

El mundo sordo, como todas las subculturas, está formado parcialmente por la exclusión (del mundo oyente), y por la formación de una comunidad y un mundo que gira alrededor de un centro diferente, el suyo mismo. Al punto que los sordos se sienten excluidos, aislados, apartados, discriminados. Al punto que crean un mundo sordo, voluntariamente, para ellos mismos, en el que se sienten en

casa, lo disfrutan, lo ven como un refugio y una defensa. En este aspecto, el mundo sordo se siente autosuficiente, no aislado, ya que no tiene deseos de incorporar o incorporarse; al contrario, atesora su propio lenguaje y sus imágenes y desea protegerlos.

Un aspecto de esto es la conocida como diglosia de los sordos. En la que cuando un grupo de sordos, en Gallaudet o donde sea, conversan en señas entre ellos; pero si un oyente llegara, ellos al instante cambian al inglés señado (o lo que sea) por un momento, regresando a las señas tan pronto el oyente se va. La ASL es tratada comúnmente como una posesión íntima y sumamente personal, que debe ser protegida de miradas intrusas o extranjeras. (SACKS, 1989, p.101, traducción nuestra).

Las lenguas orales señadas suelen ser el camino por el que los oyentes nos acercamos a las LS, muchos padres oyentes de hijos sordos parten de ellas para enseñarle señas a sus bebés. Todos los oyentes que hemos trabajado con Seña y Verbo hemos iniciado nuestro conocimiento de la LSM a través de una especie de castellano señado; tal vez no tan estricto como se hace en algunos lugares en los que a todas y cada una de las palabras del idioma oral les corresponde una seña; pero sí en el sentido en el que la sintaxis y la manera de formular nuestras ideas siempre parte de las lenguas orales. Éste es un punto de inicio útil, sin embargo el diálogo liberador del que nos habla Freire no se dará si el oprimido no tiene la posibilidad de expresarse en plenitud; y las señas tienen alcances más largos que sólo ser sustitutos de letras o palabras.

En las lenguas de señas [...] la narrativa ya no es lineal y prosaica. En cambio, está en la esencia de las lenguas de señas, cortar de una perspectiva normal, a un acercamiento, a una toma panorámica, a un acercamiento otra vez, y así, incluso viendo escenas del pasado y del futuro, exactamente como trabaja un editor de cine... No sólo están las propias señas acomodadas más como una película editada que como una narración escrita, sino que también cada señante se acomoda como una cámara: el campo visual y el ángulo de perspectiva están dirigidos pero son variables. No sólo la persona que está señando, sino también la que observa es consciente en todo momento de la orientación visual del señante con respecto a lo que se está señando. (SACKS, 1989, p.71, traducción nuestra)

Obligar a los sordos a hablar lenguas orales señadas es equivalente a ponerles un grillete.

La existencia, en tanto humana, no puede ser muda, silenciosa, ni tampoco nutrirse de falsas palabras sino de palabras verdaderas con las cuales los hombres transforman el mundo. Existir, humanamente, es “pronunciar” el mundo, es transformarlo. [...]

Mas si decir la palabra verdadera, que es trabajo, que es praxis, es transformar el mundo, decirla no es privilegio de algunos hombres, sino derecho de todos los hombres.” (FREIRE, 1970, p.106)

El trabajo tan valioso de Freire, en la alfabetización, nos deja importantes observaciones como ésta, enfocadas en la palabra. Debo mencionar que el énfasis dado con las itálicas está en el original, sin embargo, en el contexto de la sordera nos ayuda a alejarnos de la literalidad y ver que la existencia humana “muda” y “silenciosa” de la que habla tiene que ver directamente con la imposibilidad de expresarse en plenitud. Un sordo obligado a señar usando la sintaxis y estructura gramatical de las lenguas orales está siendo obligado a limitar su pensamiento y posibilidad de expresión. Sería algo similar a obligar a una persona oyente a expresarse hablando, pero sin la posibilidad de utilizar figuras retóricas; obtendríamos una lengua oral sin metáforas, sin juegos de palabras, sin imágenes poéticas. Las “palabras verdaderas” de las que habla Freire, con las que los sordos transformarán el mundo al pronunciarlas, tienen que ser las señas libres, generadas en la imaginación de un sordo; señas que son capaces de atravesar las barreras culturales como ningún otro idioma oral es capaz de hacerlo:

Los cientos de lenguas de señas que han surgido de manera espontánea en todo el mundo son tan distintas y fuertemente diferenciadas como todo el rango de lenguas orales que existen. No existe una lengua de señas universal. Sin embargo sí puede haber rasgos universales en las lenguas de señas, que hacen posible que sus usuarios se puedan entender entre ellos mucho más rápido de lo que podrían hacerlo usuarios de lenguas orales que no están relacionadas. De manera que un japonés monolingüe estaría perdido en Arkansas, igual que un estadounidense lo estaría en el Japón rural. Pero un sordo estadounidense puede establecer contacto relativamente rápido con sus hermanos señantes en Japón, Rusia o Perú; difícilmente estaría perdido. Los señantes (especialmente los nativos) son expertos en aprender, o por lo menos entender, otras lenguas de señas, de maneras que uno jamás encontraría entre los hablantes de lenguas orales (excepto, tal vez, entre los más dotados). Algún tipo de comprensión se logra en pocos minutos, obtenida mayormente a través de gestos y mímica (en las cuales los señantes son extraordinariamente hábiles). Y dentro de tres semanas, tal vez, el señante tendrá ya un conocimiento bastante razonable de la otra lengua de señas, suficiente para permitirle discusiones detalladas de temas bastante complejos. (SACKS, 1989, p.91, traducción nuestra)

Me parece muy curioso que inmediatamente después de ésta explicación, Sacks, ilustra lo expuesto en estos párrafos narrando una anécdota de una vez que la compañía teatral National Theatre of the Deaf fue a Japón. En una situación

similar, Señá y Verbo fue invitada con *¿Quién te entiende?!* a la *Expo 2010* en Shanghai, y la principal anécdota que contaron todos los oyentes que conformaban el equipo, fue la gran sorpresa que se llevaron cuando los sordos se hicieron de amigos chinos en diez minutos; y cómo, en los 15 días que estuvieron, lograron visitar muchos lugares en la ciudad y conversar sobre temas significativos mientras que los oyentes a duras penas lograron aprender a escoger comida en los restaurantes. Los sordos chinos les prestaron a los sordos mexicanos teléfonos celulares con la función de traducción activada, de manera que para verse en algún lugar simplemente necesitaban un mensaje SMS que dijera: -di al taxista que te lleve aquí: (y la dirección en mandarín)-. Yo lo viví en carne propia en otro festival donde pude observar con admiración este extraordinario fenómeno entre varios sordos de distintas nacionalidades. Es importante resaltar un detalle que Sacks dice de manera tal vez muy sutil. En su ejemplo de los oyentes de Estados Unidos y Japón, perdidos uno en el país del otro, los llama simplemente “un monolingüe” el único rasgo que les da es la aclaración de que hablan un sólo idioma; sin embargo al continuar el ejemplo con los sordos, Sacks incluye un dato más, los llama “hermanos” y enumera tres países; esto no es una licencia poética. He tenido el privilegio de ver cómo el orgullo de la identidad sorda está por encima de las nacionalidades y las clases sociales. Ver a sordos encontrarse a sordos desconocidos en otro lugar del mundo es muy impresionante. Éste fenómeno que menciona Sacks, de cómo un sordo aprende la LS de otro sordo, no es un proceso analítico de laboratorio, es una fiesta. Eduardo Domínguez, actor sordo y actual director artístico de Señá y Verbo dice sobre esto:

Hemos salido de gira muchísimas veces y eso nos ha abierto la mente, nos ha cambiado mucho. Donde más me ha gustado ha sido Francia, porque fuimos al festival internacional Clin d’Oeil lleno de sordos de todo el mundo, todos dedicados al arte. ¿Cómo nos comunicábamos? con lengua de señas internacional, tranquilamente, y si había alguna seña que no entiéramos nos la explicábamos con pantomima y ya, facilísimo. Ese festival internacional me cambió mucho, conocer a gente de tantas distintas partes del mundo te abre la mente. (DOMÍNGUEZ, 2019, información señada)²⁰

En efecto, hay que aclarar dos datos que Sacks no tenía en 1989 cuando escribió *Seeing Voices*. Primero, la existencia de rasgos universales en las LS ya ha

²⁰ DOMÍNGUEZ, E. Entrevista hecha el 18 de diciembre de 2019 en LSM, interpretada por Antonio Zacruz. Ver ANEXO B p.119

sido comprobada. Una de las referencias bibliográficas que utilizaremos en el capítulo 3 para hablar de la poesía en LS, se titula específicamente *Sign Language and Linguistic Universals*. Y segundo, el surgimiento relativamente reciente de la que se conoce como Lengua de Señas Internacional, que no es más que el resultado del creciente contacto entre las comunidades de sordos de todo el mundo.

Actualmente, la Lengua de Señas Internacional (IS [por sus siglas en inglés]) es en ocasiones comprendida como un lenguaje auxiliar, en el que el significado debe ser negociado entre los señantes. Los señantes de IS dicen usar una serie de señas de su propia lengua de señas nacional, mezcladas con señas altamente icónicas que pueden ser comprendidas por una gran audiencia²¹. (EFSLI²², 2012, traducción nuestra)

No sabría por dónde empezar a buscar palabras “altamente icónicas que pueden ser comprendidas por una gran audiencia” para imaginar lo que sería una verdadera lengua oral internacional. Esta dificultad no es por mi falta de imaginación, se debe a otra característica esencial de las LS:

Uno sólo necesita ver a dos personas hablando en señas para ver que las señas tienen una cualidad lúdica, un estilo, bastante distinto a las lenguas orales. Los señantes suelen improvisar, jugar con las señas, traer todo su sentido del humor, su creatividad y su personalidad a su señar; de manera que señar no es sólo la manipulación de símbolos siguiendo reglas gramaticales, sino, irreductiblemente, la voz del señante; una voz que tiene una fuerza especial, porque se emite a sí misma de manera inmediata, con el cuerpo. Uno puede tener o imaginar una voz incorpórea, pero no señas incorpóreas. El cuerpo y alma del señante, su identidad humana única, se expresan continuamente en el acto de señar.

Tal vez las señas tienen un origen distinto que el habla, ya que surgen del gesto, la representación espontánea de la emocionalidad-motor. Y aunque las señas están completamente formalizadas y gramatizadas, son altamente icónicas, conservan muchos rastros de sus orígenes figurativos. [...]

Mientras que las propiedades formales, la estructura profunda de las señas, permiten expresar los conceptos y proposiciones más abstractos, su aspecto icónico o mimético les permite ser extraordinariamente concretas y evocativas, de una manera que, tal vez, ninguna lengua oral puede. El habla (y la escritura) se han distanciado de lo icónico; es por asociación y no por representación que nos parece evocativa la poesía hablada; puede provocar estados de ánimo e imágenes, pero no los puede retratar (excepto a través de

²¹ *Audiencia*, otra palabra cuyo significado, a pesar de su origen, no se limita sólo al aspecto sonoro. Según el diccionario de la RAE: Público que atiende los programas de radio y televisión, o que asiste a un acto o espectáculo

²² EFSLI Siglas en inglés del Foro Europeo de Intérpretes de Lenguas de Señas (European Forum of Sign Language Interpreters).

ideófonos y onomatopeyas “accidentales”). Las señas conservan un poder directo de representación que no tiene analogía y no puede ser traducido a las lenguas orales; y aún así pueden ascender a la altura de cualquier metáfora o tropo. (SACKS, 1989, p.96, traducción nuestra)

Presentar dentro de la polifonía teatral de Seña y Verbo a la LSM sin una distinción jerárquica frente al castellano, como iguales, es una postura ideológica y política de cara a la realidad de los sordos en México y el mundo. Fue una decisión que se tomó desde que se fundó la compañía, sus obras serían para oyentes y sordos por igual. De esta postura fue que surgió la convención teatral más usada por la compañía, el uso simultáneo del castellano y la LSM.

Sobre cómo las voces que conforman la polifonía teatral de Seña y Verbo entran en una relación “intrínsecamente dialógica”, afectándose la una a la otra sin perjudicar su autonomía.

Para la gente que no convive habitualmente con personas sordas, el único espacio donde suele ver la LS es en los noticieros de la televisión, donde se acostumbra hacer interpretación en tiempo real. En estos casos el intérprete escucha y va traduciendo al mismo tiempo, de manera que las ideas en LS suelen ir ligeramente desfasadas con lo que se escucha. Seña y Verbo ha explorado a profundidad las posibilidades de sincronizar las señas con el lenguaje hablado de manera que la comunicación suceda al mismo tiempo en ambos idiomas.

Esta convención teatral de polifonía bilingüe se da sin importar la historia que se está contando, o los personajes que en ella aparezcan y cualquier matiz que ha tenido siempre ha conservado su esencia original. Por ejemplo, en la obra *Un gato vagabundo* se decidió tener sólo actores sordos en escena, la obra entera se habla en LSM, y la característica bilingüe se conservó proyectando un supertitulaje en castellano. En el otro extremo, muchas otras producciones, especialmente las

enfocadas a espectadores más jóvenes, han optado por usar sólo la mímica, ni castellano ni LSM. La prioridad es nunca olvidar que el público de Seña y Verbo son sordos y oyentes conviviendo en un mismo tiempo y espacio.

Este es el punto exacto en el que se les da a ambas lenguas igualdad de condiciones, mostrando la capacidad de la LSM de decir exactamente lo mismo que el castellano; aunque este no sea el objetivo, sino el punto de partida. De manera simultánea ambas lenguas expresan, cada una con sus propias herramientas, desde la cotidianidad de una plática de amigos en la cocina, hasta la poesía de Shakespeare. Podríamos decir que ambas voces cantan la misma melodía.

En 1973, Leonard Bernstein²³ dedicó seis conferencias en Harvard para analizar la música desde el punto de vista lingüístico de Chomsky, con el objetivo de demostrar que equiparar un texto a una melodía no es sólo pensamiento metafórico (BERNSTEIN, 1973). Sin embargo para esta investigación la metáfora es suficiente para analizar y valorar las características de la polifonía bilingüe del teatro de Seña y Verbo.

Si hubiera que sincronizar el castellano con el castellano señado, estaríamos frente a lo que en la música se conoce como: unísono. El diccionario *Oxford Companion to Music* lo define así: “Ejecución simultánea de la misma línea musical por varios instrumentos o voces, o por todo un coro u orquesta.” (LATHAM, 2008, p.1545) Lo que se logra con este tipo de polifonía es la combinación de las características esenciales de cada voz, la mezcla de los timbres.

Timbre: Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota. De la misma manera, el timbre de voz de un niño soprano es distinto del de una soprano femenina. [...] En ocasiones el término es sinónimo de “color” instrumental o vocal. (LATHAM, 2008, p.1510)

Esta manera de unir es capaz de lograr que ambas voces se fusionen y se perciban como una sola, nueva y singular. Un ejemplo de esta fusión se puede escuchar en la parte central del *Bolero* de Ravel, cuando se mezcla en unísono la flauta y la trompeta con sordina; y después, los flautines con el corno y la celesta; y más adelante a los oboes con el corno inglés y los clarinetes. (RAVEL, 1929, p.11, 19 y 23). Otro ejemplo, ahora visual, tan común que incluso viene en la definición

²³ Reconocido director de orquesta, pianista y compositor estadounidense.

antes citada, podría ser la aparición de un color nuevo al mezclar otros dos, o tres o más; es importante resaltar que la mezcla de la que hablamos fusiona por completo las partes, de manera que en este nuevo color ya no se ven rastros de los colores que lo formaron sino uno sólo, nuevo y singular.

Sin embargo, Señal y Verbo no utiliza el castellano señalado y la sintaxis de la LSM no es la misma que la del castellano. Así que para lograr que ambos idiomas se expresen en un mismo tiempo se requiere tomar muchas decisiones o más bien, plantear lineamientos, ya que en algunos momentos será una persona la que habla mientras que otra es la que señala, y en otros, será la misma quien hable castellano con su voz y LSM con sus manos y el resto de su cuerpo. Es momento de mencionar que las LS no se limitan a usar las manos; algunas conjugaciones requieren de gestos específicos de la cara y movimientos de la cabeza, y los puntos de articulación para algunas señas van desde la cabeza hasta la cintura. En el capítulo siguiente veremos ejemplos más a detalle de cómo se han tomado las decisiones para lograr la sincronía entre el castellano y la LSM. Por ahora nos concentraremos en los lineamientos que guían esta toma de decisiones.

Las diferencias sintácticas provocan que en la mezcla final no se logren fundir por completo estos dos idiomas, como sucedería en el unísono entre el castellano y el castellano señalado. Sin embargo, el trabajo de Señal y Verbo ha logrado que a nivel de frase la unión sí se perciba como unísono. Es sólo para las personas que conocen más a fondo ambas lenguas, que son visibles las diferencias que surgen a nivel de palabra/señal.

Si a la mezcla en la que las dos partes se funden por completo la equiparamos con el unísono musical, a esta otra mezcla en la que las partes, sí se funden pero no al 100% la podemos comparar con la textura polifónica conocida en la música como homorritmia. Grout y Palisca en su *Historia de la música occidental* nos dicen:

Al rededor de 1500 surgió un estilo internacional a partir de la variedad de técnicas de composición practicadas en Inglaterra y en el continente durante el siglo anterior. La estructura del texto determinaba, en gran medida, la de la música. Las partes polifónicas estaban escritas para ser cantadas (aunque al final se tocasen) y tenían prácticamente la misma importancia. La búsqueda de la armonía plena, el vocalismo de la melodía y las relaciones motivicas entre las voces hacen que el sistema de composición por estratos sea poco práctico, por ello los compositores escribían las voces de una forma, más o menos, simultánea. (GROUT; PALISCA; 1984, p. 246)

En la homorritmia, “Música en la que todas las voces siguen un mismo ritmo, como en himnos, corales y el organum antiguo.” (LATHAM, 2008, p.734), tener una homogeneidad en el ritmo mientras que las voces entonan melodías distintas, logra una mezcla con características diferentes. Por un lado, el hecho de que las dos o más voces que conforman la mezcla conserven el mismo ritmo, provoca la misma sensación de aparición de una nueva voz que se da en el unísono; sólo que en este caso la diferencia de melodías provoca además, una sensación nueva. Una sensación espacial que nos deja percibir que las dos voces van juntas y al mismo tiempo conservan su identidad; una distancia que las separa pero que a la vez las mantiene en diálogo: la armonía.

El análisis armónico musical depende directamente de las relaciones de proporción entre las ondas sonoras provocadas por cada voz; de manera que en este caso, como una de las voces no es sonora, éste tipo de análisis no nos será de utilidad. Sin embargo las propiedades básicas de estas texturas musicales: el unísono y la homorritmia, nos seguirán aportando nuevos puntos de análisis. Si el unísono logra mezclar voces y convertirlas en una sola, la homorritmia nos muestra un diálogo armonioso en el que las voces aunque se expresen de maneras distintas, están diciendo lo mismo.

Esta característica de la textura homorrítmica fue la que protagonizó la leyenda en la que Palestrina salvó a la música de desaparecer por completo del rito católico en el siglo XVI:

Entre 1545 y 1563, con numerosos intervalos e interrupciones, se celebró el Concilio de Trento, ciudad situada en el norte de Italia, para formular y dar sanción oficial a diversas medidas destinadas a purgar a la Iglesia de abusos y relajamientos.

Con respecto a la música religiosa (que sólo constituía una pequeña parte de las tareas del concilio), las principales quejas que se escucharon en Trento se referían a su espíritu frecuentemente profano, tal como lo evidenciaban las misas basadas en cantus firmi populares o en imitación en chansons y la compleja polifonía que imposibilitaba la comprensión de los textos, incluso si se pronunciaban correctamente, cosa que no ocurría a menudo. [...] Durante mucho tiempo circuló, a finales de la década de 1590, una leyenda según la cual, cuando se instó al Concilio de Trento a abolir la polifonía, Palestrina compuso una misa a seis voces para demostrar que el estilo polifónico no era, en modo alguno, incomprendido del texto. (GROUT; PALISCA; 1984, p. 330)

Aunque el vínculo entre el Concilio de Trento y la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, protagonista de la leyenda, no esté confirmado, la historia que se cuenta sí habla de un logro importante de, no sólo uno, sino de muchos compositores de la época: que la imperiosa necesidad, por parte de la iglesia, de que los rezos cantados se comprendieran a la perfección no limitara la exploración armónica y la evolución de la música.

Ahora, si continuamos observando las texturas polifónicas musicales y sus características esenciales, observaremos una que no está presente en el trabajo de Seña y Verbo, hablo del contrapunto.

En el contrapunto, “la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música” (LATHAM, 2008, p.371), las voces entonan melodías distintas, que a diferencia de la homorritmia, no van a un mismo ritmo. Continuando con la misma línea de interpretación anterior, lo que nos muestra el contrapunto es un diálogo armonioso, en el que las voces no sólo se expresan de maneras distintas, sino que además no dicen lo mismo.

El contrapunto, entendido de esta manera, no está presente en las obras de Seña y Verbo porque es una prioridad *sine qua non* que tanto sordos como oyentes sean espectadores en igualdad de condiciones.

Lo cual nos lleva a observar con más detalle las características de estos espectadores, y cómo cada uno percibe esta polifonía bilingüe teatral.

Sobre cómo los tres tipos de espectadores que tiene Seña y Verbo perciben su polifonía teatral

Boris Fridman dice sobre el trabajo de Seña y Verbo (FRIDMAN, 2009, p.4):

Cotidianamente, los miembros de Seña y Verbo tienen que enfrentar la percepción de que el sordo señante no puede ser el protagonista natural de su propia identidad cultural. Esto no es casualidad, pues Seña y Verbo no se puede proyectar al ámbito de las bellas artes, esto es, al ámbito de la creación cultural excelsa sin al mismo tiempo dignificar la llana identidad cultural de sus actores señantes. Por su naturaleza, la verdadera creación artística siempre se construye con

base en la dignificación de las identidades culturales que en ella se fusionan y se subliman, sea de manera placentera o dolorosa.

Para el público sordo, verse representado en escena, no sólo por los personajes sordos de las obras, sino principalmente por los actores sordos, es algo muy valioso y muy potente. En la escena, es la empatía, el arma más peligrosa del arsenal del teatro, como la llama Augusto Boal, la que invita a los espectadores sordos no sólo a sentirse identificados, sino a saber que ellos literalmente podrían estar ahí, invitación que se concreta de manera periódica en la apertura del taller semillero y en los talleres que Señá y Verbo imparte, de manera continua en su sede, la Ciudad de México, y en algunas ocasiones cuando sale de gira.

El espectador, ser pasivo es menos que un hombre y es necesario re-humanizarlo, restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también el sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deberán ser también espectadores. (BOAL, 1977, p.168, traducción nuestra).

Eduardo Domínguez, comenta sobre uno de estos talleres que dio la compañía en una gira (DOMÍNGUEZ, 2019, información señada)²⁴:

En tres días que duraba el taller, poco a poco con la confianza que se lograba de sordo a sordo, la gente se abría. Tomar el taller impartido por un maestro sordo, que acababan de ver como actor en el escenario, les abría la mente hacia el teatro y hacia el arte.

Alberto Lomnitz habla sobre cómo los actores sordos empezaron a ser más que solamente actores (LOMNITZ, 2019, información verbal)²⁵:

Una de las cosas importantes en Señá y Verbo es que los actores se volvieron embajadores de la sordera, empezamos a viajar mucho; tanto en la Ciudad de México como a todos los lugares donde viajamos los actores sordos se volvieron portavoces de la cultura de los sordos [...]. Me tocó ser testigo y formar parte de esa transformación, así que me consta realmente que fue una transformación notable de toma de conciencia y de empoderamiento de los sordos. Uno de los principios de la compañía Señá y Verbo es, que tan pronto fuera posible los cursos los darían los sordos, las conferencias de prensa las empezaron a dar los sordos, es decir, yo daba las que me correspondían como la parte de dirección, que soy yo, hablaba mucho porque me gusta hablar y finalmente era el fundador y director de la compañía, pero siempre buscábamos que los

²⁴ ANEXO B p.119

²⁵ ANEXO C p.129

sordos tuvieran un papel predominante sobre todo hacia el público y sobre todo en las labores de la educación, que fue una parte fundamental para la compañía; desde muy temprano Seña y Verbo dio talleres.

Para el público sordo, ver LSM en un escenario, en igualdad de condiciones que el castellano, no sólo le invita a sentirse identificado, sino también valorado. Tristemente, la noción de que las LS son inferiores a las orales está presente en muchas personas sordas; los lingüistas han tenido que argumentar esto también a algunos sectores de la comunidad sorda. Así de fuerte es la ideología opresora.

Para el público oyente, la homorritmia teatral de Seña y Verbo, logra en primer lugar una cosa: la sensación de estar entendiendo la LSM. Varias personas me han dicho saliendo del teatro -¡Entendí perfecto las señas!-. Una sensación parecida a lo que logran los subtítulos en las películas que vemos en lenguas extranjeras, sólo que en este caso, el hecho de no tener que estar apartando la vista de la acción para leer, logra que el verdadero mecanismo detrás de esta sensación de entender, sea en momentos, completamente imperceptible.

La otra apreciación común entre el público oyente de Seña y Verbo, que tal vez no tiene que ver tanto con la homorritmia de lenguajes sino con el fenómeno teatral en sí, es la sorpresa de ver en los sordos a seres completamente capaces. Entender el término “discapacitado” como “persona que no puede”, “persona incapaz”, en justo lo que más odian los sordos de ser llamados así. Muchas veces he tenido que responder a las preguntas del público: -¿Y sí son sordos?-, -Pero sí oyen un poco, ¿no?-, que finalmente es uno de los objetivos principales del trabajo de la compañía, modificar la idea que tenemos frente a los sordos y la sordera.

Eduardo Domínguez dice sobre reconocer la importancia de su presencia en el teatro (DOMÍNGUEZ, 2019, información señada)²⁶:

Yo seguía aprendiendo no porque quisiera mejorar, sino porque poco a poco me fui enamorando de actuar. La primera vez que entré a un escenario, muy nervioso, yo no entendía lo que significaba ser actor. Tuvieron que pasar años de actuar; yo entré en el 2000, y fue en el 2005 o 2006 que me di cuenta y entendí lo importante que era que yo fuera un actor sordo profesional actuando orgulloso y capaz frente a un público sordo y oyente; esa es una imagen fuerte.

²⁶ ANEXO B p.119

Esta “imagen fuerte” ha ayudado a transformar las maneras de pensar de muchas personas a lo largo de los 27 años que Seña y Verbo ha estado en los escenarios, usando “el arma más peligrosa del teatro” para abrir nuestras mentes.

Probablemente el efecto de estas obras sobre el público que las presencia ha sido, y será mucho más profundo y duradero que la de cualquier ensayo académico sobre el tema. (FRIDMAN, 2009, p.17)

Hay un grupo más, dentro del público de Seña y Verbo que tiene una mirada distinta frente a estas obras de teatro, es un grupo pequeño pero muy importante: me refiero a los oyentes que sí hablan LS.

Los oyentes señantes son personas ya sensibilizadas a la sordera, sin embargo, los prejuicios de la ideología opresora no son fáciles de remover por completo; sin importar si estas personas son familiares de sordos, maestros de sordos, intérpretes de LS, amigos de sordos, o gente de teatro que ha sido invitada a trabajar con Seña y Verbo.

Freire explica con gran lucidez la situación de estas personas; por supuesto en su *Pedagogía del Oprimido*, está hablando desde la óptica del pueblo oprimido y las clases adineradas como opresoras, sin embargo la lógica de opresión opera de la misma manera entre sordos y oyentes:

Frente a todo esto, surge ante nosotros un problema de innegable importancia que debe ser observado en el conjunto de estas consideraciones, cual es el de la adhesión y el consecuente paso que realizan los representantes del polo opresor al polo de los oprimidos. De su adhesión a la lucha de éstos por su liberación.

A ellos les cabe, como siempre les ha cabido en la historia de esta lucha, un papel fundamental.

Sucede, sin embargo, que al pasar del polo de los explotadores, en el que estaban como herederos de la explotación o como espectadores indiferentes de la misma -lo que significaba su convivencia con la explotación-, al polo de los explotados, casi siempre llevan consigo, condicionados por la “cultura del silencio”, la huella de su origen. Sus prejuicios. Sus deformaciones, y, entre ellas, la desconfianza en el pueblo. Desconfianza en que el pueblo sea capaz de pensar correctamente. Sea capaz de querer. De saber.

[...] Un revolucionario se reconoce más por su creencia en el pueblo que lo compromete que por mil acciones llevadas a cabo sin él.

Es indispensable que, aquellos que se comprometen auténticamente con el pueblo, revisen constantemente su acción. Esa adhesión es de tal forma radical que no permite comportamientos ambiguos de quien la asume. (FREIRE, 1970, p.62)

Uno no se considera un revolucionario al empezar a aprender LS, ni se convierte en uno al haber aprendido. La transformación de opresor a aliado revolucionario no empieza a suceder sino hasta que decidimos, muy conscientemente, comenzar a dismantelar nuestros prejuicios, la “huella de nuestro origen”. Este proceso no es corto, sin embargo estar en él, como dice Freire, “no permite comportamientos ambiguos”. De ahí que en esta investigación se haya priorizado el punto de vista de personas sordas por encima de cualquier médico u oralista.

Por supuesto, ha habido, hay, y habrá gente que aprenda algo de LS y no vea que aprender este idioma puede ser la posibilidad de convertirse en aliado de una lucha revolucionaria a favor de la cultura de una minoría; Señá y Verbo es consciente de esto y por eso también ha dedicado talleres a oyentes señantes.

Por ejemplo nos ha pasado ver a alumnos y maestros en las universidades que tienen ideas sobre la educación y la discapacidad que los tienen muy incrédulos sobre lo que una persona sorda puede hacer; pero después de nuestra conferencia quedan muy asombrados y se acercan a nosotros para hacernos muchas preguntas y decirnos que es muy interesante lo que hacemos. Incluso algunos intérpretes en las universidades nos han dicho que no se imaginaban que los sordos pudieran hacer tantas cosas. Y todo esto Señá y Verbo lo ha logrado a través del juego, de explicar las cosas con suavidad y dulzura, de manera que se abran las mentes de la gente con tranquilidad y con belleza; a diferencia de otros profesores que piensan que la educación sólo es de una manera. (VERGARA, 2019, información señada)²⁷

Hablar LSM sólo es el inicio, el inicio de un diálogo que deberá ser constante y que si se mantiene humilde y sincero nos permitirá dismantelar prejuicios, la “huella de nuestro origen”, y que nos llevará a una síntesis cultural, ya que:

...sólo a través de la síntesis cultural se resuelve la contradicción existente entre la visión del mundo del liderazgo y aquella del pueblo, con el consiguiente enriquecimiento de ambos.

La síntesis cultural no niega las diferencias que existen entre una y otra visión sino, por el contrario, se sustenta en ellas. Lo que sí niega es la invasión de una por la otra. Lo que afirma es el aporte indiscutible que da una a la otra. (FREIRE, 1970, p.239)

Sobre la síntesis cultural que ha logrado la compañía, Fridman comenta:

²⁷ ANEXO A p.109

Como compañía teatral, Señal y Verbo aspira a una interculturalidad excelsa, elevando la cotidiana interculturalidad de las relaciones de parentesco de los sordos al escenario teatral de las bellas artes. (FRIDMAN, 2009, p.13).

Habrà, entonces, que observar a detalle el diálogo que ha llevado a esta interculturalidad excelsa. En el siguiente capítulo veremos algunos ejemplos de cómo todas estas posturas ideológicas y políticas se han concretado en decisiones escénicas.

Capítulo 3

El contrapunto dentro de la homorritmia bilingüe de Seña y Verbo

Tenemos ya muy claro que las LS no son un remedo de las lenguas orales, sino idiomas independientes, capaces y con una riqueza lingüística digna de ser valorada. Partiendo de esto podemos, ahora sí, observar a detalle cómo funciona la homorritmia bilingüe que a lo largo de años de trabajo ha desarrollado Seña y Verbo.

Sincronizar implica organizar en el tiempo, no sólo superponer, para lo cual es importante reconocer cuál es el mínimo común denominador, la célula temporal básica de las dos voces por unir.

Mientras que hay estudios fonológicos que reconocen en las LS, elementos lo suficientemente estáticos y elementos lo suficientemente dinámicos como para equiparlos a las vocales y consonantes de las lenguas orales, y por lo tanto poder decir que las señas están conformadas por sílabas, hay propiedades de la organización interna de estas *sílabas* que funcionan muy distinto que en las lenguas orales, de manera que a nivel lingüístico, usar este término no sería del todo correcto (SANDLER, W.; LILLO-MARTIN, D., 2006). Es por esto que la equivalencia básica de unión que se usa en este trabajo es la de seña/palabra.

Para escribir LS se suele utilizar la contraparte de las lenguas orales señadas, que se conoce comúnmente como: glosas. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) define *glosa* como: “Explicación o paráfrasis de una expresión o de un texto de cierta complejidad” (RAE, 2020). Sin embargo para este caso es todavía más precisa la definición de la palabra en inglés *gloss* que nos da el diccionario Merriam-Webster: “Una interpretación (de un texto) falsa y en ocasiones deliberadamente confusa” (MERRIAM-WEBSTER, 2020, traducción nuestra). Las glosas utilizadas para escribir LS son: palabras escritas del idioma oral con el que más convive la LS en cuestión, acomodadas respetando la sintaxis de la LS y todo tipo de usos no convencionales de puntuación, con el objetivo, nunca obtenido al 100%, de codificar la LS.

Las glosas funcionan de cierta manera como los neumas de los antifonarios medievales, que más que codificar con la precisión de la notación musical actual, lo

que mejor hacían era servir como recordatorio para alguien que ya conocía las melodías. “El monje podía entonar los neumas simplemente porque los recordaba, cosa que demandaba el conocimiento y la repetición de la música al grado de tener en la cabeza prácticamente todo el antifonario gregoriano” (ZAMBRANO, 2011, p.25).

Todos los señantes usan en algún momento las glosas, principalmente desde la aparición de los mensajes SMS hace veinte años, que fue cuando los teléfonos móviles se volvieron realmente útiles para los sordos. La imprecisión de las glosas ha resultado en muchas distintas maneras de usar la puntuación, conjugaciones y mezclas de todo tipo que hacen imposible unificar su uso. De ahí que las definiciones de glosa sean tan acertadas. Finalmente, como los monjes medievales con los neumas, si el lector es un señante con el suficiente conocimiento contextual sobre el texto dado, escrito en glosas, el significado será comprensible. En breve veremos ejemplos. Sólo antes un pequeño comentario. Se han hecho intentos de desarrollar tipos de notación para las LS, basados en simbologías nuevas, propias, distintas a los alfabetos de las lenguas orales, como es el caso de la Lengua de Señas Catalana, sin embargo la dificultad de integrar estas simbologías a los medios digitales e impresos ha hecho difícil su difusión y por lo tanto el uso de las glosas sigue siendo lo más común.

Ahora, antes de ver el ejemplo que analizaremos. Una tradición del teatro mexicano es la de hacer tres llamadas al público para avisarle que la función está por comenzar, estas llamadas suelen hacerse, en los teatros más convencionales, a través de un altavoz; la primera llamada implica que todavía hay un poco de tiempo antes de que inicie la función, la segunda, menos; y la tercera se dice justo antes de que empiece. En el caso de *Seña y Verbo* es común que un intérprete diga las llamadas en señas desde el escenario, al mismo tiempo que el teatro las hace por su sistema de sonido. En *¿Quién te entiende?!* las llamadas las hacen los actores en el escenario, en señas y en castellano, y la acción comienza sutilmente desde la primera llamada; observaremos más adelante, a detalle, todo el inicio de esta obra; por ahora sólo un pequeño texto para observar la organización en el tiempo de ambos lenguajes. Lo siguiente se dice justo después de la segunda llamada:

HAYDEÉ VOZ:

Buenas noches, hoy les platicaremos acerca de la vida de tres sordos: Federico, Blanca y Omar. Ellos existen de verdad, aunque hemos cambiado sus nombres. Los tres viven en la Ciudad de México. Todas las historias que aquí contaremos, están basadas fielmente en sus testimonios grabados. Tercera llamada, comenzamos.

ROBERTO LSM:

Buenas noches, hoy nosotros platicar sobre vida sordos 3; 1=Federico, 2=Blanca, 3=Omar, eso vida verdad testigo pero otro nombre cambio anónimo. 3 viven México DF. Su vida crecer historia++ cámara copiar nosotros hacer obra mostrar. Tercera llamada empezar.

(SEÑA Y VERBO, 2008, p.3, archivo de la compañía)²⁸

Hay que recordar siempre que las glosas no son castellano mal escrito, sino el resultado de lo mejor que se han podido usar las herramientas de un idioma para codificar otro muy distinto. Una dificultad importante para esta investigación es el inconveniente de analizar las señas, de naturaleza principalmente visual, por la vía de la escritura, la opción más común es usar fotografías mostrando puntos clave del movimiento, aunque esto suele ser poco claro, y en este caso, inútil para el análisis que aquí haremos. Pongo de ejemplo en la **Figura 2** las fotografías necesarias para observar con detalle las dos primeras señas de este texto “Buenas noches”.

Figura 2 - Señas: Buenas noches

²⁸ SEÑA Y VERBO, 2008 *¿Quién te entiende?!* libreto de la obra teatral. Archivo de la compañía. Ver ANEXO D p.147

Fuente: Ensayo de la obra *¿Quién te entiende?!* actor Roberto De Loera. (2019) Archivo de la compañía.

Todo esto para poder ver y apenas alcanzar a inferir el ritmo y la calidad del movimiento con los que se dicen sólo dos señas. Frente a esta contrariedad, es que facilitamos ligas a videos en internet donde se pueden ver las escenas analizadas aquí. Este texto y la escena subsecuente (que analizaremos al final de este capítulo) se pueden ver en la siguiente liga: <https://youtu.be/3cD-xtqknnQ>.

Ahora, para entrar en materia, el texto mencionado previamente es dicho en escena de la manera expuesta en las **Tablas 1-7**:

Tabla 1

HAYDEÉ VOZ:	Buenas	noches,
ROBERTO LSM:	Buenas	noches,

Tabla 2

(VOZ)	hoy les platicaremos acerca de la vida de tres sordos:
(LSM)	hoy nosotros platicar sobre vida sordos 3

Tabla 3

(VOZ)		Federico		Blanca	y	Omar.
(LSM)	1=	Federico	2=	Blanca	3=	Omar,

Tabla 4

(VOZ)	Ellos existen de verdad, aunque hemos cambiado sus nombres.
(LSM)	eso vida verdad testigo pero otro nombre cambio anónimo.

Tabla 5

(VOZ)	Los tres viven en la Ciudad de México
(LSM)	3 viven México DF

Tabla 6

(VOZ)	Todas las historias que aquí contaremos, están basadas fielmente en sus testimonios grabados.
(LSM)	Su vida crecer historia++ cámara copiar nosotros hacer obra mostrar.

Tabla 7

(VOZ)	Tercera	llamada,	comenzamos.
(LSM)	Tercera	llamada	empezar.

La sincronía de las señas con la palabra, se busca, primero, encontrando los puntos de concordancia naturales (en este caso presentes en las **Tablas 1 y 7**); después, los puntos de concordancia que no se dan naturalmente, pero que son necesarios desde el punto de vista del lenguaje teatral: en algunos casos se requiere enfatizar una seña/palabra, en otros la acción dramática llevada por lo que dicen los personajes necesita ser simultánea, en otros, como es el caso de la **Tabla 3**, se trata de presentar personajes y las señas que corresponden a sus nombres, de manera que la voz espera la enumeración que hacen las señas para que los nombres y las señas de los personajes principales de la obra se digan al unísono.

Las partes cuya sintaxis es distinta se sincronizan a nivel de frase o idea (**Tablas 2, 4, 5 y 6**). A través del ensayo se logra que los ajustes que tienen que hacer en su ritmo, tanto la persona que seña como la que habla, se vuelvan imperceptibles. Esta operación se hace con todos los textos de todas las obras.

A veces el trabajo de sincronía involucra a dos o más personas, pero en muchos otros casos como en el de *¿Quién te entiende?!*, en el que sólo hay una persona oyente en el elenco, es que se hace presente el principal reto actoral de todos los oyentes invitados a compartir escena con Seña y Verbo: señar y hablar al mismo tiempo.

Cabe aclarar que ni el análisis lingüístico ni las decisiones de traducción son el tema de esta investigación. De todas maneras hay aspectos del proceso de traducción que es bueno observar ya que como comentó Alberto Lomnitz, “Lo hace la propia compañía, es una parte importantísima del trabajo, se lleva el mismo tiempo en la traducción que en la puesta en escena.” (LOMNITZ, 2019, información verbal)²⁹. Eduardo Domínguez dice sobre la traducción de *Romeo y Julieta*:

Lo que hacemos normalmente para traducir una obra es escribir en una columna los diálogos en español y luego los actores sordos de la obra (que en este caso fuimos Roberto y yo) traducimos a LSM y escribimos en otra columna las glosas. Sólo que en este caso el texto era bastante complejo, así que trajimos a un intérprete para que nos ayudara. Es importante aclarar que el intérprete no hacía la traducción a señas, él nos explicaba qué decían los diálogos y Roberto y yo buscábamos la manera de decirlo en señas, para que la última decisión sobre qué señas se usarían, fuera tomada por personas sordas. (DOMÍNGUEZ, 2019, información señada)³⁰

Antes de hablar de esta traducción que después fue adaptada para culminar en el montaje titulado *¡Silencio, Romeo!*, es importante observar con más detenimiento un aspecto de las LS conocido comúnmente como *clasificadores*. Se usa este concepto por ser muy amplio, sin embargo no hay un consenso por parte de los lingüistas en lo que a este término se refiere, otras opciones propuestas son: señas clasificadoras, morfemas clasificadores, señas verbales policomponentes, verbos clasificadores, verbos de movimiento y ubicación, predicados clasificadores, predicados espacial-locativos, predicados polimorfémicos, señas polisintéticas, señas productivas, señas policomponentes y verbos polimorfémicos (EMMOREY, 2003). Otros términos no académicos que se suelen usar son: mímica de señas, mímica de sordos y vernacular visual.

La expresión no toma la forma de una palabra, ni fonológica ni morfológicamente. Ni toma la forma usual de una oración en lengua

²⁹ ANEXO C p.129

³⁰ ANEXO B p.119

de señas. De hecho, estas formas son anómalas en todos los niveles de análisis. Son icónicas y al mismo tiempo convencionalizadas, al mismo tiempo miméticas y lingüísticas. (SANDLER, W.; LILLO-MARTIN, D; 2006, p.17, traducción nuestra)

En este caso nos es más útil la visión de un director de escena que la de un lingüista. Alberto Lomnitz dice: “Yo creo que son elementos mímicos, no clasificadores, porque el elemento mímico es parte de la lengua de señas, que es como la onomatopeya para nosotros.” (LOMNITZ, 2019, información verbal)³¹. El uso de los clasificadores demanda del juego y la imaginación del señante justo como las onomatopeyas requieren de cierta interpretación. Por ejemplo, uno de estos “elementos mímicos” que es común en todas las LS es utilizar la mano con el puño cerrado y con los dedos índice y medio extendidos hacia el suelo para simbolizar dos pequeñas piernas. Al mover estos dos dedos como si dieran pasos podemos claramente ilustrar la manera de caminar de alguien; ahora, el juego y la imaginación utilizados para dotar ese pequeño caminar de una calidad de movimiento específica, o tal vez de utilizar el otro brazo como elementos escenográficos del espacio en el que se está caminando, quedan completa y literalmente en manos del señante. Los clasificadores (conservaremos éste término aún sabiendo que no es del todo preciso) son la rama de las LS que se encarga de la poesía.

³¹ ANEXO C p.129

ROMEO (VOZ):
Se ríe de la cicatriz quién nunca fue herido. Silencio. ¿Qué luz es la que asoma por aquella ventana? Es Julieta: el sol en el oriente. Surge, espléndido sol, y con tus rayos mata a la pálida y envidiosa luna, porque tú, su doncella, eres más clara. Allí está mi dama. Allí está mi amor. ¡Oh, cuánto daría por que ella lo supiera! Me hablan sus ojos, y he de responder. Soy demasiado atrevido. No es a mí a quien hablan. Dos estrellas del cielo entre las más hermosas han rogado a sus ojos que en su ausencia brillen en las esferas hasta su regreso. Si sus ojos viajaran por el cielo brillarían haciendo que los pájaros cantaran como si fuera el día y no la noche. Mira cómo su mano sostiene su mejilla. ¡Ay! Si yo fuera el guante de esa mano y pudiera tocar esa mejilla.

ROMEO (LSM):
Corazón cicatriz sufrir “1-todo” burla, ellos jamás sufrir, silencio, ¿Allá ventana luz iluminar asomar quién? JULIETA. Sol amanecer, Luna (bola) envidia, sol (5-rayo) vencer (bola- destruir). Tú señorita brillante. Eso mujer pasión (ese-pasión) amor (guardar-corazón) Oh yo querer contar. Tus ojos “ven-dedos”, obedecer antojar, meter (5-no-5), “a mí” “ven-dedo” “no creo”, cielo 2 estrellas hermosas, (2-venir) rogar sus ojos (agarrar-ojos) (puso-cielo) brillante, 2 estrella (2-viaje), cielo tus ojos viajar (2-viaje), luz iluminar, “P-todo” pájaro noche dormir, iluminar pájaro cantar, mira mano sostener mejilla, imagina yo convertir guantes (poner-guante) querer tocar sostener mejilla.

(SEÑA Y VERBO³², 2008, p.16, archivo de la compañía)

Ilustraremos con fotografías las señas que de alguna manera se entrelazan con los “elementos mímicos”, pero no todas las señas del texto, porque son demasiadas y nos distraerán del objetivo principal en este momento que es observar los llamados clasificadores. Como en el caso anterior, facilitamos la siguiente liga para ver una grabación de este pequeño fragmento: https://youtu.be/xf4hjeF_Dso .

En este caso, la sincronía se logra de la siguiente manera:

Tabla 8

ROMEO (VOZ)	Se ríe de la cicatriz quién nunca fue herido.	Silencio.
ROMEO (LSM)	Corazón cicatriz sufrir “1-todo” burla, ellos jamas sufrir,	silencio,

³² SEÑA Y VERBO, 2008 *¡Silencio, Romeo!* libreto de la obra teatral. Ver ANEXO E p.187

Tabla 9

(VOZ)	¿Qué luz es la que asoma por aquella ventana?	Es Julieta:
(LSM)	¿Allá ventana luz iluminar asomar quién?	JULIETA.

La continuación del texto de la **Tabla 9**, que es: “...el sol en el oriente. Surge, espléndido sol, y con tus rayos mata a la pálida y envidiosa luna,...” usando clasificadores, se sincroniza con lo siguiente:

- a) las señas “sol” (**Figura 3**) y “amanecer” (**Figura 4**), corte a;
- b) la seña “Luna”, la mano que se convierte en la forma de la luna (**Figura 5**), y la seña “envidia”, corte a;
- c) los rayos del sol (**Figura 6**) que se convierten en la seña “vencer” (**Figura 7**) y corte a;
- d) la luna destruyéndose (**Figura 8**).

Figura 3 - Seña: Sol

Fuente: Imagen tomada de una grabación de la obra *¡Silencio, Romeo!* (2016) En escena el actor sordo Roberto De Loera

Figura 4 - Seña: amanecer

Fuente: Ibid.

Figura 5 - Mano en forma de luna

Fuente: Ibid.

Figura 6 - Rayos del sol

Fuente: Ibid.

Figura 7 - Rayos del sol que se convierten en la seña: vencer

Fuente: Ibid.

Figura 8 - Luna destruyéndose

Fuente: Ibid.

Tabla 10

(VOZ)	porque tú, su doncella, eres más clara.
(LSM)	Tu señorita brillante.

El texto que sigue al de la **Tabla 10**, que es: “Allí está mi dama. Allí está mi amor.” se sincroniza con:

- a) las señas: Eso mujer pasión;
- b) Romeo toma con sus manos la imagen de Julieta y la acerca a él (**Figura 9**);
- c) la seña “amor” y Romeo que toma la imagen que había acercado para guardarla en su corazón justo donde está la seña “amor” (**Figura 10**).

Figura 9 - Romeo toma con sus manos la imagen de Julieta y la acerca a él

Fuente: Ibid. En escena: Roberto De Loera (actor sordo) y Valeria Fabbri (actriz oyente).

Figura 10 - La seña “amor” y Romeo que toma la imagen que había acercado para guardarla en su corazón justo donde está la seña “amor”

Fuente: Ibid.

Tabla 11

(VOZ)	¡Oh, cuánto daría por que ella lo supiera!
(LSM)	Oh yo querer contar.

Tabla 12

(VOZ)	Me hablan sus ojos, y he de responder.
(LSM)	Tus ojos “ven-dedos”, obedecer antojar,

Tabla 13

(VOZ)	Soy demasiado atrevido. No es a mí a quien hablan.
(LSM)	meter (5-no-5), “a mí” “ven-dedo” “no creo”

Tabla 14

(VOZ)	Dos estrellas del cielo entre las más hermosas
(LSM)	cielo 2 estrellas hermosas,

El texto que sigue al de la **Tabla 14**, que es: “...han rogado a sus ojos que en su ausencia brillen en las esferas hasta su regreso.” se sincroniza con:

- la mano que muestra el número “2” (refiriéndose a las dos estrellas), baja de donde se se hizo la seña “cielo” (**Figura 11**) y se convierte en dos pequeñas piernas arrodilladas y la seña: rogar (**Figura 12**);
- las señas: sus ojos;
- la acción de tomar los ojos de Julieta y ponerlos en el cielo y la seña: brillante (**Figura 13**);
- las señas: 2 estrella (2-viaje).

Figura 11 - Señal: cielo

Fuente: Ibid.

Figura 12 - La mano que muestra el número “2” (refiriéndose a las dos estrellas), baja de donde se hizo la señal “cielo” y se convierte en dos pequeñas piernas arrodilladas y la señal: rogar

Fuente: Ibid.

Figura 13 - La acción de tomar los ojos de Julieta y ponerlos en el cielo y la seña: brillante

Fuente: Ibid.

Tabla 15

(VOZ)	Si sus ojos viajaran por el cielo
(LSM)	cielo tus ojos viajar (2-viaje)

Tabla 16

(VOZ)	brillarían haciendo que los pájaros cantaran como si fuera el día y no la noche.
(LSM)	luz iluminar, "P-todo" pájaro noche dormir, iluminar pájaro cantar

La sincronía de las señas y el castellano de las **Tablas 15** y **16** ya está expuesta en las mismas. Sin embargo hay detalles específicos en cómo es el viaje de los ojos (**Figura 14**) y la manera en que la luz que emanan despierta a los pájaros (**Figura 15**), desde el acomodo de todos los elementos en el espacio hasta la calidad del movimiento de cada una de estas acciones.

Figura 14 - Ojos de Julieta viajando por el cielo

Fuente: Ibid.

Figura 15 - Brillo de los ojos de Julieta despierta a los pájaros

Fuente: Ibid.

Tabla 17

(VOZ)	Mira cómo su mano sostiene su mejilla.
(LSM)	mira mano sostener mejilla,

Tabla 18

(VOZ)	¡Ay! Si yo fuera el guante de esa mano y pudiera tocar esa mejilla.
(LSM)	imagina yo convertir guantes (poner-guante) querer tocar sostener mejilla.

Hay detalles, que no son el objetivo de esta investigación, pero que nos hablan del cuidado minucioso en el uso de la LSM en las obras de Seña y Verbo. Muchos de estos completamente invisibles para las personas que no hablan señas, sin embargo, para los que sí, se pueden apreciar, por ejemplo: las diferentes maneras de señar de los distintos personajes representados por un mismo actor; algo que mencionamos en la introducción: el acento, los modismos y la jerga que nos dicen cosas sobre los personajes que los usan; errores específicos (muy comunes) en las señas de personajes oyentes señantes. La lista es larga y tiene que ver directamente con la LSM siendo una herramienta más del lenguaje teatral. Lupe Vergara nos dice sobre el tema:

Por ejemplo, en *¡Silencio, Romeo!* nos esforzamos para que la poesía se expresara bien y que el público quedara atrapado con las señas, y se emocionara de verlas. En *¿Quién te entiende?!*, no íbamos a usar las señas sin cuidado sólo porque usa un lenguaje coloquial; había que cuidar las señas, para darle al público estas historias reales de manera que se conmoviera, que la gente llorara de la emoción, que pensara: -qué bonito es esto que acabo de ver-. Eso es lo que queremos y lo que buscamos aquí. (VERGARA, 2019, información señada)³³

Mencioné en el capítulo anterior que el contrapunto no está presente en el trabajo de Seña y Verbo, debido al objetivo primordial de esta polifonía homorrítmica, de comunicar lo mismo en ambas lenguas de manera simultánea sin hacer una distinción jerárquica entre ellas; incluso hemos visto en los ejemplos anteriores que

³³ ANEXO A p.109

el contrapunto inevitable dado por las diferencias de sintaxis queda encapsulado de manera controlada, generando para la mayor parte de los espectadores la sensación de un unísono y para el caso específico del público oyente señañte, el disfrute de la armonía dialógica que conforma esta polifonía homorrítmica.

Sin embargo me interesa resaltar una de las pocas excepciones en que sí sucede esto en el teatro de Seña y Verbo, casos en particular en que el contrapunto bilingüe es específicamente parte del discurso teatral. El ejemplo que analizaremos es justo de *¿Quién te entiende?!*, donde el contrapunto está presente en la escena inicial y en breves instantes a lo largo de la obra.

Entre las tres llamadas previas al inicio, los personajes hablan en LSM sentados en la mesa de la cocina, escenario principal de la obra. La plática es completamente casual y suele ser improvisada por las actrices. Estas señas en escena no son traducidas al castellano en ningún momento, sin embargo el público sabe y siente que el espectáculo todavía no ha empezado de manera oficial, por lo que esta falta de traducción sólo suele provocar una pequeña inquietud en los espectadores. Así de arraigada es la tradición de las llamadas en México, si ya se dio una primera llamada, entonces la obra no empezará de lleno hasta que se dé la tercera; por supuesto, esta convención de las llamadas ha sido modificada de miles de maneras en el teatro mexicano, y esto se ha podido hacer gracias a lo acostumbrados que estamos a ella. El momento en que esta falta de traducción se vuelve evidentemente parte del discurso teatral de la obra, es cuando después de la tercera llamada (el primer texto que analizamos en este capítulo) los tres personajes siguen hablando en señas y sigue sin haber traducción al castellano.

Justo después de la tercera llamada viene lo siguiente. Recomiendo encarecidamente ver la grabación de esta escena en la liga al video en internet que se encuentra en la página 67. La experiencia de ver teatro grabado se queda muy corta frente a la vivencia real, sin embargo nos permite ver más de lo que se puede plasmar de forma escrita:

ESCENA: COCINA, INICIO

SOCORRO Y HAYDEÉ saludan afectuosamente a ROBERTO.

ROBERTO trae un regalo para SOCORRO: es una foto enmarcada.

HAYDEÉ va a servir café, mientras SOCORRO y ROBERTO comentan acerca de las personas que aparecen en la foto

HAYDEÉ saca tres tazas y sirve el café

HAYDEÉ mueve el brazo y pateo el piso para que volteo SOCORRO.

VOZ: (---)

HAYDEÉ: ¿azúcar?

VOZ: (---)

SOCORRO Y ROBERTO: No

HAYDEÉ: lleva el café a la mesa, pero en el camino se detiene, percibiendo la presencia del público.

En cada MOMENTITO se congela un poco el tiempo.

[Con MOMENTITO se refiere a la seña explicada en la introducción, que se puede ver en la **Figura 1**]

HAYDEÉ (VOZ): A ver les traduzco, lo que esta diciendo...

HAYDEÉ: (---)

(---)

Momentito

Decide ignorarlos, reparte las tazas con café y se incorpora a la conversación.

VOZ: (---)

HAYDEÉ: 3 venir Federico Blanca Omar?

VOZ: (---)

SOCORRO: Minuto llegar

VOZ: (---)

HAYDEÉ: me-dijo Federico problema Blanca---

HAYDEÉ se distrae de su propio tren de pensamiento y voltea a ver el público. ROBERTO también se distrae y comienza a decir algo en señas a alguien del público.

HAYDEÉ (sólo voz, a público): ¿Quieren saber lo que estamos diciendo, verdad? Bueno, en realidad, sólo son cosas---

HAYDEÉ: (---)

SOCORRO atrae la atención de HAYDEÉ.

VOZ: (---)

SOCORRO: (a público): Momentito.
(a Haydeé): Interrumpido dime Federico cuál?

LOS TRES continúan conversando.

ROBERTO hace una seña a escondidas del público. LOS TRES se ríen.

HAYDEÉ (al público, solo voz, sin señas):
Sólo estamos chismeando acerca de los sordos que están en esta foto.

HAYDEÉ: (---)

VOZ: (---)

SOCORRO: (a Haydeé):
¿dices?

VOZ: (---)

HAYDEÉ: (a Socorro): Explico nosotros platicar sobre sordos, breve.

VOZ: En enero seis amigos nos tomamos esta foto.
Nosotros tres, Federico, Blanca y Omar--

ROBERTO: (a público): Esa foto apenas enero.
Amigo seis <5+1 abrazar> flash.
Tres= nosotros cuatro =
Federico,
cinco= Blanca, seis= Omar--

[Aquí Haydeé da voz hablada a las señas de Roberto de la misma manera que lo hizo en las tres llamadas antes de empezar la obra, la convención no necesita ser explicada al público, naturalmente la atención de los espectadores oyentes es atraída por el movimiento de las señas mientras la voz hablada es percibida sin acaparar el foco de atención]

VOZ: Que ya casi llegan por cierto

HAYDEÉ: (a público):
Esperamos llegar

SOCORRO se levanta y golpea la mesa.

VOZ: (---)

SOCORRO: (A público):
¡Momentito! (a Haydeé y Roberto): ¿Para qué explicar? Aprender su-problema. ¿Besamano ellos?

VOZ: (---)

ROBERTO: (a Socorro): No. Ellos pobres no-saben, necesita explicar.

VOZ: (---)

SOCORRO: (a Roberto):
Entiende: fingir guiño. Aprender su-problema oyente prueba siente igual intercambio.

VOZ: (---)

LOS TRES: (a público)
Momentito

Los tres hacen como que hablan señas, sin decir nada de verdad. Se divierten

VOZ: (---)

LOS TRES: (a público)
¡¡MOMENTITO!!

Se ríen. Bajan, trayendo sus sillas.

VOZ: Era una broma

SOCORRO: Broma

VOZ: Lo que pasa, es que la seña que más reciben los sordos de parte de los oyentes es esta:

ROBERTO: Sordo todos oyentes siempre++

VOZ: (---)

LOS TRES: (a público)
Momentito

VOZ: Por ejemplo, miren

ROBERTO: Ejemplo miren

ESCENA: FAMILIA X VIENDO TV. (En la sala de una casa).

Escena en silencio. La TV está prendida SOCORRO y HAYDEE representan a oyentes, ROBERTO a un sordo. Los tres ven un programa cómico.

Los oyentes comentan el programa, llega el sordo, se sienta en medio, los oyentes esquivan su cabeza por detrás, siguen platicando, se inclinan hacia adelante, siempre hablando. El sordo pregunta qué dijeron, y los oyentes le contestan "momentito".

Siguen comentando los oyentes. Tremenda carcajada. El sordo vuelve a preguntar, los oyentes le contestan vagamente: "Él está loco, idiota, es chistoso"... "Momentito", los oyentes se quedan en pausa.

ROBERTO voltea a público

(SEÑA Y VERBO, 2008, p.3, archivo de la compañía)³⁴

Y entonces Roberto dice al público una seña que claramente no es traducida al castellano; como esto lo hace justo después de una escena actuada completamente en mímica puede haber quien no se dé cuenta de que es una seña, pero sí lo es. Un instante después, la obra retoma la homofonía bilingüe de lleno, con sentido del humor y complicidad con el público, de manera que la tensión provocada al inicio, por excluir a los espectadores oyentes se disipa por completo. Dura sólo un breve instante. Un pequeño momento en el que se cambian los papeles. Una simple sacudida escondida en un juego. Finalmente, ya lo ha explicado Freire, la solución a la situación de opresión no se logra con cambiar de posición a las piezas sino desmantelando la maquinaria (FREIRE, 1970).

³⁴ ANEXO D p.147

Sólo es después de que el público oyente ya se siente tranquilo y confiado en que comprenderá todas las señas, que se vuelve a decir la misma seña no traducida. En este caso justo al final de una escena en la que vemos cómo un oyente no le cree a Federico que sea sordo, sólo porque aprendió muy rápido a usar una máquina en su nuevo trabajo en una imprenta.

Muchas cosas pasan después de eso, es importante mencionar que la duda sobre la seña no traducida siempre es rápidamente disuelta por la continuación de las historias, narraciones y escenas. Más adelante al explicar cómo los doctores prohibieron que el hermano de Federico se comunicara con él en señas, vuelve a decirse esta seña, específicamente después de saber la razón de los doctores para esta decisión: -Sí puede oír, pero es flojo-.

De nuevo la duda sobre esta seña sin traducción desaparece en el fluir de la obra. Pierde importancia. Ya estando en el momento es que conocemos los momentos más sensibles de las historias de Federico, Blanca y Omar. Omar narra cómo sus padres lo llevaron de viaje cuando era niño. Al ver la inmensidad del mar por primera vez, pregunta a sus papás: -¿Qué es eso tan grande?-, -es el mar, es agua- le contesta su papá, -¿y ese olor?- pregunta Omar, -es sal- contesta su mamá. El niño se queda pensativo -¿agua y sal?- dice para sí mismo, -qué raro- piensa, y vemos de nuevo en manos del niño confundido, la seña que vuelve a decirse sin tener una traducción.

No es lo mismo aprender una seña cuando es explicada en castellano que cuando es explicada en señas. Las definiciones en señas, son distintas a lo que estamos acostumbrados a leer en un diccionario, suelen ser una enumeración de ejemplos que van acotando el significado. Y es sólo en el cúmulo de estos ejemplos que comprendemos las distintas aristas, acepciones y usos de la seña en cuestión.

Al final de la obra, se cuenta cómo Blanca se llena de orgullo al darse cuenta de que su bebé es sordo:

VOZ: Cuando nació el hijo de Blanca (---) y descubrió que era sordo, se sintió feliz

VOZ: Como se sentiría cualquier sordo.

SOCORRO: Blanca su hijo nace <cargar sonaja> descubrir sordo aleluya orgulloso

ROBERTO: Todos sordos igual contento

VOZ: El hijo de Blanca habla Lengua de Señas y está aprendiendo a leer y escribir en español, como segundo idioma. Es muy inteligente.

SOCORRO: Blanca su hijo sabe señas, también escuela aprende leer escribir doble bilingüe, muy inteligente.

VOZ: Y lo más irónico es que ahora los padres de Blanca por fin están aprendiendo Lengua de Señas, para poder hablar con su nieto.

ROBERTO: Antes papá mamá Blanca no-aprender señas, ahora sí aprender comunicación nieto.

VOZ: ¿Quién lo entiende?

LOS TRES: No-entiendo-nada.

(SEÑA Y VERBO³⁵, 2008, p.38, archivo de la compañía)

Y entonces volvemos a ver la seña dicha por los tres actores de la obra y, esta vez, sí traducida como: “¿Quién lo entiende?”.

La obra no sólo nos ha estado dando a los espectadores oyentes la traducción directa al castellano de todas las señas que se ven, sino que también, en este caso, nos comparte una seña a la manera de la cultura sorda, dándonos varios ejemplos detallando su significado, regalándonos la oportunidad de entenderla antes de tratar de hacerla encajar en el espacio que delimita una palabra. Curiosamente la seña en cuestión es una conjugación del verbo “entender/comprender”, escrita en glosas como “No-entiendo-nada”

Me encantaría poder decir que el público oyente aprende a hablar en señas cuando ve las obras de Seña y Verbo, pero para aprender un idioma se necesita voluntad y trabajo. Despertar esta voluntad es lo que logran estas obras, el trabajo está en nuestras manos.

El análisis polifónico bilingüe nos va a servir para observar otra obra de Seña y Verbo con características muy distintas, en ese caso no serán ni el castellano ni la LSM las voces que conforman la homorritmia, sino el extremo más icónico de la mímica de sordos y el lenguaje de la música.

³⁵ Ibid. p.38

Capítulo 4

Música para los ojos, otra forma de polifonía homorrítmica de Señal y Verbo

Nueve años antes de hacer esta investigación, tres después del taller que di en Señal y Verbo que mencioné en la introducción, me llamó Alberto Lomnitz para hacerme una propuesta. El próximo estreno de la compañía sería en menos de tres meses y el director invitado había tenido una dificultad familiar que le impedía seguir en el proyecto. Como la obra había sido comisionada por el *Programa de Teatro Escolar* del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Secretaría de Educación Pública (SEP) para ser estrenado en el Festival de la Ciudad de México (fcm), se tenía ya decidido tanto el título como el público al que debía ser dirigida. Se llamaría “Música para los ojos” y debería estar dirigida a espectadores de entre tres y cinco años. Alberto me invitó a dirigir este proyecto y yo lo acepté contento.

Lo primero que hicimos fue sentarnos a platicar. Me daba mucha curiosidad por qué Señal y Verbo quería hacer un espectáculo que tuviera en su centro la música. Sentía yo que era un poco inadecuado, era como poner el dedo en la llaga. ¿Por qué meterse con algo que no tenía solución? ¿Por qué no mejor mirar hacia lo posible? Yo ya había visto dos tipos de espectáculo de música para sordos y ninguno me había convencido del todo. Uno, donde arriba de la orquesta sinfónica acomodaban luces de colores que se pendían al ritmo de la música y recitales de coros en los que las letras de las canciones se decían en señas al mismo tiempo que eran cantadas.

Aunque en algunos casos las letras de las canciones tienen una relación muy estrecha con la música que las acompaña, la experiencia de la poesía en la letra de una canción es muy diferente a la experiencia sensorial de escuchar música. Incluso en los visualizadores musicales que proliferaron en los reproductores de audio de las computadoras en los noventa, en los que la relación visual de colores, figuras cambiantes, fractales, etc. con las frecuencias, intensidades y ritmos de los sonidos correspondían muchísimo más que las luces del concierto que presencié, la

experiencia visual seguía siendo muy lejana a la experiencia sonora. El gran logro del sistema tonal en la música fue la capacidad de generar con combinaciones de sonidos la sensación de expectativa y movimiento, de gravedad. Nada de esto me parecía sentirlo ni en las imágenes de los visualizadores ni en las señas de los coros.

En nuestra plática, Alberto me dejó claro que lo que se esperaba de este montaje era que nos aventuráramos a explorar. Dentro de las muchas cosas que charlamos me quedó muy presente una imagen que me compartió: él me contó sobre un amigo suyo que había perdido el oído ya adulto y que le platicaba que le encantaba una enorme pecera que tenía en su casa, disfrutaba mucho llegar del trabajo, reclinarse en su sillón favorito y ver sus peces, era “música para sus ojos”, decía.

Al pensar en el movimiento de los peces como música tuve una corazonada, el ritmo en la acción podría ser la columna vertebral de esta obra. Pero antes necesitaba yo asegurarme de que esta exploración no fuera a provocar algún tipo de rechazo en los actores de la compañía. Solicité la ayuda de un intérprete para conversar con el elenco con toda la tranquilidad de saber que nos entenderíamos, ya que mi habilidad con las señas no estaba a la altura necesaria para esta plática. Mi primera pregunta fue ¿Qué relación tiene cada uno de ustedes con la música? Sinceramente yo no tenía idea de qué me iban a responder y para mi sorpresa uno a uno me compartió todas las situaciones en que la música tocaba sus vidas. Hasta ese momento no se me había ocurrido, pero evidentemente el aspecto social y cultural de la música no les era ajeno; todo lo que tiene que ver con la música que no es sonoro, ellos lo conocían. A unos les encantaba bailar en las fiestas, a otros no. A unos les gustaba sentir las vibraciones al estar cerca de las bocinas en los salones de baile, a otros no. Conocían a los grupos y artistas más presentes en los medios, así como los canales de televisión de videos musicales. Casi todos tenían parientes a los que les gustaba la música y por ellos conocían todavía más detalles de bandas y cantantes específicos, y por supuesto, todos conocían a Beethoven, el compositor sordo.

Lo que claramente no hubo en sus respuestas fue algún tipo de rechazo a la música. Nadie se sentía frustrado por no poder escucharla. Para nada estaba tocando yo un tema doloroso o siquiera sensible. Simplemente no les interesaba

porque no la podían oír. No estaba yo *metiendo el dedo en la llaga*, para mi sorpresa, no había tal *llaga*. De nuevo estaba yo pensando en la sordera como un padecimiento, pero este no era el punto de vista de estos sordos. Así que toda la preocupación que yo tenía sobre un posible rechazo a la propuesta por parte del elenco, se disipó.

Les compartí mi opinión sobre los espectáculos de música para sordos que yo había visto, los conciertos con luces y los coros de señas. Les compartí mi sensación de que algo faltaba en esas exploraciones. Finalmente les compartí lo que la música significaba en mi vida: un arte que desde siempre me ha tocado en todos niveles: las partes más instintivas de mi persona, mi mundo emocional y mis afectos y, en un nivel intelectual, mi fascinación por las matemáticas, los patrones y las proporciones. Con esto simplemente les compartía lo importante que ha sido para mí y la razón por la que también me he dedicado a estudiarla. Pero veía yo que seguía sin provocar algún tipo de respuesta en ellos, por el momento veían al intérprete enterándose y conociendo atentamente un aspecto de mí que antes no les había compartido. Así que decidí otra manera de explicarme: hice analogías con el teatro y el cine para compartirles lo que la música me hacía sentir. Les platiqué distintos ejemplos de cómo la música en las películas nos muestra lo que sienten los personajes, o lo que se quería que el público sintiera sobre lo que le está pasando a los personajes. La música que acompaña a la acción o la que la contrasta. En el momento en que empecé a compartir imágenes visuales, la plática cambió por completo, dejó de ser un monólogo y se convirtió en un diálogo. Ellos me preguntaron sobre escenas de películas que conocíamos y sobre qué hacía la música en tal o cual escena. Incluso hablamos de cómo algunas músicas no son como escenas que cuentan una historia, sino que se parecen más al movimiento de las olas o a los árboles en un bosque movidos por el viento.

Les compartí mi idea del montaje, trataríamos de contar historias de manera visual como ellos siempre habían hecho, sólo que en este caso las estructuraríamos con piezas musicales. En algunos casos partiríamos de músicas que yo ya había seleccionado y en otros casos partiríamos de historias que ellos propusieran. Nuestra obra funcionaría como un concierto, de manera que yo estaría siempre, como director de orquesta, en su campo visual marcando las dinámicas de la música.

Nuestra primer exploración de relación con la música, fue la misma que hizo Meyerhold en su montaje de *Tristán e Isolda* en el Teatro Mariinski en 1909: la relación directa entre las acciones de los personajes y el ritmo de la música. Cómo esta convención teatral planteada por Meyerhold se trasladó a nuestra experimentación, se puede comprender a través de dos de los niveles de articulación del involucramiento corporal con la música, que plantea Marc Leman, profesor de musicología sistemática de la Universidad de Ghent en Bélgica: la sincronía y la sintonización corporeizada. Sobre la sincronía, Leman nos dice:

Las resonancias de bajo nivel del sistema motor remiten al principio ideomotor, según el cual la percepción del movimiento siempre inducirá una tendencia a hacer los mismos movimientos o movimientos similares (Knuf et al., 2001). Este principio es responsable de la tendencia de la gente a moverse en sincronía con ritmos auditivos. Repp y Penel (2004) encontraron evidencia de que la sincronización del movimiento con ritmos puramente visuales no se suele dar tanto, mientras que la sincronía con ritmos auditivos es más común. Esto sugiere que hay un efecto particular de la energía sonora en el sistema motor humano. El efecto es claramente observable en la tendencia a golpetear al pulso de la música. (LEMAN, 2007, p.112)

Se sabe que Meyerhold tardó poco en invertir esta convención planteada en su *Tristán e Isolda* para favorecer en subsecuentes montajes, el contraste, o mejor dicho, el contrapunto entre la música y la escena. En el caso de *Música para los ojos* desde los primeros intentos nos fue evidente que intentar la sincronización a través de ritmos puramente visuales no era particularmente sencillo, y esto me lo hicieron saber los actores sordos cuando llamaron mi atención a la manera en que yo marcaba el ritmo de las músicas que estábamos usando para explorar estas posibilidades. Yo estaba marcando los compases con mi mano en el aire como había aprendido en la escuela de música, estos movimientos, a los sordos les parecían, además de repetitivos, poco fáciles de seguir. Fue entonces que a este tradicional marcado de compás, le agregué el hacerlo jugando a ser el “director de orquesta” lo cual nos llevó a la sintonización corporeizada:

En contraste con la sincronización, la sintonización corporeizada implica movimiento corporal en concordancia con la música, tal como dibujar siguiendo el movimiento de las formas sonoras de la música, o tal vez más común, cantar junto con la música. La sintonía lleva al cuerpo humano a una concordancia con un aspecto en particular, de la música. Se le puede ver como una navegación con o dentro de la música. A la sintonización se le puede ver como un tipo de sincronía en el sentido de que tiene como objetivo estar en la mayor armonía

posible con aspectos de las formas sonoras de la música. Una especie de jugar junto con la música [tomando en cuenta que *play*, *jugar* en inglés, también puede interpretarse como *tocar* un instrumento o *interpretar* teatralmente].

Mientras que la sincronización está basada en la actividad sensorial motora de bajo nivel, la sintonización tiene como objetivo dirigirse a aspectos de más alto nivel como la melodía, la armonía, el ritmo, el timbre, o patrones relacionados con la expresividad, los afectos o los sentimientos. [...] Esto requiere de un papel más activo por parte del sujeto y un involucramiento en procesos de intencionalidad de un nivel más alto. (LEMAN, 2007, p.115)

Curiosamente, al yo emular los movimientos de un director de orquesta, los actores sordos eran capaces de sintonizar sus acciones con la música. Al principio movimientos simples con alguna extremidad. Más adelante hicimos acuerdos para que yo pudiera hacer indicaciones específicas que les avisaran cambios difíciles en el ritmo. Exploramos después, dada una situación dramática determinada, la posibilidad de improvisar las acciones de los personajes al ritmo de la música. La dificultad en este caso era que los actores pudieran estar reaccionando a la ficción y a la vez mirando las dinámicas del *director de orquesta*. Algunos actores de la compañía tuvieron mucha dificultad para lograr esto, pero otros, después de un par de días de exploración, eran capaces de sintonizar sus acciones con gran precisión. Después probamos intercalar compases de acciones improvisadas con compases de acciones determinadas, al parecer, con entrenamiento, todo esto era posible.

Si la sintonía rítmica era posible, el paso siguiente era probar si una coreografía polifónica lo era también. Con cierto recelo, llevé las partituras de *La tempesta di mare*³⁶ de Vivaldi, le expliqué a los actores cómo la partitura nos serviría de mapa para estructurar una serie de movimientos donde cada quién haría algo distinto. Recordando la anécdota del amigo sordo de Alberto Lomnitz decidí probar hacer una coreografía con las manos de los actores haciendo el papel de peces; aprovechando también, que la seña “pez” es prácticamente la mímica del movimiento de un pez nadando hecha con la mano:

³⁶ Antonio Vivaldi Concerto RV 253

Figura 16 - Señal: pez formando un cardumen

Fuente: Ensayo de la obra *Música para los ojos*. 2011. De izquierda a derecha: Eduardo Domínguez, Roberto De Loera y Lupe Vergara. Archivo de la compañía.

Cada mano de cada actor (tres actores sordos) correspondería a un instrumento de la orquesta: violín primero, violín segundo, viola, chelo, contrabajo y un violín solista. Pusimos tres atriles alineados como un pequeño teatrino para poder esconder las manos en algunos momentos y la primer convención que decidimos fue que, una vez asignados los papeles, cada vez que sonaba un instrumento se movería la mano correspondiente, nadaría el pez correspondiente. En este caso era necesario establecer los movimientos, distintos para cada quién, y que el director solamente marcara el ritmo. Nos tomó varias horas marcar los primeros compases del concierto, pero en ningún momento se sintió algún tipo de rechazo por parte de los actores.

En muchos momentos durante el montaje cuando veía yo que la organización rítmica daba a las escenas algo que me parecía interesante, se los hacía notar y a la vez les preguntaba: -¿Ustedes sienten que esto puede ser interesante para los niños

sordos? Por más que me quisiera imaginar el punto de vista de un niño sordo de tres años, preferí siempre preguntarles a ellos. Y todas las veces que ellos me dijeron que sí, continuamos con el trabajo, de hecho no recuerdo ninguna vez que me dijeran que no. Era muy evidente que la complejidad rítmica que nos planteaban las partituras, era un reto gozoso para ellos; y para mí un asombro constante.

Los elementos principales de las historias, en algunos casos, personajes inicialmente representados con clasificadores, fueron sustituidos por títeres, con la intención de potenciar su cualidad icónica. Por ejemplo, los peces surgidos de la seña “pez”, ilustrada en la **Figura 16**, que además recibieron colores distintos para diferenciar el cardumen: la orquesta; del pez visitante: el violín solista.

Figura 17 - Títeres potenciando la cualidad mimética de las señas

Fuente: Función de la obra *Música para los ojos*. 2016. De izquierda a derecha: Lupe Vergara, Roberto De Loera, Eduardo Domínguez y Sergio Bátiz. Archivo de la compañía.

La obra tomó la forma de un pequeño concierto de cámara. Sin señas ni palabras, tres músicos (actores sordos) llegaban con estuches de violín a dar un concierto. El director (yo, oyente, actuando el papel del director de orquesta) les

presentaba un libro de partituras que, extrañamente, en vez de tener notación musical tenía imágenes. Los personajes músicos abrían sus estuches y para sorpresa del público en vez de instrumentos sacaban títeres de los personajes vistos ya en el libro de partituras. Y siguiendo la estructura de cuatro piezas musicales (un concierto de Vivaldi, una fuga de Bach, un movimiento de una sonata de Beethoven y una obertura de Mendelssohn) se narraban de manera visual cuatro pequeñas historias. Todas las acciones de los actores músicos estaban coreografiadas al ritmo de la música, y los actores sordos eran capaces de seguir este ritmo gracias a la guía visual del personaje del director de orquesta que marcaba con la batuta las dinámicas de la música. La obra se estrenó y para nuestra fortuna fue muy bien recibida por el público, tanto sordo como oyente.

En este caso, la polifonía homorrítmica no surgió de la intención de empoderar la LSM o de plantear una relación no jerárquica entre las señas y el castellano. Sin embargo sí fue el resultado de un diálogo, un diálogo que fue posible en el momento que se desmoronó en mí la idea de que hablar sobre la música provocaría un rechazo en los sordos. Un diálogo que me mostró lo que significa no padecer la sordera sino vivirla con orgullo y alegría. De manera que la plática sobre qué significaba la música para cada uno de nosotros nos dio todo el material necesario para hacer la obra.

Paul Klee, el pintor suizo/alemán de principios del siglo pasado, tuvo una formación musical que deliberadamente trasladó a su obra pictórica. En sus libretas de apuntes *Das bildnerische Denken* (traducido al inglés por Ralph Manheim como *The thinking eye*) explica cómo el ritmo tiene tanto poder en nuestro organismo debido a que lo percibimos por tres sentidos a la vez: lo podemos escuchar, ver y sentir en nuestros músculos. (KLEE, 1961). Los sordos para nada son ajenos al ritmo, son perfectamente capaces de verlo y sentirlo. Y más todavía en el caso de los actores de Seña y Verbo, ya que la capacidad de sentir y manipular el ritmo de una escena es cualidad de todo actor profesional.

En el momento en el que utilicé analogías con el teatro o el cine para expresar lo que yo sentía con tal o cual música me vi llenando el hueco que los espectáculos de música para sordos que yo había visto me habían dejado. Tantas veces había escuchado en explicaciones sobre la armonía las comparaciones entre temas musicales y personajes dramáticos, motivos sonoros y alegorías, movimientos

armónicos y sorpresas en argumentos teatrales, que recurrir a ellas fue para mí, lo más natural.

En las polifonías homorrítmicas observadas anteriormente era de suma importancia que el significado en ambos lenguajes fuera el mismo. En este caso eso era imposible. Gracias a las conferencias de Leonard Bernstein en Harvard, ya sabíamos que aunque la música sí tiene características lingüísticas, las ideas musicales no son traducibles a conceptos (BERNSTEIN, 1973). Pensar la polifonía homorrítmica de esa manera, no tenía utilidad en este caso. Si queríamos que esta polifonía fuera homorrítmica había que encontrar puntos de unión distintos, característicos no de la LSM y el castellano sino de la música y del teatro. Por supuesto en todos los casos, la sintonía entre el ritmo de la música y la acción era la base, sin embargo esta sintonía variaba dependiendo del carácter de cada pieza musical y su historia correspondiente.

Partimos entonces, de piezas musicales para imaginar historias, y de historias para buscar qué piezas musicales les corresponderían. Sabíamos que las historias tenían que ser interesantes para un público de entre tres y cinco años, sin olvidar al resto de la familia. Y yo decidí que las piezas musicales a escoger deberían estar dentro de lo que la mayoría del público oyente reconocería como *música clásica*.

Paul Klee, en sus notas, dice sobre la polifonía:

Hay polifonía en la música. En sí mismo, el intento de trasponerla al arte [refiriéndose a la pintura] no nos ofrecería ningún interés especial. Pero acumular entendimientos intuitivos sobre la música a través del carácter de los trabajos polifónicos, penetrar profundamente en esta esfera cósmica, promulgar un observador transformado del arte, y entonces acechar en la espera de estas cosas en la pintura, eso es algo más. Ya que la simultaneidad de varios temas independientes es algo que no sólo es posible en la música; las cosas típicas en general no pertenecen sólo en un lugar sino que tienen sus raíces y ancla orgánica en todas partes y en cualquier parte. (KLEE, 1961, p.296, traducción nuestra)

El apunte de Paul Klee se refiere específicamente al poco interés que le provoca querer llevar la polifonía de la música a la pintura, sólo como una estructura o una forma prestadas. Sin embargo sus observaciones son aplicables a cualquier combinación polifónica, sin importar las características de las voces que la conforman.

La misma sensación tuvimos cuando, diseñando la coreografía del cardumen de peces basada en *La tempesta di mare*, quisimos igualar el movimiento escénico de cada pez con el contorno de las melodías: si la melodía subía, el pez nadaría hacia arriba, si la melodía bajaba, el pez nadaría hacia abajo... después tratar de estructurar los primeros dos compases de esa manera, se volvió evidente que ese no era el camino. Hubo que observar de otra manera, con un poco más de perspectiva. Hubo que ir a la esencia del juego polifónico planteado por Vivaldi. Cuando vimos la riqueza del diálogo entre el violín solista y la orquesta supimos qué puntos de unión harían que esta polifonía tuviera un valor más allá que sólo unir por unir, mezclar por mezclar.

Klee nos invita a ver que este intento de trasladar una manera de hacer de un arte a otro, sólo tiene sentido cuando nos adentramos en la esencia de las cosas, que finalmente “no pertenecen sólo en un lugar”, de ahí que el “carácter de los trabajos polifónicos” nos puedan abrir caminos sin importar qué voces son las que conforman la polifonía.

Deliberadamente escogí piezas musicales que no habían sido compuestas con una historia o personajes como punto de partida. En ningún momento había la intención de *descubrir* lo que Vivaldi, Bach, Beethoven y Mendelssohn querían *decir*. Y al mismo tiempo hicimos lo posible por “acechar en la espera”, observar con detenimiento, para descubrir qué haría valiosa la unión de estas piezas musicales con estas historias.

En *La tempesta di mare*, la homorritmia se decidió basándonos en el diálogo entre el violín solista y la orquesta, que se tradujo en la escena de tres maneras distintas, una para cada movimiento del concierto. En el primer movimiento la orquesta fue un cardumen de peces, el violín solista un pez distinto que se acercaba curioso, y el diálogo fueron los distintos pasos para aceptar a alguien nuevo en una comunidad. En el segundo movimiento la orquesta fue representada por cuatro calamares, el violín solista por una anguila eléctrica y el diálogo fue el medir fuerzas entre estos para definir quién se podía quedar en ese rincón del mar. Y en el tercer movimiento la orquesta fueron dos delfines, padre y madre, el violín solista su delfín bebé, y el diálogo un paseo familiar.

Por más que en los anexos incluiremos el guion de acciones con el cual se registró la obra para cuestiones de derechos de autor³⁷, nuestra verdadera partitura de acciones está registrada en las varias grabaciones en video que se han hecho al paso de los años. Sugiero de nuevo, encarecidamente, darse el tiempo de ver las grabaciones, facilitadas a través de ligas a internet a lo largo de este texto.

En la siguiente liga se puede ver la grabación en video de la pieza que eventualmente llamamos *El mar*, basada en el concierto para violín *La tempesta di mare* de Antonio Vivaldi: <https://youtu.be/KeG9zBLJvFA>.

En la “*Pequeña*” *fuga en Sol menor* de Bach³⁸, decidimos utilizar la orquestación de Leopold Stokowski³⁹ de 1957 de manera que la homorritmia se basó en dos características:

- a) el enorme rango dinámico en *crescendo* que parte del inicio con el oboe sólo hasta llegar a la orquesta entera en todo su esplendor al final de la pieza, se equiparó, en la historia visual, con el proceso de dos pequeños pájaros hermanos aprendiendo a volar, desde que saltan fuera del nido, hasta que logran volar a lo alto de los cielos viendo desde lejos las montañas y los bosques;
- b) la repetición del tema principal en los distintos instrumentos se usó como indicador de cada uno de los momentos de avance en el aprendizaje a volar: saltar fuera del nido, intentos de vuelo a nivel de piso, vuelos por debajo de las copas de los árboles, subir a las copas de los árboles y vuelos largos por encima de las montañas.

Con el segundo movimiento de la *Sonata patética* de Beethoven⁴⁰ la homorritmia se buscó a través de la estructura de la pieza, la historia visual narra cómo un niño, viajando en la carretera con su papá y su abuela ve un borrego y luego sueña con él cuando se queda dormido en el coche. Utilizamos la primera parte en que el ritmo de la pieza es binario para las escenas en que el niño está

³⁷ ANEXO F p.235

³⁸ (BWV 578)

³⁹ BACH, J.S.; STOKOWSKI, L. 1957, re masterizado en 1997. Bach Stokowski Full Dimensional Sound. EMI Classics. 1CD (71 min)

⁴⁰ Sonata N° 8 en Do menor Op. 13

despierto y la segunda parte de la pieza en que el ritmo es ternario, para las escenas del sueño.

En la *Obertura de las Hébrides* de Mendelssohn⁴¹ la homorritmia se buscó también a través de la estructura de la pieza, cada momento correspondió a una escena distinta del viaje sideral de una astronauta: la preparación para el despegue, el despegue, la llegada al espacio, el viaje a otro planeta, la exploración del otro planeta, el escape de ese otro planeta y el regreso a la Tierra.

En el caso de la homorritmia visual sonora de *Música para los ojos*, de la misma manera que en la homorritmia bilingüe, si observamos a detalle, aparece contenido el contrapunto.

Para mostrar esto utilizaré como ejemplo una escena de la última historia, el viaje de la astronauta con la obertura de Mendelssohn. La escena en cuestión muestra a dos asistentes ayudando a la astronauta a ponerse su traje y revisar que tenga todo listo para abordar la nave. La acción se estructuró de la siguiente manera: ponerle el traje de astronauta a la actriz en escena, era una acción que si bien sí queríamos que estuviera presente, no queríamos que se le dedicara mucho tiempo, de manera que se le asignó un tiempo específico en el que los actores pudieran completar la tarea escénica con tranquilidad y si por alguna razón terminaban antes, podrían improvisar acciones propias de la escena en lo que se completara el tiempo asignado. El fin de ese momento está dado por un acento en la música que decidimos sincronizar con los personajes posando para una fotografía. Después de la fotografía viene una secuencia de improvisación regulada por el ritmo. La consigna para los actores es que los personajes deben revisar que la astronauta tenga todo listo para ir a su nave mientras que todas sus acciones correspondan libremente a cualquiera de los pulsos marcados por el personaje del director, esta improvisación va desde la fotografía hasta el momento en el que se dan cuenta de que a la astronauta le falta el casco, ambos momentos indicados a los actores sordos con señales específicas hechas por el personaje del director de orquesta. En la siguiente liga se puede ver la grabación en video de la esta escena: <https://youtu.be/Zh700ro8gWc> .

El contrapunto interno se da, de nuevo, debido a la naturaleza distinta de las voces que conforman la polifonía.

⁴¹ Op. 26

Mencioné anteriormente que una de las características de esta polifonía teatral era la sintonía rítmica de la acción con la música; sin embargo hay dificultades para llegar a un mínimo común denominador en esta homorritmia sonora visual, de la misma manera que las hubo anteriormente en la polifonía homorrítmica bilingüe para llegar a la correspondencia de la célula seña/palabra.

El problema está en definir *qué es una acción escénica*, lo cual nos lleva a las indicaciones de la dinámica musical que hace el personaje del director de orquesta. Desde las primeras exploraciones nos fue claro que la manera en que el personaje del director de orquesta marcaría el ritmo sería crucial para lograr esta traducción visual sonora. En los casos específicos de los momentos de sintonía no improvisada, definimos con precisión los movimientos de los brazos para que fueran fáciles de ver a la distancia y con el rabillo del ojo, además de apoyarlos también por luces acomodadas especialmente para facilitar la vista desde el escenario.

Y en el caso de los momentos en que las acciones sintonizadas serían improvisadas partimos de una premisa: El personaje del director de orquesta haría constantemente el ejercicio de llevar al extremo la gestual típica del *director de orquesta sinfónica* de manera que no sólo se expresara el pulso de las piezas musicales sino que toda la emocionalidad, la actitud, el estado de ánimo y la visceralidad percibida por el oído se trataría de canalizar en la calidad del movimiento.

Marc Leman, dice en una conferencia en Hamburgo, sobre *Cognición musical corporeizada*:

Si nos vamos completamente al extremo, podríamos decir que la música es un canal a través del cual se transmiten acciones, el compositor piensa estas acciones, el intérprete las genera, se convierten en forma auditiva, a la que llamamos música, y somos capaces de decodificarlas, no necesariamente a través de las mismas acciones que el intérprete pero sí por acciones que nos permiten asir de alguna manera la intencionalidad de quien las envió. Una hipótesis bastante fuerte, pero también bastante compleja, debo decir. (LEMAN, 2006)

Tesis muy compleja porque como explica más adelante en la conferencia, hay una brecha semántica en ese proceso que no se ha podido salvar. En nuestro caso, al no tener la necesidad de la comprobación científica que demandan las ciencias cognitivas, hemos podido añadir varios pasos a esta cadena, confiando en nuestra capacidad como artistas escénicos, de visualmente empatar nuestros impulsos. Sabemos que no estamos haciendo que los sordos oigan a Bach, pero ese nunca

fue el objetivo. El objetivo que teníamos y que sabemos que sí se logró fue entablar un diálogo escénico entre los sordos y la música.

Fue entonces que al buscar en qué basar la característica homorrítmica de esta polifonía escénica nos fue más útil usar un juego actoral que tratar de definir *qué es una acción escénica*. El juego consistió en plantear la premisa antes dicha sobre la manera en que el personaje del director de orquesta expresaría las dinámicas de la música; y frente a esto los actores sordos, en los momentos de improvisación contenida, sintonizarían sus movimientos siempre que pudieran copiar por completo la calidad de movimiento dada en ese preciso momento por el personaje del director de orquesta. Mientras el director se abocara de lleno en ser un traductor constante de lo sonoro a la gestual típica del *director de orquesta*, los actores sordos estarían al acecho para sintonizarse con esas calidades de movimiento.

En la siguiente liga se puede ver la grabación en video de la escena del despegue de la nave, donde se ve el extremo de la gestual típica del *director de orquesta* traducida por el actor sordo en el despegue de la nave. También con la *Obertura de las Hébrides* de Mendelssohn: https://youtu.be/xKN4_WAGBpA.

Sobre cómo los distintos espectadores de Señá y Verbo percibieron esta otra polifonía homorrítmica

Para el público sordo, la musicalidad del juego teatral de un concierto de historias es percibida en la concordancia del ritmo visible entre las acciones de los personajes y los movimientos del personaje del director de orquesta. Para el público oyente señante, aunque la obra no tiene LSM ni castellano, la polifonía homorrítmica entre música y acción dramática es percibida sabiendo que los actores son sordos. El público oyente señante que ve a Señá y Verbo va porque sabe que es Señá y Verbo, este pequeño grupo ya sabe que está viendo actores sordos profesionales, de manera que la traducción completamente subjetiva entre música y acción que

sucede constantemente en la obra es percibida con conocimiento de causa. La gran diferencia en este caso fue para el público oyente no señante.

Durante el proceso de montaje sentí que había llegado el momento de marcar una nueva dirección en las obras de Seña y Verbo. Los últimos diez años, en todas las obras de la compañía había habido una escena al inicio donde se explicaba que los actores eran sordos, claro que siempre dentro de la estética planteada por cada montaje. Después de *¿Quién te entiende?!* me pareció que ya no era indispensable aclararle al público que los actores eran sordos. Así que tomé la decisión de omitir la hasta entonces siempre presente escena, y así lo hicimos.

Cinco años después obtuvimos la invitación para hacer una temporada en uno de los teatros más importantes de la Ciudad de México, el Teatro Julio Castillo del INBA. La obra no había parado de dar funciones y habíamos encontrado mecanismos para que el trabajo siguiera madurando.

El hecho de presentarnos en un teatro tan importante implicó una exposición a la prensa y los medios de comunicación mucho mayor a la que yo acostumbraba; y como director de la obra, se requirió que yo diera gran parte de las entrevistas dedicadas a nuestro montaje.

Poco a poco fui afinando mi discurso al hablar sobre nuestro trabajo. Yo estaba muy emocionado, y lo estoy todavía, del fruto que habían dado nuestras exploraciones. Sin embargo, en las entrevistas me era muy difícil comunicar esto. Cada pregunta que me hacían me obligaba a retroceder y explicar aspectos de la vida de los sordos: cómo los distintos orígenes que puede tener la sordera plantean problemáticas distintas, la dificultad de las personas para saber enfrentar la sordera de algún familiar, incluso la aparición de nuevas definiciones a nivel legislativo generadas por la misma comunidad sorda (mencionadas previamente en el capítulo 1).

Entrevista tras entrevista, empezaba a ser evidente para mí que el verdadero mensaje que debía yo dar era: Existe en México desde hace más de veinte años una compañía de teatro profesional de actores sordos, vengan a conocer su trabajo. Y ya.

Por más que Seña y Verbo sea un vivo ejemplo de la vanguardia de la comunidad sorda. La situación de los sordos en México en su mayoría sigue siendo

la de la marginación. La gente en general no entiende la sordera ni sabe cómo relacionarse con personas sordas.

Fue entonces que a media temporada decidí escribir, montar, ensayar e incluir la escena que tanto había evitado yo hacía cinco años. Entendí a profundidad la importancia de que el público supiera desde el inicio de la obra que las personas que estaba viendo en escena eran sordas. Al igual que suelen hacer en su vida cotidiana todos los sordos que conozco cuando interactúan con algún desconocido: en el momento en el que les parece pertinente, expresan con un gesto sencillo “soy sordo” y ya, a lo que sigue, no hacen gran tema del asunto si no es necesario, pero su identidad siempre es pronunciada con orgullo.

Boris Fridman nos recuerda la fuerte marea contra la que estamos remando:

...la realidad social que vivimos es perversa, pues no solamente propicia desde las instituciones de salud y educación especial el que los hispanohablantes veamos a los sordos señantes como culturalmente inferiores, como sordomudos o discapacitados del lenguaje, sino que requiere y procura que los propios sordos señantes se vean a si mismos como inferiores. Para que un hispanohablante pueda continuar denigrando al sordo señante, resulta indispensable la complicidad del subordinado y, por ende, autodenigrado. (FRIDMAN, 2009, p.18)

Tanto para el público oyente como para el sordo e incluso para el público oyente señante, ver el pronunciamiento orgulloso de la identidad del sordo en escena, tardará mucho en dejar de ser necesario.

Conclusiones

Desde su fundación, Señal y Verbo ha tenido muy claro su objetivo: hacer teatro a partir del actor sordo. Este objetivo ha tenido distintas dificultades en todos los aspectos que conforman al teatro y la manera de sortear estas dificultades ha ido fortaleciendo esta convicción así como confirmando su importancia.

La idea de enfocar este trabajo en un análisis polifónico tiene dos orígenes; el primero, mi experiencia personal específica de cómo empecé a entender a fondo el quehacer de esta compañía, y el segundo tiene que ver con la decisión de llevar a cabo un trabajo académico que permitiera al lector tener una mirada panorámica y a la vez profunda de la labor de Señal y Verbo, de sus raíces, su esencia y sus ramificaciones.

Hacer un análisis polifónico fue una decisión relativamente fácil de tomar. La gran dificultad surgió al tratar de determinar hasta qué punto analizaríamos cada raíz y hasta qué punto observaríamos cada ramificación.

La reflexión que implica el trabajo de Señal y Verbo se ha venido transmitiendo a través del trabajo teatral que ha desempeñado la compañía, en tres círculos de cercanías distintas: el círculo más lejano y más voluminoso, los miles de espectadores, sordos y oyentes, en México y en todos los diferentes países en los que se ha presentado; el segundo, ya más cercano, todos los colaboradores, temporales o fijos que ha tenido la compañía, desde los voluntarios universitarios, hasta los directores, dramaturgos, actores y demás personas que han trabajado en las distintas producciones; y el tercer círculo, el más cercano y contundente en su impacto, las personas sordas que se han acercado como público, luego han tomado los talleres y finalmente han conformado el elenco de la compañía.

El contacto con la reflexión que conlleva el trabajo de esta compañía, en la mayoría de las ocasiones se ha dado a través de un contacto humano directo. Frente a esto, otro objetivo de la presente investigación ha sido iniciar la reflexión sobre el trabajo de Señal y Verbo en el ámbito teatral académico universitario tanto de México como de Brasil, un cuarto círculo, tal vez más lejano, pero sumamente necesario para compartir los logros de un trabajo tan valioso y comprometido.

Me encantará leer un análisis lingüístico académico sobre el uso de la LSM en las obras de Seña y Verbo. Mencionaba en el capítulo 3 la delicadeza con la que se deciden las señas para cada personaje, para nada señan igual un oyente que acaba de aprender un par de señas, como el pintor que dijo “amante - borrego”, o los padres oyentes de un hijo sordo que aprendieron señas para enseñarle a su bebé, como los papás de Omar en *¿Quién te entiende?!*, o cualquier personaje de *¡Silencio, Romeo!*.

Me encantará leer una revisión histórica del trabajo de Seña y Verbo. La compañía tenía algunos puntos esenciales muy claros cuando empezaron a trabajar en 1993, pero muchos otros aspectos de lo que implica hacer teatro con sordos se han ido construyendo a lo largo de los años.

Me encantará leer un análisis sociológico sobre cómo el trabajo de Seña y Verbo ha modificado a la sociedad mexicana. Lo puedo ver cuando regresamos a algún teatro donde ya hemos dado funciones en ocasiones anteriores. La gente recibe a los sordos de una manera distinta. Por otro lado, pensar que el trabajo de esta compañía fue parte de los argumentos que lograron que la LSM se aceptara como patrimonio cultural y lingüístico de México me parece más que sorprendente.

Me encantará leer un análisis académico teatral sobre la LSM como detonadora del movimiento escénico. El punto de vista lingüístico con el que están hechos todos los estudios de clasificadores pierden de vista la riqueza escénica que hay detrás de estas señas inclasificables.

Me encantará leer un análisis académico sobre la LSM como detonadora de una semántica visual teatral. De la misma manera que la voz hablada como parte de la sonoridad del teatro va más allá que lo que el lenguaje puede comunicar, las señas se convierten parte del discurso visual de cualquier espectáculo escénico del que forman parte.

Me encantará leer un análisis académico sobre la LSM como detonadora de una nueva actoralidad, tanto el análisis prosódico de las señas como de los clasificadores, estudian una expresividad muy distinta a la que se da al usar una lengua oral, con parámetros diferentes y a la vez basados en el gesto humano. En estos estudios será que conoceremos a detalle las señas icónicas que cada señante es capaz de encontrar y re significar al hablar Lengua de Señas Internacional.

Me encantará leer un análisis académico sobre la cultura sorda como generadora de nuevas formas de trabajar y relacionarse entre actores en escena y equipos de trabajo. Recuerdo la gran cantidad de veces que armamos escenografías en equipo, en completo silencio, usando muy pocas señas, ya que en general las manos estaban ocupadas sosteniendo estructuras o apretando tuercas, y tener una comunicación que jamás me ha tocado ver y sentir con ningún otro grupo de personas.

Me encantará leer un análisis académico profundo sobre cómo es que los espectadores perciben el trabajo de esta compañía. Aquí nos tuvimos que limitar a hacer una distinción muy básica separando al público de Seña y Verbo sólo en tres: sordos, oyentes y oyentes señantes; sin embargo es muy distinto lo que percibe un sordo hablante, que un sordo señante, que un sordo semilingüe (definiciones vistas en el capítulo 1), incluso, estos mismos sordos tienen percepciones muy distintas dependiendo de su edad, escolaridad, nacionalidad, condición social, etc. De igual manera se podrían subdividir a los otros dos grupos de oyentes y oyentes señantes.

Me encantará leer un análisis académico sobre la LSM como detonadora de nuevas estructuras narrativas en el teatro. En esta investigación no tuvimos la oportunidad de discutir la obra *Un gato vagabundo*, primer obra escrita en conjunto por Eduardo Domínguez, Roberto De Loera y Alberto Lomnitz, que tuvo como uno de sus objetivos principales, dar libertad creativa a la estructura de la narración teatral originada en el pensamiento sordo.

Me encantará leer un análisis académico de las distintas metodologías de trabajo que esta compañía ha desarrollado para hacer frente al rango tan amplio de teatralidades que conforman su repertorio. No ha sido lo mismo enfrentarse a un texto de Miguel de Cervantes, que al trabajo con títeres, que a un Flash Mob, que a la mitología Mexica, que adaptar a Rudyard Kipling, o a Julio Verne, o a Pablo Neruda, o a William Shakespeare.

Me encantará leer un análisis académico sobre cómo la cultura sorda ha modificado los medios de producción. Todos los proyectos de Seña y Verbo han implicado algún tipo de colaboración, siempre se invita a gente nueva en alguna parte del equipo, desde quien apoya en la gestión, hasta los artistas invitados. La compañía ha estado y está en un diálogo constante con la comunidad teatral.

Pero más que todas las anteriores me encantaría leer un estudio académico sobre cómo Seña y Verbo ha desarrollado una pedagogía propia, tanto para el *Taller Semillero* donde la intención es formar futuros colegas, como para los talleres dedicados a la comunidad teatral, a estudiantes de teatro, y para el público en general, sordos y oyentes en todas las combinaciones de edades posibles.

Me queda claro que si no hubiera sido por el teatro, yo jamás habría entrado en contacto con Seña y Verbo; pero lo que no me imaginaba para nada, era que fue gracias a la música que tuve la oportunidad de conocer esta compañía a un nivel que no todos los que han colaborado con ella han podido. Fue justo a la hora de explorar la relación de los sordos con la música que me vi obligado a hacer las preguntas importantes y a dismantelar los prejuicios que ni siquiera yo era consciente que tenía en mi manera de mirar al ser humano.

ANEXO A - Transcripción de la entrevista hecha a Lupe Vergara

**Entrevista hecha por
Sergio Bátiz Fernández
y Pilar Ruiz Carreón.**

Intérprete de LSM: Antonio Zacruz

18 de diciembre de 2019

Sergio: Lupe, ¿Cuántos años llevas en Seña y Verbo?

Lupe: Ya cerca de veintisiete años, en febrero cumplo 27 años.

Sergio: ¿Estás desde que empezó la compañía?

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

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

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

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

Lupe: El director, Alberto Lomnitz, fue el primero porque antes, bueno, la historia ya la sabes. Él sabe inglés y el grupo National Theatre of the Deaf, que son sordos, buscaban a alguien que hablara español. Contactaron y escogieron a Alberto. Le mandaron un video y una traducción al español de una obra para que él la estudiara y luego salieron de gira juntos. Después Michael le preguntó ¿En México se hace algo de esto con sordos? y Alberto le contestó, no, en México no hay, jamás se ha hecho algo así. Después de viajar y dar muchas funciones Alberto decidió hacerlo él mismo, escribió muchas cartas y pidió apoyos. En 1992 empezó a preparar todo y en 1993 hizo una convocatoria para conformar Señal y Verbo. Antes de eso yo había tenido un maestro de teatro, actor, judío que se llamaba Efrén, hijo de padres sordos; yo tenía 16 años, y no sabía qué era el teatro pero empecé a aprender con él y tomé unos seis meses de clases en San Hipólito, ahí era una escuela. Y después de eso fue que él vio la convocatoria de Señal y Verbo y me dijo que fuéramos. Cuando llegamos ahí había muchos sordos y estaban Enrique, Micho, Alberto y Boris. Aparte también estaban, Martha Moreno, una actriz, y Julieta, hicieron un casting y eligieron a setenta sordos. Después se redujo ese grupo y se formaron dos grupos, uno de veinte jóvenes y otro de veinte adultos. Por qué nos separaron así, no sé, pero así trabajamos cada grupo para al final hacer una presentación como si fuera una fiesta bonita nada más. Y al final, eligieron y se redujo el grupo a once personas, unos harían una obra para niños y otros una obra para adultos, luego algunos decidieron irse y quedaron tres en la obra para niños y seis en la obra para adultos y así fue cómo empezó. En México no había nada de esto. Había sólo algunas cosas, como en la televisión, Perla en el cuadrado haciendo interpretación, algunos mimos por ahí, pero no había nada profesional. Eso es.

Sergio: ¿Señal y Verbo cambió tu vida? ¿Cómo?

Lupe: Sí, yo pienso que mi vida cambió. Fue algo nuevo. Al empezar, el teatro, la corporalidad y la gestualidad fueron muy difíciles, pero yo era muy joven, tenía diecisiete años, era muy libre y tenía muchas ganas de aprender. Siento que ahora sí ya es muy diferente, tengo experiencia y me siento muy bien, antes era joven y alocada. Puedo verme antes y después y ver que sí he cambiado mucho. Con los

años me he ido transformando y ahora sé que he aprendido muchas cosas y estoy contenta con eso.

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

Lupe: Uy, mira, para empezar fue muy difícil porque la gente no conocía a Señal y Verbo. Alberto como director empezó buscando vender funciones e invitando gente a que viera nuestro trabajo y las personas no creían que éramos sordos, era hasta que nos veían hablar en señas al salir de la función que se daban cuenta de que realmente lo éramos. Que podíamos actuar usando nuestro cuerpo y nuestra gestualidad al igual que los actores oyentes. Por supuesto que no fue un proceso fácil y rápido, fue lento. A veces no había dinero, hubo altibajos, problemas, complicaciones con fechas; pero éramos jóvenes así que nos esforzamos mucho para dar talleres, funciones, salir de gira y poco a poco esos primeros diez años seguimos avanzando. La obra *El misterio del circo donde nadie oyó nada* fue la primera en ser muy bien recibida por el público y a partir de ahí sí dimos muchísimas más funciones y la compañía empezó a crecer todavía más. Se dieron nuevos talleres, conferencias, clases de expresión corporal, y más cosas. Los últimos nueve años a Señal y Verbo ya se le ha reconocido mucho más como una compañía profesional. Hemos ganado cinco premios ya por muchos años de tanto esfuerzo, y ahora pues seguimos trabajando igual. Éxito fácil, seguro que no, ha habido de todo, subidas y bajadas, pero pues así es la vida.

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

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

por el sur del país, fuimos a Yucatán, Chiapas, Tabasco, Quintana Roo y Campeche, pero el gobierno a veces acepta apoyar estos proyectos y a veces no y esa dificultad no ha cambiado, sigue igual.

Sergio: ¿Qué se podrá hacer para mejorar eso?

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

Otro tema aparte, es sobre los intérpretes, que desde hace tiempo hay muy pocos. En Señá y Verbo necesitábamos tener un intérprete, pero no había muchas opciones de dónde escoger, había algunos demasiado caros y que sus señas no estaban bien, así que nosotros preferíamos llamar a intérpretes que estaban empezando y los ayudábamos en su formación. Ahora con el paso del tiempo el asunto de la interpretación está peor, porque hay muchísimos intérpretes, pero que olvidan que el objetivo de su trabajo es apoyar, proteger y ayudar a los sordos y no tener ellos el foco de atención. Eso no está bien, debemos enfocarnos en los niños sordos y en los jóvenes y los adultos también, en alentarlos, ayudarlos. Señá y

Verbo ha invitado a muchos intérpretes para ayudarlos a perfeccionar su labor para que cuando salgan a seguir trabajando allá afuera tengan presente que ellos no son lo que la gente tiene que ver, a quienes tienen que ver es a los sordos. Por eso estamos orgullosos de que dentro de la comunidad sorda Seña y Verbo sea una compañía profesional, porque hay muchos otros que se dedican a distintas cosas, pero nosotros somos profesionales porque nos ocupamos de estas cosas también.

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

Lupe: Aquí en Seña y Verbo damos talleres y cuando vemos a los alumnos y les damos distintos consejos. Por ejemplo, para trabajar el realismo observamos a los alumnos para entender qué les está faltando o qué necesitan corregir para que la emoción del personaje llegue al público y lo conmueva. También trabajamos la corporalidad, cuando está mal les damos consejos para que la corrijan y que así poco a poco vayan profundizando en su aprendizaje. ¿Por qué hacemos esto? porque en las universidades no hay talleres de teatro para sordos para formar actores sordos profesionales, sólo Seña y Verbo. Así que nosotros damos talleres donde vemos: realismo, animales, personajes, etc. les enseñamos todo eso para luego ponerlos en una obra. Por ejemplo, en *¡Silencio, Romeo!* nos esforzamos para que la poesía se expresara bien y que el público quedara atrapado con las señas, y se emocionara de verlas. En *¿Quién te entiende?!*, no íbamos a usar las señas sin cuidado sólo porque usa un lenguaje coloquial; había que cuidar las señas, para darle al público estas historias reales de manera que se conmoviera, que la gente llorara de la emoción que pensara -qué bonito es esto que acabo de ver-. Eso es lo que queremos y lo que buscamos aquí.

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

Tenemos también talleres para todos, desde bebés hasta adultos mayores. Con los talleres es muy interesante porque el carácter de las distintas edades de las

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

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

Aquí en la oficina donde las personas que nos apoyan en la gestión, la dirección, asistentes, etc. han ido cambiando mucho durante todos estos años, a todos ellos, hombres y mujeres, pues le hemos enseñado señas y gestualidad, Algunos son personas muy queridas con las que nos seguimos comunicando con

mucha alegría. Y lo mismo con todos los distintos directores y actores oyentes que han venido invitados a trabajar, son muchísimos.

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

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

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

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

Pilar: ¿Para qué crees que sirva el teatro?

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

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

Lupe: Con los sordos lo principal ha sido llamarlos para que se acerquen a ver las obras, ha habido que llamarlos mucho, y poco a poco en veintisiete años ya se ha logrado que los sordos nos conozcan. En cuanto a los oyentes, ya bastantes nos conocen, pero todavía faltan muchos más, en pueblos y barrios que no tienen idea de lo que es un sordo. En las ciudades ya nos conocen, pero debemos seguir esforzándonos para poder darnos a conocer afuera de las ciudades. Que las personas conozcan el trabajo de Señal y Verbo, las funciones y los talleres para mejorar la educación.

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

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

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

Lupe: Yo ahora me siento muy libre y capaz de hacer de todo, talleres, obras. Normalmente cuando me encuentro a un oyente, es necesario tener la ayuda de un

intérprete para comunicarnos bien; pero cuando trabajo en Seña y Verbo yo me siento libre, con mucha confianza, con niños, adultos, viejos. De verdad me siento libre, siento que puedo hacer muchas cosas.

ANEXO B - Transcripción de la entrevista hecha a Eduardo Domínguez

**Entrevista hecha por
Sergio Bátiz Fernández
y Pilar Ruiz Carreón.
Intérprete de LSM: Antonio Zacruz
18 de diciembre de 2019**

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

Eduardo: En 2020 serán veinte años.

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

Eduardo: Tres años.

Sergio: ¿Cuál es tu trabajo como director artístico?

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

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

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

invitarlas, nos pusimos de acuerdo, hablamos sobre el dinero, y ya que todo estaba claro ellas montaron la obra.

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

Eduardo:...Uy, ups...

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

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

Después, vino un grupo de teatro de la universidad de Gallaudet e hicieron un proyecto junto con Señal y Verbo. Estuvo muy bueno. Muchas personas fueron a verlo. Cuando yo fui, vi primero la parte de Señal y Verbo, y después cuando se presentó la parte del grupo de Gallaudet, me gustó muchísimo. Todos los actores eran sordos y tenían mucha fuerza, muy diferentes a lo que yo había visto, fue muy impresionante, sentí todavía más que se me abría la mente. Eran sordos perfectamente capaces. Y aprendí que yo también podría. Por eso se conserva eso todavía en Señal y Verbo, para que los niños y los jóvenes, vean en escena a actores sordos profesionales, talentosos, y vean cómo estos actores sordos no hacen las cosas con pena. Y que estos niños y jóvenes al salir del teatro puedan pensar que ellos también podrían ser actores, y que vengan al *Taller Semillero* a aprender un poco. Porque hay muchas personas sordas que les da pena y que en el *Taller Semillero*, donde tenemos oportunidad de explicarles y enseñarles, se les alienta a hacer las cosas con seguridad y firmeza. Que poco a poco puedan alzar la frente y aunque los oyentes los estén viendo, hablen señas con seguridad.

En los diferentes estados a los que hemos ido, en un taller que hacíamos antes de que pudiéramos iniciar el programa *Manos a los estados*, un taller que no recuerdo el nombre, *Manos de las artes* o *Artes de las manos*, algo así. El objetivo en ese taller era ir a los estados y trabajar cosas muy básicas, juegos muy fáciles y los sordos que al principio parecían esconder la cara, poco a poco tomaban confianza. Para nosotros era muy sorprendente. En tres días que duraba el taller, poco a poco con la confianza que se lograba de sordo a sordo, la gente se abría. Tomar el taller impartido por un maestro sordo, que acababan de ver como actor en el escenario, les abría la mente hacia el teatro y hacia el arte. En México hay muy pocas cosas de arte para los sordos. Por ejemplo los sordos no

saben de pintores famosos o fotógrafos, de teatro, de danza. Antes conocían mucho más pero ahora no, por las nuevas tecnologías que han desviado mucho. Las usan mucho para estar en contacto, para ver el fútbol, al arte casi no le dedican tiempo, no como antes.

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

Eduardo: ¿A qué te refieres?

Sergio: Esto que nos contabas ahorita es el apoyo de Seña y Verbo a la comunidad sorda, pero pensando en todas las personas que hacen teatro, que antes de Seña y Verbo, eran puros oyentes todos, ¿Qué sientes tú que el hecho de que exista una compañía como Seña y Verbo le ayuda, o les da a los actores oyentes? Por ejemplo los que han venido a trabajar como invitados de Seña y Verbo, la gente de teatro que ve una obra, gente que se dedica a hacer teatro pero ve una obra de Seña y Verbo y ¿Qué sientes tú que sea lo que a ellos les da?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sergio: ¿Cómo se llama este festival en Francia?

Eduardo: Clin d'Oeil, en Reims.

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

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

Sergio: ¿Qué dificultades ha logrado superar Señá y Verbo?

Eduardo: ¿En general?

Sergio: Sí

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

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

Eduardo: ¿Dentro de Señá y Verbo o afuera?

Sergio: Las dos.

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

La traba más importante ha sido el gobierno, necesitamos más apoyo al teatro. No al teatro de discapacitados, el teatro de sordos. Ya casi veintisiete años de trabajo profesional y hasta la fecha el gobierno nos llama discapacitados. Nosotros nos sentimos perfectos, nuestro cuerpo está bien, tenemos salud, somos normales, somos sordos, tenemos un idioma distinto que es la lengua de señas, nuestro único problema es que no podemos

escuchar, pero nada más, ¿discapacidad del oído? no, simplemente no oímos, nada más. La gente ve las señas y piensa -eso es muy difícil, no nos vamos a poder comunicar- pero no, claro que se puede, se puede pedir la ayuda de un intérprete para la juntas. Romper con esa manera de pensar es difícil.

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

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

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

Eduardo: ¿a qué te refieres con metodología?

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

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

Pilar y Sergio: Sí

Eduardo: Ah, ya entendí. Pues cada obra es distinta. Por ejemplo *¡Silencio, Romeo!*, el director, Carlos Corona escogió Romeo y Julieta, que originalmente está en inglés. Primero Alberto Lomnitz hizo la traducción al español pero luego, antes de empezar los ensayos había que hacer la traducción a LSM. Lo que hacemos normalmente para traducir una obra

es escribir en una columna los diálogos en español y luego los actores sordos de la obra, que en este caso fuimos Roberto y yo, traducimos a LSM y escribimos en otra columna en glosas. Sólo que en este caso el texto era bastante complejo, así que trajimos a un intérprete para que nos ayudara. Es importante aclarar que el intérprete no hacía la traducción a señas, él nos explicaba qué decían los diálogos y Roberto y yo buscábamos la manera de decirlo en señas, para que la última decisión sobre qué señas se usarían la tomaran personas sordas.

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

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

Otra obra, *Un gato vagabundo*, la escribimos Alberto, Roberto y yo. Dimos todas las ideas para la historia y luego Alberto la escribió en español, siempre poniéndonos de acuerdo entre los tres. En ese momento escribimos la idea de la historia, sin diálogos. Después a los actores de la obra, tres sordos (en esa obra no hubo actores oyentes) nos decía Alberto en los ensayos: -esta escena trata de esto y esto, prueben algunas ideas de diálogos- Y al ver las improvisaciones que hacíamos Alberto iba escogiendo los diálogos usando las señas que los sordos habíamos propuesto, y los escribía en español y en glosas. Después como se había decidido que no hubiera actores oyentes en esta obra, pensamos en cómo hacer para que el público oyente sí pudiera comprenderla y decidimos usar supertitulaje en español.

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

Por ejemplo la obra *Música para los ojos* fue completamente diferente. *Música para los ojos* ha sido de las más difíciles porque no empezamos a trabajar directamente con la música, Sergio inició pidiéndonos ideas de historias, trabajando en pequeños equipos mostramos muchas escenas que él veía e iba escogiendo. Y después de haber escogido las escenas buscó las músicas que se sincronizarían con ellas. Nosotros nos preguntábamos

cómo le íbamos a hacer con la música. Entonces Sergio nos explicó y nos explicó, estaba difícil. Estaba difícil porque como era música clásica, sincronizarnos al 100% no era sencillo y nos requirió bastante estudio, primero por separado: el ritmo por un lado y luego las acciones de las escenas por otro, y ya luego todo junto. Fue mucho trabajo el que hicimos como grupo para poder ir unidos con la música, pero lo logramos.

Otra, *Murmullos* que tuvo como tema: el clown. Nosotros no sabíamos cómo era eso. Entonces primero la maestra Nohemí Espinosa nos dio un taller y poco a poco fuimos aprendiendo. Yo pensaba que iba a ser fácil el clown, si los actores sordos conocemos a los payasos, pero no. Era muy difícil, hay muchas reglas que nos eran muy confusas. Pensábamos que el Clown se parecía al carácter de los sordos, pero no. El Clown es difícil, así que poco a poco fuimos aprendiendo en el taller. Luego ensayamos y ensayamos, no era sencillo. Primero los sordos hicimos las ideas de las historias y luego Nohemí las tomó y unió en una sola historia. Después Chucho Díaz, otro profesor de Clown nos fue aconsejando y corrigiendo cosas. Fue muy distinto a lo que nos habíamos imaginado.

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

Todas son diferentes, cada obra tiene características diferentes.

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

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

Sergio: Mimo Corporal Dramático de Decroux

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

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

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

Pilar: Tú ¿Para qué crees que sirve el teatro?

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

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

Eduardo: Siento que no ha habido. Cosas graves, no. Solo una cosita pequeña que es la comunicación, pero sólo es cuestión de que nosotros les enseñemos a comunicarnos y ya, se resuelve el problema. Algo grande entre los actores, no, no ha habido problemas. Por ejemplo, una idea: Si viene un actor oyente que discrimina a los sordos, nosotros no nos enojamos. Hablamos con la persona: -¿Qué pasa?¿Cuál es el problema?- y ya, si la persona no está dispuesta a que nos pongamos de acuerdo y no quiere aceptar que le expliquemos las cosas, pues ahí vemos si es capaz de abrir su mente o no. Y si no le interesa poner atención a nuestro punto de vista, pues le decimos adiós. Depende mucho de la persona, pero siempre se pueden resolver las dificultades. También se dan los casos en que son los sordos quienes discriminan a los oyentes. Y se resuelve igual, hay que preguntarle a la persona: -¿por qué discriminas a los oyentes? Hay que ver su respuesta y luego explicarle, así se resuelve el problema, para que la persona entienda. Es muy diferente a lo que se suele pensar: los oyentes no son el problema de los sordos, el

problema es no ver que el verdadero problema es la mente cerrada. De los dos lados pasa lo mismo, algunos sordos se sienten discriminados por los oyentes, y algunos oyentes se sienten discriminados por los sordos y lo que pasa es que en ambos lados tienen la mente cerrada, sólo es cuestión de explicar las cosas para que abran su mente.

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

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

Pilar: Gracias.

Eduardo: Gracias a ustedes.

ANEXO C - Transcripción de la entrevista hecha a Alberto Lomnitz

**Entrevista hecha por
Sergio Bátiz Fernández
y Pilar Ruiz Carreón.
18 de diciembre de 2019**

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

Alberto: Yo creo que ha ayudado mucho Seña y Verbo y creo que ha sido reconocido como tal además; lo primero visibilizando a la comunidad sorda, digo realmente hay que considerar que Seña y Verbo comenzó hace veintisiete años. Cuando empezamos este era un proyecto muy novedoso en todo el campo, creo que somos la compañía pionera en arte y discapacidad que es un tema enorme a nivel mundial, ahí va poco a poco en México.

La ley general para personas con discapacidad paso en el 2005, la primera ley, es ese el momento en el que se reconoce la Lengua de Señas Mexicana como una lengua natural de México, 2005, cuando Seña y Verbo comenzó en 1993, estamos hablando de doce años antes de que se reconociera la Lengua de Señas como un idioma en México. Entonces cuando empezamos a trabajar realmente no había ningún reconocimiento a la Lengua de Señas, por supuesto no en educación, todavía ni arrancaba el IPPLIAP, no había ninguna escuela bilingüe realmente en ese momento en México, ninguna que yo sepa, todos lo Institutos que tenían que ver con sordera eran médicos, dominados por audiólogos. Las carreras de educación especial eran carreras, en cuanto a sordera, eran especialidades en problemas de lenguaje.

El IPPLIAP era una escuela bilingüe, para mí han hecho el mejor trabajo bilingue en México. Las siglas no las usan porque son muy vergonzosas, lo que pasa es que cambiarlas es un relajo, las siglas son Instituto Pedagógico para

Problemas del Lenguaje. Cuando se funda el IPPLIAP, se funda como una escuela con un enfoque audiológico oralista, todas las escuelas eran oralistas, las opciones de educación para sordos privadas eran el IMAL, que era la escuela grande y la llevaba el Doctor Berruecos que era el fundador, un oralizador famosísimo que escribió libros sobre el tema. Cuando empezamos Señal y Verbo, de las primeras personas que me asesoraron, con él que hice una alianza por compartir el mismo enfoque, fue Boris Fridman, el lingüista, que fungió como asesor de la compañía por muchos años. Boris había entrado en el asunto desde la lingüística y estaba llevando a cabo, una cruzada, podría decirse, para exigir el reconocimiento de la Lengua de Señas Mexicana como una lengua; yo llevaba trabajando como un año en Señal y Verbo, habíamos estrenado las primeras obras y Boris había logrado realizar una conferencia en un par de días para hablar de la lengua de Señas en un Instituto Público, que es interesante porque ese hospital es lo que quedó administrativamente como la escuela que fundó Benito Juárez con el maestro francés éste que vino a México. Fue el inicio para la educación de los Sordos en México, por eso todos los años los sordos van a dejarle ofrendas a Benito Juárez al hemiciclo. Benito Juárez se trajo a un maestro francés de la escuela de l'Epee a que fundara una escuela de sordos y ciegos, que al principio estaba mezclado pero acabó convirtiéndose en la Escuela Nacional de Sordos. Cuando vino el gran cierre de todas las escuelas de sordos se cerró y se convirtió en un Instituto Médico, y después viene la gran ola del oralismo en donde corren a todos los maestros sordos, cierran las escuelas y prohíben las señas a nivel internacional.

La situación de los sordos era mucho mejor hace 200 años que hace 50, es un caso más en donde la historia no va hacia el progreso, realmente hubo un movimiento muy activo de supresión de la cultura de los sordos durante finales del S. XIX y principios del S. XX, en el que básicamente se prohíbe la Lengua de Señas en todo el mundo, en los pocos lugares en donde sobrevive a nivel institucional es en la Universidad de Gallaudet, gracias a Gallaudet que era un necio y se aferró a seguir usando la Lengua de Señas.

Boris logra organizar por el 93 o 94 unas pláticas con todos los médicos audiólogos del Hospital Público aquí en México, Boris les estaba hablando de la Lengua de Señas comprobando como lingüista que la Lengua de Señas es una

lengua y no es una pantomima, decían que era un dialecto (de manera peyorativa) que no era una lengua o una pantomima. A mí me tocó cuando fundé Seña y Verbo, hablar con algunos maestros de la Universidad de las Américas, la UDLAP en Puebla, que era la única Universidad que tenía una carrera de educación especial enfocada a sordos, y hablaba yo con los maestros y ellos me decían con mucha autoridad que la Lengua de Señas, era una pantomima que era incapaz de expresar pensamiento abstracto, era un dogma de fe y yo siempre les decía: -¿Tú hablas Lengua de Señas?-, -no-, -pues entonces ¿cómo sabes?-, y yo les decía que yo sí hablaba Lengua de Señas y que sí podía expresar pensamientos abstractos, si no no podría dirigir una obra de teatro. Les decía: -dame un ejemplo de un pensamiento abstracto que no se pueda expresar en Lengua de Señas-, pero bueno era tremendo, estaban muy oprimidos, siguen estando muy oprimidos pero era mucho más y llegó Boris y me invitó a darles una charla y al final quería cerrar conmigo y yo le dije: -pues yo de qué voy hablar- y me dijo: -tú nada más pláticales lo que haces- y entonces yo llegue y presente unas transparencias, fotos de las obras y les platicué de *La Representación o los Peligros del Juego* y de *La Fiesta del Silencio* y de las obras que teníamos en el repertorio y también de cómo funcionaba la compañía. Estábamos arrancando, teníamos un par de producciones y cuando termino mi charla, al final me acuerdo que uno de los médicos se paró y dijo: -Nosotros llevamos aquí dos días, discutiendo sí se puede o no se puede y ustedes simplemente lo hicieron-.

Estaban muy impresionados y eso en general es un poco lo que pasó en Seña y Verbo, en vez de estar discutiendo si las señas son o no son, si se puede hacer educación en Lengua de Señas o no se puede, de repente aparece esta compañía de teatro profesional de sordos haciendo teatro bilingüe, traduciendo a Cervantes y haciendo obras originales y teniendo éxito profesional. Eso fue un modelo y no solo visibilizó, sino que fue una prueba contundente de que la Lengua de Señas Mexicana es una lengua y que tenía un potencial absoluto. Uno pensaría que los sordos siempre lo supieron, y de alguna manera sí, pero la opresión también incluye una dominación ideológica. Es el mismo caso con las mujeres y el machismo, uno puede encontrar en sociedades muy machistas mujeres que defienden el machismo y dicen: -pues este es el lugar de los

hombres y este el de las mujeres- y así es la naturaleza, así son las cosas, y había eso entre los sordos.

Una de las cosas importantes en Señal y Verbo es que los actores se volvieron embajadores de la sordera, empezamos a viajar mucho; tanto en la Ciudad de México como a todos los lugares donde viajamos los actores sordos se volvieron portavoces de la cultura de los sordos, que defendían una labor muy importante de toma de conciencia, de los actores sordos, de los primeros sobretodo. Me tocó ser testigo y formar parte de esa transformación, así que me consta realmente que fue una transformación notable de toma de conciencia y de empoderamiento de los sordos. Uno de los principios de la compañía de Señal y Verbo es, que tan pronto fuera posible los cursos los darían los sordos, las conferencias de prensa las empezaron a dar los sordos, es decir, yo daba las que me correspondían como la parte de dirección, que soy yo, hablaba mucho porque me gusta hablar y finalmente era el fundador y director de la compañía, pero siempre buscábamos que los sordos tuvieran un papel predominante sobre todo hacia el público y sobre todo en las labores de la educación, que fue una parte fundamental para la compañía; desde muy temprano Señal y Verbo dio talleres.

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

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

Cita Arzani que fue la que realmente armó el cambio en el IPPLIAP, una mujer que estudió educación especial en México y estaba en todo el rollo de la educación especial; y ella por sus pistolas decidió ir a hacer una especialización a Gallaudet y ahí le cambiaron el chip completamente. Regresó a México y dijo: -que onda, aquí tenemos que cambiar esto-, ella fue al IPPLIAP y convenció a la gente de ahí a que se volviera una escuela bilingüe y a cambiar el rumbo, pero por eso digo que se avergüenzan de su nombre.

Estaba arrancando su proyecto que se llamaba *Enseñame*; justo nosotros estábamos arrancando con Seña y Verbo e hicimos una alianza muy temprana. Y Cita cuando me traje a Michael, decidí, aprovechando que él estaba, organizar un curso para maestros de educación especial con Michael y a ese curso fue Cita y ese curso le cambió tanto el chip, fue un cursito de cuatro o cinco horas, no me acuerdo, pero quedó tan impactada que ella decidió ir a estudiar a Gallaudet. Luego nos hicimos muy buenos colaboradores pero ella estaba recién saliendo de la escuela. Me acuerdo de este curso en donde Michael estaba trabajando con todos estos maestros de niños sordos, todos oyentes, no había ni un solo maestro sordo, habría uno quizá. Michael era sordo, actor y un muy buen maestro, con una personalidad encantadora, un poco como Jofran, ese tipo de maestro que todo el mundo quiere, y entonces llegó Michael y empezó el taller, ya de por sí los maestros de IPPLIAP estaban impactados porque nunca en su vida un sordo les había enseñado nada a ellos, los maestros eran ellos, los sordos son los alumnos, sabes, y de repente para todos estos señores estar tomando clases con un sordo, que Michael pues era muy sordo, sin pelos en las manos.

Llegó Michael y dijo: -¿ustedes son todos maestros de niños sordos?, -no pues que sí, -tú ¿qué materia das?, -lenguaje; -¿y tú?, -pues lenguaje -¿y tú?, -pues lenguaje; y lo miraban así como de: ¿Cómo que qué materia doy?, pues soy maestro de alumnos sordos, pues doy lenguaje. Y se va uno por uno y lo miraban como: ¿nos vas a preguntar a todos lo mismo?, y al final les dice Michael, ¿y nadie da Literatura?, ¿y nadie da Matemáticas?, ¿están educando a estos niños? ¿les están brindando una educación? o ¿están empeñados en que aprendan cincuenta palabras?. Y todos los maestros se quedaron mal y por eso Cita dijo: -yo tengo que salir de aquí-.

Realmente *Seña y Verbo* empezó a trabajar y los primeros talleres que dábamos antes eran a maestros de Educación Especial, trabajamos mucho con ellos, a maestros que trabajaban con niños sordos y yo creo que al día de hoy es raro encontrarse a un maestro de niños sordos que no sepa, aunque sea rudimentariamente, la Lengua de Señas Mexicana o que al menos no se sienta culpable de no saberla pero en esa época no sólo no sabían Lengua de Señas Mexicana, estaba prohibido.

La historia que se cuenta de Federico en *¿Quién te entiende?!* pues es el estándar, la Lengua de Señas estaba prohibida en la casa y en las escuelas y sí creo que *Seña y Verbo* jugó un papel importante en hacer atractiva la Lengua de Señas, podríamos decir que los primeros maestros sordos mexicanos casi son los actores de *Seña y Verbo*. Poco después ya en el IPPLIAP, y hoy en día ya en varias escuelas pero los actores de *Seña y Verbo* empezaron a trabajar mucho también como maestros de niños sordos, muchos niños sordos empezaron también a ir a ver. Es bonito si hablas con Roberto él se crío viendo *Seña y Verbo*, él creció con eso, se acuerda. Yo creo que en la historia de la sordera de México, *Seña y Verbo* es un hito.

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

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

Cuando empezamos *Seña y Verbo* creo que el que mejor lo dijo fue Ludwik Margules, cuando llegue y le dije: -Oye Ludwik, tienes que venir a ver el trabajo que estoy haciendo, y entonces me dijo: -¿Cómo vas con tus freaks?, y le dije -tienes que venir a verlo, y me dijo: -a mí no me interesa el circo; y nunca vino a ver una obra de *Seña y Verbo*. Y me decía: -Pues sí eso de trabajar con freaks es interesante, a Peter Brook también le interesaba trabajar con freaks pero a mí el

circo no me interesa-. Eso hoy en día pues es así de: -¿Cómo se te ocurre?!-, digo hace veinticinco años la gente se juntaba para hacer chistes misóginos y era de lo más normal.

Creo que Seña y Verbo tuvo que ver con ese cambio de decir, la diversidad es un valor positivo y no son unos freaks; también una visión bastante retrógrada de lo que es el circo, de pasadita, pegarle a todo el mundo de un jalón. Esa es una cosa, que creo que abrió brecha en términos de diversidad, de diversidad humana, de diversidad cultural, de diversidad lingüística en el teatro por su sola presencia ya que el trabajo que hacía Seña y Verbo empezó a ser muy apreciado, es decir la gente empezó a ir a ver el trabajo y mucha gente volteo a decir: -esta bien padre este trabajo-, y pues Seña y Verbo se fue ganando su lugar en el teatro mexicano.

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

Creo que es una cosa importante empezar a abrir los ojos a que la diversidad es algo que es positivo para la cultura en general y para el arte en particular, y algo deseable.

Luego lo estético creo que toda la parte por ejemplo del tipo de pantomima que usa mucho Seña y Verbo para sus obras que *Música para los ojos* es un ejemplo muy pulido, que es básicamente toda esta estilización que proviene del uso de clasificadores, es decir de los elementos mímicos propios de la Lengua de

Señas, estilizados y llevados al teatro, es algo que desarrollaron mucho en el National Theatre de Deaf donde yo estudié. Michael Lamitola era un gran maestro vernacular visual (sign mime), que es pantomima de señas, que ahora llamamos clasificadores ya que este es un término lingüístico un poco más particular según lo que yo he hablado con lingüistas, digo no es mi tema la lingüística.

Lo que pasa es lo que te dicen mucho los intérpretes, es que hay tres tipos de clasificadores y pues todo lo que no es una palabra se volvió un clasificador, que originalmente la palabra clasificador viene del ejemplo clásico, como de que esta forma de mano describe toda una clase de objetos, entonces es un clasificador de vehículos porque es una seña que describe toda una clase. Yo creo que son elementos mímicos, no clasificadores, porque el elemento mímico es parte de la lengua de señas que es como la onomatopeya para nosotros.

La mímica en la lengua de señas es la mitad del idioma, la presencia es gigantesca, tanto así que se pueden hacer obras de teatro solo con estos elementos. Creo que en otras partes lo siguen llamando pantomima de señas, pero originalmente lo llamaban *visual vernacular*, el *vernacular visual* de los sordos que era nuestra manera de contar una historia. Ese elemento atrajo mucho a actores y Seña y Verbo empezó a dar talleres a muchos actores y mucha gente empezó a tomarlos también. De repente empezaron a verse muchas cositas derivadas de Seña y Verbo en montajes que no eran de la compañía, por supuesto Carlos Corona el primero que empezó a llenar sus obras con esos detalles. Parte de esa pantomima de señas, de ese vernacular visual, es una manera muy visual de presentar situaciones, objetos, de usar el cuerpo como escenografía. Yo estaba haciendo obras como *El código* que fue la segunda o tercera obra para adultos de Seña y Verbo en el 94. En el cartel está Moctezuma, que es Lupe y Mario esta hincado, es un tlameme y está sentado Moctezuma en el trono y trae un penacho y detrás de eso hay tres actores que forman el trono y él está sentado en la rodilla de uno de los de atrás que sostiene parte del penacho y está uno o dos que son especies de vigías que están a lado de él pero que están sosteniendo el penacho y todo forma un cuadro muy reconocible. Estamos hablando del 94, era una obra que se contaba con dos telas largas, ocho palos chiquitos y una escalera, eso era la escenografía y eran seis actores que todo el tiempo hacían cosas con esos objetos, era una

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

La mímica de Señal y Verbo es muy diferente de la mímica de Marcel Marceau, cuando empezamos a trabajar llegaban conmigo muchos maestros de pantomima de Marcel Marceau a decirme, oye ustedes lo hacen fatal, no tienen punto fijo, déjame darles unas clases. Yo no estaba interesado en que vinieran a enseñarles un método, ese no era el objetivo de la compañía, ese era un rollo estético y eso no nos interesaba. Siento que la pantomima Marcel Marceau se basaba mucho en generar objetos donde no había. Son decisiones estéticas.

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

¿Cómo ha cambiado tu vida Señal y Verbo?

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

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

Alberto: Eso es algo que sabíamos todos desde el primer día, algún día Señal y Verbo tiene que ser una compañía dirigida por sordos, digamos el camino de la inclusión en general, en las artes, va en ese camino, empiezas por que en la compañía haya un actor negro y bueno puede haber un actor negro y al rato podemos tener una compañía de negros, obras sobre negritud y esa compañía tiene que estar dirigida por gente negra. El camino tiene que ir hacia allá, era algo que yo tuve muy claro desde siempre, algún día si la compañía lograba sobrevivir y llegar a donde tenía que llegar, algún día tendría que estar dirigida por sordos. En ese sentido nombrar a Eduardo mi heredero y entrenarlo y lanzarlo, digo la verdad así fue. Él no fue elegido democráticamente, digo en general en las artes no se da mucho la democracia, típicamente las personas son asignadas por un consejo directivo, por alguien. En este caso pues yo lo nombre Director Artístico, pero creo que le falta, siento que ahí van, estoy alejado de la compañía, lo que veo es una visión de lejos, quizá lo que digo no es verdad pero siento que, yo lo hablé mucho con Jesús y con Eduardo cuando me salí y les deje la compañía, de esta división entre Director Artístico y Director Ejecutivo, que es como se planteó la compañía ahora. Cuando yo estaba pues solo era el director y una gestora o gestor y antes de Jesús estuvo, Antonio Zacruz y antes estuvo Lorena Martínez Mier que era un puesto de Dirección Ejecutiva o gestor, una persona que gestiona la compañía. cuando yo me fui aplicamos el modelo del National Theatre of the Deaf y de muchas compañías americanas. Lo que yo siempre les insistí tanto a Eduardo como a Jesús y creo que los dos lo tienen claro es que son dos cabezas pero de las dos, una está por encima de la otra y es la de la Dirección Artística, es la que tiene la última palabra, es la que tiene que decir para dónde va la compañía y la Dirección Ejecutiva ejecuta y hace que esa visión artística se lleve a cabo, pero la visión artística le corresponde la Dirección Artística. Me da la sensación a veces que el rumbo lo está llevando más Jesús que Eduardo de repente, sin que eso signifique que Eduardo no está participando, creo que los

dos están claros y Jesús insiste en eso, en decirle: -tú tienes que tomar esta decisión- y Jesús se la plantea y pues ahí la van llevando, al principio Eduardo estaba muy inseguro y no agarraba bien las riendas, pero ahí van mejorando.

Sergio: Entrevistamos a Lupe primero y después a Eduardo, y va saliendo Lupe y en el camino, fui yo por Eduardo y nos encontramos los tres, y Lupe le dice: -te toca director-. Pero de una manera muy saludable.

He visto, por lo menos en las giras, que cuando se tienen que tomar decisiones se van Eduardo y Jesús y llegan planteando qué se va a hacer. Recuerdo mucho a Eduardo cuando me platicaste que los actores decían que no les pedía rigor en tal o cual parte de *Música para los ojos* y yo me quede como: “Ok está bien.. Y me di cuenta que justo como compañero de escena no me entra la gorra de decir, bueno aquí estás bien o aquí estás mal y fue todo un proceso para mí poder encontrar como decirles, bueno pues te estas enchuecando acá, corrige esto... Nos funcionaron mucho las temporadas de teatro escolar porque durante muchas funciones teníamos el tiempo de ir corrigiendo. Y aprendí a quitarme la gorra de director para en escena convertirme en su compañero de escena. Yo lo viví así y veo a Eduardo haciendo eso ahora. Y Eduardo pues sí está más canijo porque son decisiones más complicadas pero ahí va. Ahorita que estabas contando de procedimientos.

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

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

traducción de Shakespeare y desde ahí empieza la metodología. Es decir ¿Cómo se hace la traducción? Lo hace la propia compañía, es una parte importantísima del trabajo, se lleva el mismo tiempo en la traducción que en la puesta en escena. Creo que eso fue una de las cosas que con el tiempo me di cuenta que más me gustaba hacer, la traducción y la poesía. Sobretudo al final, es lo que más estaba trabajando, creación poética. Fue de lo más interesante, el resultado de eso se ve en *¡Silencio, Romeo!*, la calidad de traducción a la que llegaron tiene que ver con una concepción y una metodología del uso de las señas en poesía, de cómo se hace poesía con las señas. La pantomima de señas tiene una metodología ya muy estandarizada de los elementos narrativos con los que se juega, como el zoom, el switch, y eso son cosas que fuimos sacando con la compañía y algunas las aprendí cuando estaba estudiando vernacular visual en National Theatre of the Deaf. Es ir juntando estos elementos hasta poder contar una historia. Y cosas metodológicas que muchas son como en el teatro, la manera de ensayar por ejemplo, montar una obra, tener un ensayo técnico, ensayo general, el papel del director, etc... que en eso no se distingue de otras compañías de teatro. Digo todos los que creamos la compañía éramos gente de teatro que trajimos la forma de trabajar de afuera, pero sí hay cositas particulares de la sordera, por ejemplo cuando ensayamos o hablamos o estamos en una junta, se interrumpe la junta si alguien quiere tomar notas, es un detalle si tú quieres pero es un asunto de ética de trabajo, que es bien importante y a la que se llegó de manera muy natural y que de repente es raro para el que viene de fuera, por ejemplo estamos ensayando, platicando y si tú dices: voy a anotar, todos paramos y cuando acabe seguimos, porque si no esa persona se va a perder algo mientras apunta pues no está viendo y es una cosa personal, o sea no todos apuntan al mismo tiempo; las discusiones son muy ordenadas, todo el mundo tiene que estar viendo. En general es un trabajo muy ordenado, disciplinado, el silencio es maravilloso, aunque, claro, luego echan desmadre y el grupo se queja.

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

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

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

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

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

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

Sergio: Como cuando tu compañero se mete al baño en primera llamada y luego dan segunda llamada, y digo no está tan complicado porque las puertas suelen tener rendijas por donde se pueden aventar papelitos. Me acuerdo de una

anécdota de cuando salieron de gira, Julieta Ortiz que compartía cuarto con una actriz sorda y se les ocurrió llegar una después que la otra y cuando Julieta llega a dormir, pues su compañera está ya en el cuarto dormida y no había otra llave, y Julieta le aventó papelitos, aviones por la rendija que había arriba de la puerta, para tratar de despertarla, y no logró y se tuvo que ir a dormir a otro cuarto.

Alberto: Al principio que no habían celulares, la comunicación era un súper lío, era una joda tremenda, nadie hablaba señas. Las señas estaban también prohibidas en sus casas, la situación de los sordos era tremenda. Cuando Lucila y Sergio se iban a casar, Lucila llevó a un intérprete a su casa para decirle a los papás que se iba a casar, y los padres se ofendieron muchísimo con ella, y le hicieron saber que les parecía terrible el hecho de traer a un intérprete para poder comunicarse con ella. Y ella les dijo que tenía que traer un intérprete para hablar con ellos, no era solo una cosa de sentir, era una necesidad ya que ellos no hablaban lengua de señas y ese era su idioma. Y los padres le decían que ellos siempre habían tenido una buena comunicación y obviamente ella les hizo saber que por supuesto que no habían tenido una buena comunicación, les decía: eso piensan ustedes, pero ustedes no saben nada de mi vida y por eso traigo a este intérprete, porque les quiero platicar y quiero que ustedes se enteren.

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

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

En algún momento Lucila, una actriz que ya no está en la compañía pero era muy aguerrida y algunos otros de repente dijeron: a ver yo estoy ganando 7000 mil pesos al mes como actriz de Seña y Verbo y aquí está Monserrat que da funciones conmigo y a ella le están pagando 1000 pesos por función, en este mes que estamos dando una temporada sábados y domingos ella está ganando 8000 mil pesos a la semana. No recuerdo bien las cifras, pero llegaron conmigo a

decirme: oye creo que aquí hay una discriminación hacia los sordos, le están pagando más a los oyentes que a los sordos, a lo que yo le conteste a Lucila: te pago 1000 por función y no estás en nómina. Se fue y ya después de que se sentó a hacer un poco de números, pensó y se quedó mejor en la nómina, ésta es des o nos des función. Monse estaba ganando más porque era una temporada de mes y medio, pero el resto del año no ganaba nada. Eso generó problemas laborales.

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

Cuando fundamos Señá y Verbo, Boris tomó un grupo que estaba en el propedéutico y les preguntó: -¿Qué es mejor el español o la lengua de señas?

Unánime todos dijeron el español, todos los sordos y Boris les dijo: ningún idioma es mejor que otro, son diferentes. Un lingüista oyente diciéndole a un grupo de sordos, y a los sordos les han enseñado toda la vida que el español es un idioma superior.

Mucho del principio de Señá y Verbo fue reconocer la lengua de señas era su idioma y empezar a ser embajadores de eso, embajadores de la sordera, y eso fue creciendo y creciendo hasta que en un momento se empezó a volver

sordos contra oyentes. Que es parte de ese proceso y es comprensible, digo los negros también tuvieron que pasar por un movimiento como el “Black Panther” de matemos al opresor, finalmente los oyentes somos los opresores de los sordos, es un hecho innegable y en algún momento sale coraje de ahí. Durante algún tiempo sí hubo conflicto al interior de la compañía porque los sordos estaban realmente molestos con los oyentes en general, de entrada Taniel Morales que estuvo en esa época les decía cómo: -¿yo qué te hice?-.

Eso se dio en la compañía un par de años, quienes estuvieron muy presentes como sordos en esa época fueron Lucila y Sergio que sí agarraron una cosa muy fuerte anti oyente que tocó en una gira que fue desastrosa, en dónde casi se destruye la compañía, al grado que me llamaron de Torreón diciéndome que tomara un avión porque si no iba la compañía no iba a sobrevivir. Agarré un avión y me fui para Torreón. Era una gira larga, la compañía llevaba un mes en gira, llegué y el pleito estaba tremendo, no se podían ni hablar y en general eran Lucila y Sergio contra todos pero, sobre todo contra los oyentes que estaban muy ofendidos también. Yo hablé con cada uno de los miembros de la compañía para ver qué pasaba y al final los reuní a todos y les dije, bueno, hablé de muchas cosas, pero una de las cosas más importantes que les dije fue que no comieran en las mismas mesas, que no pasarán tiempo juntos fuera de los ensayos o funciones, véanse en el teatro y cuando terminé la función váyase cada quién por su lado. Pero ya desde mucho tiempo para acá que la compañía ha encontrado sus maneras, ya es una compañía vieja.

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

Alberto: El teatro no es una cosa, es una gama enorme de actividades que englobamos bajo una palabra, tan es así que hay muchas discusiones sobre qué es y qué no es teatro. Es una discusión que todo el tiempo se ha tenido, cuando empezamos a hacer impro en el Helénico, la gente decía que estaba padre pero que no era teatro y pues ¿El circo es teatro? ¿La danza es teatro? Si tú quieres que sea teatro es teatro. Si tú dices que es teatro es teatro y es una postura que te la digo habiendo sido Coordinador Nacional de Teatro, porque cuando estás en ese tipo de posiciones tú tienes que decidir quién merece la beca, y tienes que

decir qué es teatro, y de verdad lo creo con el alma, si tú me dices: -yo pinté ese cuadro y es teatro-, lo creo. Porque si no quién es quién para decir, le pasa mucho a la gente que está en el performance o nuevas teatralidades. A lo que voy con esto es que si tú empiezas a ver toda la gama de cosas a la que llamamos teatro, es difícil definirla y el punto está en ir viendo para qué sirve una por una. Cada obra sirve para algo.

Puede servirte para pagar la renta, para cantar, para divertirte, etc.

Pilar: ¿Para qué sirve el teatro que has hecho con Seña y verbo?

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

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

ANEXO D - Libreto de la obra *¿Quién te entiende?!*

Seña y Verbo: Teatro de Sordos

¿QUIÉN TE ENTIENDE?!

(De ALBERTO LOMNITZ; basada en testimonios reales)

Lista de personajes:

SOCORRO*, quien interpreta:

DE FEDERICO A:

JEFE

MAMÁ

PRIMO MAYOR

COMPAÑERITO DEL EMAIL*

BLANCA*

DE OMAR A:

MAMÁ

HERMANO

ROBERTO*, quien interpreta:

DE FEDERICO A:

PAPÁ

HERMANO

PRIMO MENOR

CARLOS

MAESTRA DEL EMAIL

DE BLANCA A:

TIC*

HERMANO PEPE*

PAPÁ

SORDO Y*

MAESTRO ALEJANDRO*

OMAR*

HAYDEEÉ, quien pronuncia todas las voces y además interpreta a:

FEDERICO*

DE BLANCA A:

TAC*

MAMÁ

HERMANO OYENTE

MAESTRA LETY*

SORDA X*

SORDA Z*

DE OMAR A:

PAPÁ

*Sordos.

ENTRADA DE PÚBLICO Y LLAMADAS

LOS TRES actores reciben al público desde que entran a la sala: les ofrecen café o agua, que pueden llevar a sus asientos.

Primera llamada: SOCORRO sube al escenario.

VOZ: Bienvenidos Están en su casa, ahí hay café, pueden servirse, primera llamada. Sigán platicando	SOCORRO: (A público) oigan (a Haydeé) ayúdas interprete? (A público) bienvenidos su casa hay café allí sobra sirvanse, primera llamada. Seguir platica
--	--

Socorro se queda en el escenario preparando café.

Segunda llamada: HAYDEÉ sube al escenario.

VOZ: Por favor si traen teléfonos celulares apáguelos, porque a los sordos no les importa, pero a mí sí me molesta mucho; y las fotos con flash están prohibidas, a los sordos los distrae mucho. Gracias, esta es la segunda llamada	HAYDEÉ: Por-favor teléfono mensajito apagar. Cámara flash prohibido mente desconectar mareo actor, Gracias Segunda llamada
---	---

Socorro recibe a Haydeé y platican.

Tercera llamada: Roberto sube al escenario.

VOZ: Buenas noches, hoy les platicaremos acerca de la vida de 3 sordos: Federico, Blanca y Omar. Ellos existen de verdad, aunque hemos cambiado sus nombres. Los tres viven en la Ciudad de México. Todas las historias que aquí contaremos, están basadas fielmente en su testimonios grabados. Tercera llamada, comenzamos.	ROBERTO: Buenas noches, hoy nosotros platicar sobre vida sordos 3; 1= Federico, 2=Blanca, 3= Omar, eso vida verdad testigo pero otro nombre cambio anónimo. 3 viven México DF. Su vida crecer historia++ cámara copiar nosotros hacer obra mostrar, Tercera llamada empezar.
---	--

ESCENA: COCINA, INICIO

SOCORRO Y HAYDEÉ saludan afectuosamente a **ROBERTO**.

ROBERTO trae un regalo para **SOCORRO**: es una foto enmarcada.

HAYDEÉ va a servir café, mientras **SOCORRO** y **ROBERTO** comentan acerca de las personas que aparecen en la foto

HAYDEÉ saca tres tazas y sirve el café

HAYDEÉ mueve el brazo y patea el piso para que volteé **SOCORRO**.

VOZ: (---)	HAYDEÉ: ¿azúcar?
VOZ: (---)	SOCORRO Y ROBERTO: No

HAYDEÉ: lleva el café a la mesa, pero en el camino se detiene, percibiendo la presencia del público. En cada **MOMENTITO** se congela un poco el tiempo.

VOZ: (---) (---)	HAYDEÉ: (---) Momentito
----------------------------	-----------------------------------

Decide ignorarlos, reparte las tazas con café y se incorpora a la conversación.

VOZ: (---)	HAYDEÉ: 3 venir Federico blanca Omar?
-------------------	--

VOZ: (---)	SOCORRO: Minuto llegar
-------------------	-------------------------------

VOZ: (---)	HAYDEÉ: me-dijo Federico problema Blanca---
-------------------	--

HAYDEÉ se distrae de su propio tren de pensamiento y voltea a ver el público. **ROBERTO** también se distrae y comienza a decir algo en señas a alguien del público.

HAYDEÉ (sólo voz, a público):
¿Quieren saber lo que estamos diciendo, verdad? Bueno, en realidad, sólo son cosas---

SOCORRO atrae la atención de **HAYDEÉ**.

VOZ: (---)	SOCORRO: (a público): Momentito. (a Haydeé): Interrumpido dime Federico cuál?
-------------------	---

LOS TRES continúan conversando.
ROBERTO hace una seña a escondidas del público. **LOS TRES** se ríen.

HAYDEÉ (al público, solo voz, sin señas):
Sólo estamos chismeando acerca de los sordos que están en esta foto.

VOZ: (---)	SOCORRO: (a Haydeé): ¿dices?
-------------------	-------------------------------------

VOZ: (---)	HAYDEÉ: (a Socorro): Explico nosotros platicar sobre sordos, breve.
-------------------	--

VOZ: En enero seis amigos nos tomamos esta foto. Nosotros tres, Federico, Blanca y Omar--	ROBERTO: (a público): Esa foto apenas enero. Amigo seis <5+1 abrazar> flash. Tres= nosotros cuatro = Federico, cinco= Blanca, seis= Omar--
---	--

VOZ: Que ya casi llegan por cierto	HAYDEÉ: (a público): Esperamos llegar
---	--

SOCORRO se levanta y golpea la mesa.

VOZ: (---)	SOCORRO: (A público): ¡Momentito! (a Haydeé y Roberto): ¿Para qué explicar? Aprender su-
-------------------	---

Seña y Verbo: Teatro de Sordos

	problema. ¿Besa-mano ellos?
--	-----------------------------

VOZ: (---)	ROBERTO: (a Socorro): No. Ellos pobres no-saben, necesita explicar.
-------------------	--

VOZ: (---)	SOCORRO: (a Roberto): Entiende: fingir guiño. Aprender su-problema oyente prueba siente igual intercambio.
-------------------	---

VOZ: (---)	LOS TRES: (a público) Momentito
-------------------	--

Los tres hacen como que hablan señas, sin decir nada de verdad. Se divierten

VOZ: (---)	LOS TRES: (a público) ¡¡MOMENTITO!!
-------------------	--

Se ríen. Bajan, trayendo sus sillas.

VOZ: Era una broma	SOCORRO: Broma
---------------------------	-----------------------

VOZ: Lo que pasa, es que la seña que más reciben los sordos de parte de los oyentes es esta:	ROBERTO: Sordo todos oyentes siempre++
---	---

VOZ: (---)	LOS TRES: (a público) Momentito
-------------------	--

VOZ: Por ejemplo, miren	ROBERTO: Ejemplo miren
--------------------------------	-------------------------------

ESCENA: FAMILIA X VIENDO TV. (En la sala de una casa).

Escena en silencio. La TV está prendida SOCORRO y HAYDEÉ representan a oyentes, ROBERTO a un sordo. Los tres ven un programa cómico.

Los oyentes comentan el programa, llega el sordo, se sienta esquivan su cabeza por detrás, siguen platicando, se inclinan hacia adelante, siempre hablando. El sordo pregunta qué dijeron, y los oyentes le contestan "momentito".

Siguen comentando los oyentes. Tremenda carcajada. El sordo vuelve a preguntar: los oyentes le contestan vagamente, "El está loco, idiota, es chistoso"... "Momentito", los oyentes se quedan en pausa.

ROBERTO voltea a público

VOZ: (---)	ROBERTO: (a público): No-entiendo-nada.
-------------------	--

ESCENA: COCINA, ESPERAR

Vibra el celular de SOCORRO, ella se levanta y golpea el piso para llamar la atención de ROBERTO y HAYDEÉ.

VOZ: Es un mensaje de Omar	SOCORRO: (a público) Perdón (a Roberto y Haydeé) Oigan, Omar.
-----------------------------------	--

Socorro lee el mensaje en voz y seña. También aparece escrito en la pantalla:

Hola Socorro perdón muy tarde porque
Federico fue a recoger a blanca ella a su
Hijo duerme luego Federico y Blanca
Recogerme y yo luego comprar la
Tienda cerveza y papas ok dime

VOZ: (---)	ROBERTO: (a Lucila): Oye: ¿Omar donde, tienda o casa<?
-------------------	--

VOZ: (---)	SOCORRO: No-entiendo. Probar preguntar.
-------------------	--

Socorro escribe texto. Mientras, Haydeé explica para público:

HAYDEÉ (sólo voz):

A ver, les traduzco el mensaje: es que los sordos piensan en señas y el orden es diferente.. Escribe Omar que vienen tarde porque Federico antes de recogerlo a él fue a recoger a Blanca, pero ella estaba durmiendo a su hijo. Y que luego van a la tienda a comprar cerveza y papas...Yo no entendí en donde está ahorita. A ver que le contestaste...

HAYDEÉ le pide el celular a Socorro y lee el mensaje en voz alta

HAYDEÉ (sólo voz)

(Leyendo)"¿Dónde estás ahorita?

(A público) Pues sí: nadie entendió.

SOCORRO deja el celular sobre la mesa, mientras esperan la respuesta.
LOS TRES observan la foto...

VOZ: Omar es sordo.	HAYDEÉ: (a público) Omar sordo
----------------------------	--

VOZ: Federico es sordo.	SOCORRO: Federico Sordo
--------------------------------	--------------------------------

VOZ: En cambio Blanca... También es sorda.	ROBERTO: Pero Blanca diferente... Más sordo
---	--

VOZ: Somos un grupo de amigos sordos que nos reunimos para platicar, nada más.	SOCORRO: Hoy viene amigo sordo Círculo- personas cotorrear placer, Nada más
---	--

VOZ: Hablar y hablar y hablar.	ROBERTO: Cotorrear ++
---------------------------------------	------------------------------

VOZ: Chismear sobre otros sordos. Compartir historias	SOCORRO: Chismear++sobre sordo. Historia+diferente+
--	---

VOZ: Es parte de la cultura de los Sordos.	ROBERTO: Costumbre sordo así cultura.
---	--

VOZ: Oigan, pero yo soy oyente.	HAYDEÉ: Yo oyente.
--	---------------------------

VOZ... Pero hablo señas	SOCORRO: Tú señas.
-----------------------------------	---------------------------

SOCORRO siente vibrar su celular. Lo mira.

VOZ: Respuesta Omar.	SOCORRO: Oigan, Omar.
-----------------------------	------------------------------

Aparece texto de Omar en la pantalla. Socorro lo lee en voz y señas:

estoy en mi casa pero no todavía
vienen federico y blanca como vez.

VOZ: A esperar	LOS TRES: A esperar.
-----------------------	-----------------------------

PAUSA.

VOZ: (---)	SOCORRO: (a Haydeé): Federico llegar carácter cómo estilo que-es? A-ver+?
-------------------	--

VOZ: (---)	ROBERTO: A-ver prueba.
-------------------	-------------------------------

HAYDEÉ (sólo voz):
Quieren que imite a Federico.

SOCORRO y ROBERTO insisten.

VOZ: Federico	HAYDEÉ: Ahí Federico
----------------------	-----------------------------

HAYDEÉ se transforma en **FEDERICO**.

VOZ:	FEDERICO: Bah!
-------------	-----------------------

SOCORRO Y ROBERTO le festejan a **HAYDEÉ**.

VOZ: Es una seña típica de él. (---)	HAYDEÉ: (a público): (---) ¡Bah!
---	---

LOS TRES observan la foto.

VOZ: Federico	LOS TRES: Federico
----------------------	---------------------------

VOZ: Esta es su seña: Federico.	HAYDEÉ: (---) Federico.
---	-----------------------------------

LOS TRES suben las cejas, suspiran, como quien dice “¡qué personaje!”.

VOZ: Federico es sordo, Tiene veintiséis años...	HAYDEÉ: (a público): Federico sordo. Año 26
--	---

VOZ: Y tienen un hijo oyente.	SOCORRO: Tiene hijo oyente.
--------------------------------------	------------------------------------

VOZ: Está divorciado...	ROBERTO: Divorcio...
VOZ: Su ex esposa es sorda... ¡Por supuesto!	HAYDEÉ: Ex esposa sorda. (---)
VOZ: Y tienen un hijo oyente	HAYDEÉ: Heredar sordo no. (5)
VOZ: Le encantan los juegos de video	LUCILA: Favorito nintendo.

ESCENA: FEDERICO EN SU TRABAJO

SOCORRO y ROBERTO reacomodan los muebles.

VOZ: Trabaja en un hospital de gobierno: En la imprenta. Justamente, el sábado pasado jijiji Federico nos contaba sobre su trabajo y del hombre que le enseñó a manejar la imprenta. Miren.	HAYDEÉ: Trabajar hospital gobierno. Hacer máquina imprenta. Sábado-antes absurdo Federico platicar sobre su trabajo hombre enseñar+ aprender máquina imprenta. Fijate.
---	---

HAYDEÉ se transforma en **FEDERICO**.

JEFE (sin voz, sólo labios):
Ven, Federico. Éste es Carlos. Él te va a enseñar a usar la impresora.
(A Carlos) Federico es sordo.

Carlos (sin voz, solo labios, a JEFE)
Pero ¿Cómo le voy a hacer si es sordo? No me va a entender nada

JEFE (sin voz solo labios)
Entiende perfecto no te preocupes. Bueno, los dejo. Con permiso.

Sale el JEFE.

CARLOS (sin voz, sólo labios)
OK. Esta es una impresora Xerox setecientos cuarenta y dos. Puede Imprimir dos mil hojas por minuto...

CARLOS continúa explicándole a **FEDERICO** el uso de la máquina.

VOZ: No le hice caso a los labios. Simplemente me dedique a observar como y Aprendí rápido, tan rápido, que mi compañero de trabajo empezó a dudar.	FEDERICO: (aparte): <ver-arriba-abajo> <boquita> no hacer-caso. Atención+ cómo captar + aprender rápido, minuto el verme- arriba-abajo duda, yo-absurdo.
--	---

CARLOS llama a Federico y le indica a **FEDERICO** que lo intente.
FEDERICO se equivoca con un botón **CARLOS** le corrige, pero finalmente el trabajo sale bien.

Se sientan a descansar. Hablan:

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¿Tú de verdad eres sordo?

FEDERICO (con voz):
¿Sordo? Sí, yo Sordo.

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¿Y por qué no usas los aparatos para el oído?

FEDERICO (con voz):
¿Aparato? Do me gusta. Do sirve.

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¿Cómo que no sirve?

FEDERICO (con voz):
¿Sí, sirve para oír avión o toca la puerta fuerte, nada más.

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¡Ay, no mames! ¿Entonces cómo es que me entiendes tan bien todo lo que te digo?

FEDERICO (con voz):
¿Qué? ... ¿Qué? ... Yo no oigo, no oigo.

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¡Ya! ¿Qué se me hace que tú sí puedes oír!
¿Qué cabrón eres, pinche Federico. ¡Claro que si oyes!

VOZ: Y se le metió en la cabeza que yo podía oír, estaba obsesionado. Un día, iba saliendo de trabajar y sentí algo, así que voltee...

FEDERICO: (a público): Él cree yo puedo oír, Obsesión. Un día yo salgo caminar siento probar voltear.

CARLOS “grita” detrás de **FEDERICO**, justo antes de que él volteee.

CARLOS (sin voz, sólo labios):
¡Te caché! ¡Te caché! ¡Ya ves cómo sí oyes!

CARLOS sale, triunfante.

VOZ: (---)

FEDERICO: No-entiendo-nada

ESCENA: FEDERICO PIDE AGUA A SU MAMÁ

SOCORRO, ROBERTO Y HAYDEÉ se ríen de la anécdota.
Beben café.

VOZ: La verdad es que Federico sabe bastante español y habla muy bien.

HAYDEÉ: Verdad Federico sabe español, oralizar bien.

VOZ: (---)	ROBERTO: ¿Igual oyente?
-------------------	--------------------------------

VOZ: ¿Igual que un oyente? No, pero ustedes menos que él. Broma	HAYDEÉ: menos pero tu tu MENOS! Broma
--	--

ROBERTO se siente y se va, acomoda la mesa en su lugar

VOZ: Púes sí, pobre Federico, él creció estrictamente oralizado. Toda su niñez, tuvo que comunicarse únicamente con voz y leyendo labios, a fuerzas. Miren	SOCORRO: (a público) Claro. Pobre Federico/El costumbre oralizar++/el crece único comunicación oralizar carrera luchar oralizar ver+ a fuerzas (0) Miren
---	---

HAYDEÉ se transforma en **FEDERICO**, **SOCORRO** en su **MAMÁ** y Roberto en su **HERMANITO**.

MAMÁ está limpiando el mueble del café, **FEDERICO**, cinco años, juega con un carrito, **HERMANITO** hace la tarea, le llama a su mamá, quien va a ayudarlo. **FEDERICO** jala la falda de **MAMÁ** para llamarla.

VOZ: (---)	MAMÁ: Momentito
-------------------	------------------------

FEDERICO espera, vuelve a llamarla

VOZ: (---)	MAMÁ: Momentito
-------------------	------------------------

FEDERICO espera, vuelve a llamarla y le dice en pantomima que quiere agua

MAMÁ (sin voz, sólo labios):
No te entiendo, Fede. Dme qué quieres

FEDERICO insiste: apunta, hace pantomima.

MAMÁ (sin voz, sólo labios):
Dime qué quieres. Dímelo.

FEDERICO (con voz):
Mamá, dame agua.

MAMÁ (sin voz, sólo labios):
Muy bien, Fede. Así sí.

MAMÁ le da agua. **FEDERICO** bebe y le regresa el vaso.

MAMÁ (sin voz, solo labios):
¿Qué se dice?

FEDERICO:
Gracias Mamá

ESCENA: PRIMER RECUERDO DE FEDERICO

VOZ: De los dos a los seis años, lo metieron a terapia en una escuela, para niños sordos, llamada	SOCORRO: 2 a 6 años primer inscripción terapia escuela nombre IMAIL
--	--

<p>IMAL, en la que todos los niños a la fuerza usaban aparatos auditivos, y los obligaban enseñarles a comunicarse oralmente. Pero tan pronto los maestros no estaban viendo, los niños se comunicaban en pantomima.</p>	<p>General niño a-fuerza aparato también oralizar a-fuerza(0)</p> <p>([Ve hacia ambos lados]) Pro general niños maestro se-va güey</p>
--	--

VOZ: (---)	COMPAÑERITO: <Recórrete, yo sentarse ¿si?>
-------------------	---

VOZ: (---)	FEDERICO: <No, esta mía, otras allá>
-------------------	---

VOZ: (---)	COMPAÑERITO: <No yo, recórrete>
-------------------	--

Empuja a FEDERICO y se sienta, ambos forcejean por el asiento hasta que entra la MAESTRA (Roberto) y os observa.

VOZ: El primer recuerdo de Federico, es en esa escuela, a los cuatro años, cuando descubrió que las uñas se podían comer.	ROBERTO: Federico primer recuerdo pasado-lejano misma escuela 4 años chico, Uña<comer-tragar> milagro puede.
--	---

MAESTRA revisa los aparatos de ambos niños y sale. FEDERICO mira sus uñas. Pelea una con los dientes, y se la traga. Llama a un COMPAÑERITO.

VOZ: (---)	FEDERICO: <Fíjate, ven, fíjate>
-------------------	--

FEDERICO pela otra uña y se la traga. Le muestra la lengua al COMPAÑERITO.

COMPAÑERITO ((sin voz, sólo labios):
¡Mastá! ¡Mastá!

La MAESTRA llega FEDERICO esconde sus manos detrás dela espalda.

MAESTRA (sin voz, sólo labios):
¿Qué hiciste Federico? A ver, muéstrame qué tienes allí. Muéstrame.

FEDERICO niega con la cabeza, haciéndose el inocente.

MAESTRA (sin voz, sólo labios):
Bueno, pórtate bien,

VOZ: (---)	FEDERICO: (Al compañero) <vas-a-ver, te pego, vas-a-ver.>
-------------------	--

ESCENA: PRIMER RECUERDO DE OMAR

ROBERTO interrumpe, la quita el gorro a HAYDEÉ.

VOZ: (---)	ROBERTO: Mente concepto mismo Omar primer recuerdo pasado-lejano, fíjate mostrar.
-------------------	--

SOCORRO y HAYDEE niegan.

VOZ: (---)	ROBERTO: Oye interpreta órale.
-------------------	---------------------------------------

VOZ: ¿Qué les digo?	HAYDEE: ¿Qué?
----------------------------	----------------------

VOZ: (---)	ROBERTO: Yo explicar recuerdo Omar, él me dijo dicen.
-------------------	--

HAYDEE:

Que dice que ahora les va a contar el primer recuerdo de Omar porque él se lo sabe.

VOZ: Pero estamos hablando de Federico, no de Omar.	HAYDEE: Nosotros platicar objetivo Federico tu desviar-objetivo Omar. Absurdo.
--	---

VOZ: Que el primer recuerdo de Omar también fue a los 4 años. Ya lo va a contar.	ROBERTO: Mismo Omar Federico parecido (p) 4 años chico fíjate mostrar.
---	---

VOZ: Omar se acuerda cuando su Papá y Mamá lo llevaron a un restaurante.	ROBERTO: Omar recuerdo Acompaña Papá Mamá juntos restaurante.
---	--

VOZ: Omar	ROBERTO: (a Público) allí Omar
------------------	---------------------------------------

ROBERTO se transforma en OMAR.

VOZ: Mi papá me iba cargando, Yo tenía la cabeza recargada en su hombro. Veía el vaivén de sus pies al caminar	OMAR: <carga> <brazo sobre hombro> ese yo <apoyado en hombros> Ver <vista mueve> zapato <pasos>
---	---

hasta que me quedé dormido. Cuando desperté estaba acostado debajo de una mesa. Me asome y habían muchas personas caminando, Sentadas en mesas, Meseros. A mi lado estaba mi Papá	Ojos cerrando... duerme. Luego <sillas-U> mesa <tabla> yo <debajo de tabla>. Despertar <tabla en nariz>. <sentarse> <asomarse> ver-círculo Persona multitud <silla-u>+++<mesa>+++ <dedo camina> mesero. Allí Papá.
--	--

PAPÁ aparece al lado derecho de OMAR. Lo saluda, sonriente, y sigue comiendo.

VOZ: Y del otro lado, mi Mamá	OMAR: allí Mamá
--------------------------------------	------------------------

MAMÁ aparece al lado izquierdo de OMAR.

VOZ: (---)	MAMÁ: Comer?
-------------------	---------------------

OMAR asiente. MAMÁ le da de comer.
>MAMÁ y PAPÁ desaparecen.

VOZ: Ese es el primer recuerdo de Omar.	OMAR: Eso primer recuerdo Omar.
--	--

ESCENA: FEDERICO EN LA ESCUELA, ENTRE OYENTES

VOZ: Omar tuvo suerte, sus padres siempre se comunicaron en señas con él. Mejor	SOCORRO: Omar afortunado mierda su papá mamá comunicación siempre señas, ¡mejor!
--	---

VOZ: Oigan, pero en el caso de Federico, su papá y su mamá le avisaron a toda la familia que estaba prohibido comunicarse en pantomima. De chiquitos, el hermano de Federico sí se comunicaba con él en pantomima, pero su papá y mamá lo descubrieron y lo regañaron, y dejó de hacerlo.	HAYDEÉ: Oigan Federico diferente su papá mamá aviso familia prohibido pantomima Federico su hermano pantomima, papá mamá descubrir Regañar no debe pantomima prohibido. Hermano callado
---	---

VOZ: Los papás querían que se comunicara a fuerza con voz.	SOCORRO: Papá mamá querer a-fuerza (0) voz.
---	--

VOZ: ¿Pero por qué?	ROBERTO: ¿Por qué?
----------------------------	---------------------------

VOZ: Dicen que para aprender a oír con el aparato. Como dicen los doctores "Si puede oír, pero es flojo.	SOCORRO: Allí dicen quiere platicar oír aparato. Dice doctor tú puedes oído, flojo
--	---

VOZ: (---)	LOS TRES: ¡No-entiendo-nada!
-------------------	-------------------------------------

VOZ: A los siete años inscribieron a Federico a una escuela regular con puros oyentes: él era el único sordo.	SOCORRO: Federico 7 años inscribir escuela normal oyente puros, (el único) sordo.
--	--

VOZ: Y así fue desde entonces hasta primero de preparatoria.	ROBERTO: Mismo primaria hasta (B) primero prepa.
---	---

(NOTA: Esta escena la representa HAYDEÉ sola, haciendo cambio de personajes.)

FEDERICO se sienta en su lugar en el salón de clases, y pone muchísima atención.

La MAESTRA habla, frente al pizarrón.

FEDERICO pone aún mas atención.

La **MAESTRA** habla más. Apunta algo al pizarrón, mientras habla.

FEDERICO comienza a copiar lo que la maestra apuntó...

La **MAESTRA** borra lo que acaba de escribir, siempre hablando.

FEDERICO, frustrado, intenta copiar del **COMPAÑERO DE LA IZQUIERDA**.

EL COMPAÑERO DE LA IZQUIERDA tapa su cuaderno, para impedirlo.

FEDERICO pide permiso para copiar al **COMPAÑERO DE LA DERECHA**.

FEDERICO (con voz):
Copia, por favor, copia.

EL COMPAÑERO DE LA DERECHA sí le permite copiar.

FEDERICO copia frenéticamente los apuntes del compañero.

VOZ: La verdad es que leer labios no es nada fácil.	ROBERTO: <boquita> entender? Uf difícil.
--	--

VOZ: Pero Federico aprendió a fingir que sí entendía. A decir que sí.	SOCORRO: (a Público) Federico aprender fingir excusa yes-yes.
--	--

VOZ: Ajá, sí...	ROBERTO: (a Público) Yes-yes.
------------------------	--------------------------------------

FEDERICO camina, voltea al ver que un amigo se acerca.

EL AMIGO (ROBERTO) excitado, le habla. **FEDERICO** finge sorpresa e interés. **EL AMIGO** le entrega un papel y se va. **FEDERICO** lee el papel, a ver si así se entera qué está pasando.

Una **AMIGA (SOCORRO)** se acerca, le habla, le da un beso en la mejilla y se va. **FEDERICO** se quita el beso incomodo y sin entender que pasó.

FEDERICO da media vuelta, entra a su casa, saluda a sus padres, se sienta, "por fin solo", con un suspiro de alivio, se sienta a jugar nintendo...

ESCENA: COCINA, PRESENTACIÓN DE BLANCA

LUCILA observa su celular.

VOZ: Justamente mensaje de Federico.	SOCORRO: Oye, precisamente Federico.
---	---

Aparece texto de Federico en la pantalla. Socorro lo lee en voz y señas:

**Ahora ya vamos a salir. Ya se durmió
Hijo de Blanca. ¡¡Por Fin!! Que aire fresco**

VOZ: Esa Blanca	HAYDEE: Blanca
VOZ: Siempre sale con algo	ROBERTO: Siempre+algo ocupado ahí (dos manos)++
VOZ: Blanca	LOS TRES: Blanca
VOZ: Esta es su seña: Blanca.	LOS TRES: (---) Blanca
VOZ: Blanca tiene 32 años, y es una mamá muy dedicada.	SOCORRO: (a público): Blanca 32 años, Mamá wow su hijo atender pasión.
VOZ: Sí, pero también es divorciada.	ROBERTO: Sí, pero casada divorciada.
VOZ: Oye, yo también soy divorciada	HAYDEE y LUCILA: Alto, yo igual divorciada
VOZ: (---)	ROBERTO: Perdón
VOZ: Blanca es sorda, su ex -marido , es sordo	HAYDEE: Blanca sorda, ex marido sordo.
VOZ: En cambio el hijo de Blanca... también es sordo.	ROBERTO: Pero hijo diferente... Más sordo
VOZ: Tuvo suerte	SOCORRO: Mierda
VOZ: La sordera sí es hereditaria, en este caso de hecho, Blanca es la menor de cinco hermanos, los primeros tres nacieron oyentes, pero los dos menores nacieron sordos. Pepe, el cuarto, su seña es (---), y Blanca, la menor. (a Socorro) vas si si?	HAYDEE: Hijo sordo heredar-si. Blanca tiene 5 hermano 5. <juntar 1-2-3> oyente <juntar 4-5> sordo. 4= P.E.P.E. apodo Pepe. 5=Blanca. (a Lucila) tu si si si?
VOZ: Blanca	SOCORRO: Ahí Blanca
SOCORRO: se transforma en BLANCA. Se sienta en una silla a narrar su historia queda congelada con la seña "rebelde".	
VOZ: Hace poco, en una reunión, Blanca nos contó cómo siempre rechazó las terapias: desde que tenía tres años...	ROBERTO: Antes platicar Blanca dice crecer rebelde oralizar rehusar.

Se descongela

VOZ: A los tres años, me llevaron al audiólogo. Me sentaron en un cuarto chiquito con una	BLANCA: Rebelde no fijate. Yo antes edad tres años va doctor
--	---

<p>pequeña ventana cuadrada. Me pusieron audífonos, sonó algo fuertísimo y me los arranqué: me dio muchísimo coraje. El doctor a fuerzas quería que me los pusiera, pero yo no quise. Los aparatos me mareaban así que me los quitaba. Me rehusé a usarlos, y mi madre tuvo que aceptarlo. A mi hermano Pepe si le gustaban los aparatos. Y le pregunté: ¿Tú si oyes?. "Sí". Mmm... Luego me llevaron a terapia. Me sentaron frente a un tablero que no</p>	<p>Para audiógrafo yo sentar <cuarto chico> ver medio vidrio cuadrado. <Poner-audífonos> ruido-fuerte asusta <quitar-audífonos> odio coraje. Doctor a-fuerza audífonos no-quiero. Aparato mareo <quitar-aparato> no-quiero rebelde rechazo Mamá respeto. Hermano Pepe gusta aparato, yo pregunta ¿oyes? Pepe "sí" Yo <cara-duda>. Luego terapia sentar ver cuadro juego no-entiendo-nada maestra</p>
---	--

<p>Entendí. La maestra me intentó hablaba.. (---). Me dio tanto coraje que aventé le aventé el tablero a la maestra. Mi mamá estaba apenadísima, pero no me gustaba. Mi hermano Pepe si le gustaba la terapia, aunque sólo aprendió unas poquitas palabras fáciles como "hola" y "agua". Yo le pregunté "Tú hablas". "Sí". Mmm... En casa, Mamá me intentaba hablar. Yo no entendía. Le preguntaba a mi hermano qué me estaba diciendo, y él me explicaba... (---). ¡aah! Mi mamá se resignaba. Yo me rehusaba a hablar y a usar el aparato. Mi mamá no sabía que hacer. Toda mi familia se preguntaba, "Pepe se comunica bien, pero ¿qué hacer con Blanca? Y se dieron por vencidos. Por mi, ¡mejor! ¡Qué me dejaran ser!</p>	<p>Fijate <hablar>. Yo <cara-enojo> Coraje no -entiendo-nada <aventar-tablero> Maestro <tablero-a-cara>. Mamá pena Yo no -gusta. Pepe si-gusta aprender oralizar palabra++ fácil algunos: HOLA, AGUA ya. Yo (¿tú habla?) Pepe "sí". Blanca <cara-duda> Luego casa Mamá hablar "agua", Yo no-entiendo-nada, Yo ¿Oye, qué dice? Pepe "fijate <labios-AGUA> <pantomima-agua> Mamá suspiro Yo voz aparato rechazo cierro-boca <quitar-aparato> cero! Mamá preocupada hacer? Familia adulto++ comunicar pepe bien, pero Blanca no-puede comunicar, hacer?? Suspiro. Yo dejarme. Para-mi mejor sola libre.</p>
--	--

ESCENA: COMUNICACIÓN FAMILIAR DE BLANCA:

<p>VOZ: Así que Blanca no fue a la escuela. ¿Qué hacía? Ayudaba a mamá a limpiar la casa, y también en el puesto de quesadillas. De hecho, todos los hermanos trabajaban para apoyar a su mamá. Eran pobres, y a veces, pasaban hambre.</p>	<p>ROBERTO: Blanca escuela nada. Hacer? Ella ayudaba limpiar casa, también mamá ayuda negocio tortillas <poner-en comal>. Todos hermano trabajar para apoyar mamá. Uy ellos pobres a-veces hambre.</p>
<p>VOZ: Pepe, además de saber algunas palabras del español, era hombre, así que podía salir de la casa libremente. Pero Blanca creció aislada y con muy poca idea del mundo. Y sobre todo, sin lenguaje.</p>	<p>SOCORRO: Pepe sabe poquito oralizar también leer español fácil hombre puede salir libre vago Pero yo casa quedar abrir-mente mundo aún-no. Lenguaje no-sabe (dos manos).</p>

De español sabía:	Fíjate español sabe?
VOZ: ¡CERO!	LOS TRES: Cero (dos manos)
VOZ: De LSM, Lengua de Señas Mexicana sabía...	HAYDEE: LSM lengua señas México
VOZ: ¡CERO!	LOS TRES: Cero (dos manos)

VOZ: Con su familia se comunicaba únicamente por medio de pantomima.	ROBERTO: Su familia comunicación único pantomima.
VOZ: Así se comunicaba Blanca con su familia, digamos a los diez años.	LUCILA: Blanca edad diez años su familia comunicar ejemplo mostrar mas-o-menos.

MAMÁ llama a Blanca, se congela

VOZ: Con mi mamá.	BLANCA: Mamá
--------------------------	---------------------

BLANCA va con MAMÁ.

VOZ: (---)	MAMÁ: <Tortilla enrollar comer uno peso ¿sí?>
-------------------	--

MAMÁ le da dinero, y sale.

VOZ: Y yo iba a la tienda a comprar un kilo de tortillas. Con mis hermanos oyentes la comunicación era así:	BLANCA: Yo voy comprar tortillas un kilo. También hermano oyente ejemplo...
---	---

Salen HERMANOS OYENTES ven a BLANCA hacen gesto de desaprobación, se congelan

VOZ: Y yo iba a la tienda a comprar un kilo de tortillas. Con mis hermanos oyentes la comunicación era así:	BLANCA: Yo voy comprar tortillas un kilo. También hermano oyente ejemplo...
---	---

HERMANOS OYENTES se acercan a BLANCA.

VOZ: (---)	HERMANO OYENTE: <Tú afuera no>
VOZ: (---)	BLANCA: <Por-qué allá no?>
VOZ: (---)	HERMANO OYENTE: <Afuera gente-mala te agarra, afuera no, aquí>
VOZ: (---)	BLANCA: <Sube-hombros yo salir sube-hombros>
VOZ: (---)	HERMANO OYENTE: <Tú agarran llorar miedo llorar tu-bronca tu-bronca>

VOZ: (---)	BLANCA: <Si sí, no oyo aquí, yo aquí.>
-------------------	---

HERMANOS OYENTES salen.

VOZ: Y ya no me salía de casa, por miedo a que me robaran. Y, bueno, con mi Papá...	BLANCA: Yo salir calle <no> robarme recular También otro papá ejemplo
---	---

PAPÁ llama a BLANCA:

VOZ: (---)	PAPÁ: <Vamos patear vamos vamos>
-------------------	---

PAPÁ sale.

VOZ: Y ya... Y me iba a ver a mi papá jugar futbol. Pero con quién más me comunicaba, era con mi hermano Pepe, el sordo.	BLANCA: Breve Papá llevarme ver futbol. Ahora diferente mi hermano Pepe más comunicar, pos sordo.
---	--

PEPE corre a hablar con BLANCA la llama.

VOZ: (---)	PEPE: <Espérame si orejas-grandes camina-pesado yo vi, caballo corre yo vi, mucha gente comer aplaudir comer; ahhh chiquito golpear-pecho chiquito yo vi, ahhh silueta-mujer fuerte pluma fuerte.
-------------------	--

BLANCA hace gesto no muy convencido.

VOZ: (---)	PEPE: <Vamos, vamos]>
-------------------	------------------------------

PEPE sale corriendo.

VOZ: Y nos íbamos a ver el circo.	BLANCA: Vamos-juntos ver circo.
--	--

ESCENA: VOCABULARIO DE BLANCA Y PEPE

VOZ: Y es que siendo los únicos sordos de la familia, desarrollaron su propia lengua de señas caseras	ROBERTO: Puros oyentes únicos dos sordos idea++ su idioma señas pantomima suyo+
--	---

VOZ: DICCIONARIO DE	LOS TRES: Diccionario traducir tres
----------------------------	--

TRADUCCION TRILINGÜE	Lenguaje diferente++
VOZ: Lengua española	HAYDEÉ: Lengua español.
VOZ: LENGUA DE SEÑAS MEXICANA	SOCORRO: Lengua Blanca Pepe

Se comparan las siguientes palabras en los tres idiomas

Agua
 Lecha
 Jugar
 Comer
 Borrego
 Sexo
 Trabajar (por que mi papá era hojalatero)
 Hermano
 Primo (no hay)
 Importante (no hay)
 Nombre (no hay)

VOZ: ¿No hay?	ROBERTO: No hay?
---------------	------------------

ROBERTO Y HAYDEÉ salen comentando la falta de la palabra “nombre” en el lenguaje de Blanca.

ESCENA: PRIMERAS PALABRAS DE BLANCA.

Dos sordos, **TIC y TAC**, se acercan, moviendo las manos como si hablaran en señas. Se congelan.

VOZ: A los nueve, yo pensaba que mi hermano y yo éramos los únicos sordos, y que el resto del mundo eran oyentes. Per un día... Afuera de mi casa vi a dos sordos que cambiarían mi vida.	BLANCA: Yo edad nueve años pienso mi hermano los-dos único sordo, puros oyentes, otro sordo no-hay. De-pronto... Casa afuera dos sordos <dos-se-acercan> mi seña vida cambio.
---	---

TIC y TAC avanzan un poco más, voltean a ver a una niña imaginaria delante de ellos, la saludan y golpean suavemente su cabeza. Después de cada uno de sus diálogos, se congelan.

VOZ: Ellos, al darse cuenta de que yo también era sorda, me preguntaron mi nombre.	BLANCA: (a público): Señas voltear-a-verme) descubrirme yo sorda. Preguntarme mi nombre.
--	---

VOZ: (---)	TIC y TAC: Tu nombre
------------	----------------------

VOZ: Peo yo no sabía nada de lengua de señas y no entendí nada. Ellos intentaron en pantomima	Blanca (a público): Yo señas aprender cero-cero. Entender nada. Ellos quiere pantomima.
--	---

VOZ: (---)	TIC y TAC: Tu <etiqueta en pecho>
------------	-----------------------------------

VOZ: Pero yo seguía sin entender. Ellos intentaron en español, pero mucho menos iba yo a entender eso.	BLANCA: (a público): Mismo no entiendo. Ellos quieren escribir español nombre, Absurdo, yo peor no-entiendo nada.
--	---

TIC y TAC sacan libreta y pluma. Escriben. Muestran a la niña imaginaria lo que escribieron: 1 escribió "TU NOMBRE"; 2 escribió "CÓMO TE LLAMAS"

VOZ: Pero yo no sabía mi nombre. No sabía ni lo que era un nombre.	BLANCA (a público): Mi nombre no-sé. Nombre allí qué-es? No-conozco aún-no.
--	---

TIC y TAC se miran perplejos. TIC sirve agua en un vaso.

VOZ: (---)	TIC: (señalando el vaso) Allí agua... Allí agua
------------	--

BLANCA sube la mano e imita la seña "agua". TIC y TAC voltean hacia ella, sonriendo y asintiendo y señalan su seña "agua".

VOZ: (---)	TIC y TAC: (a Blanca): Allí agua...
------------	-------------------------------------

VOZ: (---)	BLANCA: Allí agua...
------------	----------------------

TIC y TAC asienten. BLANCA observa su propia seña, impresionada. De pronto, mira a su izquierda ve un perro y va por él, lo lleva con TIC y TAC: se escuchan ladridos. BLANCA voltea interrogante TIC y TAC.

VOZ: (---)	TIC y TAC: Allí perro.
------------	------------------------

VOZ: (---)	BLANCA: Allí perro...
------------	-----------------------

BLANCA mira a otro lugar y apunta: se escucha un maullido.

VOZ: (---)	TIC y TAC: Allí gato.
------------	-----------------------

VOZ: (---)	BLANCA: Allí gato... ¿gato?
------------	-----------------------------

VOZ: (---)	TIC y TAC: Bigote bigote bigote: zarpazo: Gato.
------------	---

BLANCA: abre grandes los ojos y la boca y asiente. Busca a su alrededor, pero no encuentra algo. Hace la pantomima de un pájaro: el pico, las alas.

VOZ: (---)	TIC y TAC: Pájaro
------------	-------------------

BLANCA repite la seña; va a preguntar otra cosa, pero de pronto TIC y TAC nuevamente se dirigen a la niña imaginaria: se despiden de ella y se van.

BLANCA voltea para preguntar otra cosa pero ya no están.

VOZ: Y se fueron. Pasarían dos años hasta que me	BLANCA: (a público): Se-fue. Dos años o+tiempo
--	--

los encontraría otra vez. Yo había aprendido cuatro señas: agua, perro, gato y pájaro. Pero eran muy poquitas, yo quería aprender más, pero ¿dónde? Le rogaba a mi mamá que me pusiera en una escuela con otros sordos.	(otra vez) encontrarse. Yo aprender apodo cuatro. 1=agua, 2=perro, 3=gato, 4=pájaro. Allí-cuatro minúsculo poquito pero yo quiero mas aprender señas ¿dónde? Mamá <jalar> escuela señas por favor
--	---

Se acerca la **MAMÁ DE BLANCA** con una escoba.

VOZ: (---)	BLANCA: (a su mamá): <]Señas, escuela, por favor>
-------------------	--

MAMÁ (sin voz solo labios):
No sé Blanca. Lo siento

Le pasa la escoba a **BLANCA** y se aleja. **BLANCA** barre.

ESCENA: COCINA, PRESENTACIÓN DE OMAR

ROBERTO golpea el piso para llamar a **SOCORRO**, quién se dirige a la cocina y deja la escoba.

VOZ: (---)	ROBERTO: Algo tienes comer?
VOZ: (---)	SOCORRO: Omar traer papas, chingao tarde.
VOZ: (---)	ROBERTO: Papas no. Mejor hamburguesa.
VOZ: Escribele a Omar, dile que compren queso y salchichas.	HAYDEE: mensaje dile Omar comprar queso y salchichas

VOZ: (---)	LUCILA: Caro.
VOZ: ¿Caro? Yo lo pago. Sordos codos.	HAYDEE: (---) Yo pagar, Sordo codo.
VOZ: (---)	SOCORRO: Yo codo no.
VOZ: (---)	ROBERTO (simultáneo): Dinero <bolsillo-vacio>.
VOZ: (---)	HAYDEE: Broma, perdón.
VOZ: (---)	SOCORRO (Interrumpe): :p,emtotp---

SOCORRO observa su celular:

VOZ: Mensaje de Omar, justamente.	SOCORRO: Omar bien-bien.
--	---------------------------------

Aparece teto de Omar en la pantalla, Socorro lo lee en voz y señas:

Estamos en la tienda yo compro unas
Cerveza y papas pero quien comer
Salchicha y queso, algo mas dime. Yo
pago!

LOS TRES intercambian miradas.

VOZ: Omar sí es generoso.	HAYDEÉ: Omar corazón grande.
VOZ: Pero él tiene un buen trabajo. Viaja mucho	ROBERTO: Chingao trampa trabajo dinero bien. Mucho viaje++
VOZ: Tiene un novio en Guadalajara: Omar dice que se van a casar, pero aún no se han puesto de acuerdo donde vivir.	SOCORRO: (a HAYDÉ) Tiene novio allí en Guadalajara según futuro-próximo casar, aun-no acuerdo donde vivir. Allá aquí.
VOZ: Dos hombres ¿casarse en Guadalajara? Prohibidísimo. Mejor aquí en el DF. ¡Libertad!	HAYDEÉ: Dos hombres casar allá Guadalajara prohibido. Mejor aquí DF libre.
VOZ: ¡Sordo y gay, doblemente jodido!	SOCORRO: Sordo mismo gay doble peor oprimido.

LOS TRES se ríen y miran la foto.

VOZ: Omar	LOS TRES: Omar.
VOZ: Esta es su seña. Omar	HAYDEÉ: (---) Omar
VOZ: En algunas cosas, sigue siendo un niño.	HAYDEÉ: A-veces todavía niño
VOZ: Cuando viaja, se lleva a su oso de peluche. Le gusta platicar con él cuando cree que nadie lo está viendo.	SOCORRO: Ejemplo viaja lleva su oso gusta los- dos solo privado platicar <mirar lados> platicar <actúa Omar con oso>...
VOZ:	ROBERTO y HAYDEÉ: verdad+
VOZ: Es muy chistoso.	ROBERTO: EL CHISTOSO.

ESCENA: PRIMER VIAJE DE OMAR A VERACRUZ.

VOZ: Los padres de Omar eran jóvenes y lo impulsaban a ser independiente.	SOCORRO: Su papá mamá pasado jóvenes indiferente vamos-vamos.
VOZ: Les encantaba viajar	HAYDEÉ: Favorito viajar ++.
VOZ: De ahí saco el gusto por viajar.	SOCORRO: Omar aprende igual todavía

VOZ: Siempre me acuerdo de mi primer viaje. Fue muy chingón. Mi papá me llamó--	OMAR: Mi primer viaje recuerdo <uuuy> chingón. Papá <toca hombro>
---	---

PAPÁ le toca el hombro a OMAR.

VOZ: (---)	PAPÁ (siempre habla en pantomima): Nadar vamos coche
-------------------	---

VOZ: (---)	OMAR: ¿Nadar?
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	PAPÁ: ¡Sí, nadar! Coche vamos.
-------------------	---------------------------------------

VOZ: Yo sabía lo que era nadar. Lo había visto en la tele.	OMAR: Nadar conozco. Ver TV.
---	-------------------------------------

<Reacomodan la sillas:

LUGAR: Coche, carretera a Veracruz.

En el refrigerador se proyectan imágenes de la carretera.
PAPÁ maneja. **MAMÁ** busca una estación en la radio. Ambos conversan.
PAPÁ acaricia la pierna de **MAMÁ**: sonríen. Se congelan.

VOZ: Y los cuatro salimos de viaje en	OMAR: Nosotros familia cuatro subir
--	--

El coche. Mi papá, mi mamá...	Coche camino viaje. El Papá, ella Mamá...
-------------------------------	---

<Socorro cambia al asiento trasero: ahora es el HERMANO DE OMAR.

VOZ: ... mi hermanito y yo Omar.	OMAR: El hermano menor y yo Omar.
---	--

EL HERMANO pregunta algo a **PAPÁ**. Conversan. **OMAR** lo observa.
>**Socorro** cambia a ser la **MAMÁ**.
MAMÁ también comenta. Conversa con **PAPÁ**. **OMAR** los observa.
OMAR pateo la silla de **PAPÁ**, tres veces.
PAPÁ y **MAMÁ** lo regañan.
>**SOCORRO** cambia a ser el **HERMANO**.
OMAR propone al hermano jugar a las cachetadas. Juegan. Comienzan a pelearse.
>**Socorro** cambia a ser la **MAMÁ**.
OMAR se va sobre su hermano.
MAMÁ los cachetea, pero no logra controlar el pleito. **PAPÁ** frena abruptamente.

PAPÁ (sin voz, sólo labios):
¡Ya, nos vamos a la casa!

>Todos voltean las sillas: el carro va de regreso, la carretera que esta proyectándose cambia de dirección.

VOZ: (---)	MAMÁ: Allá casa.
-------------------	-------------------------

OMAR mira por la ventana trasera comienza a llorar y suplicar. Finalmente,

Seña y Verbo: teatro de sordos / Saratoga 224 - L1 Col. Portales Norte Del. Benito Juárez C.P. 03300 - CDMX / www.teatrosordos.org.mx

PAPÁ frena el coche.

VOZ: (---)	MAMÁ: (a Omar) Pon bien.
-------------------	---------------------------------

Omar asiente y se acomoda en su asiento.

MAMÁ: (sin voz, solo labios, a hermanito)
Y tú también pórtate bien.

PAPÁ y **MAMÁ** se miran y asienten.

>Todos voltean las sillas: el coche va rumbo a la playa nuevamente, la carretera que esta proyectándose cambia de dirección.

PAPÁ les apunta un dedo amenazador mientras habla. **OMAR** asiente.

PAPÁ maneja. **MAMÁ** duerme. **OMAR** se tranquiliza.

OMAR cuenta las líneas hasta quedar dormido.

Los tres se paran juntos.

Los tres dejan en el piso objetos imaginarios: **PAPÁ** las maletas, **MAMÁ** al hermanito, **OMAR** su osito., Voltean hacia arriba, viendo un edificio alto.

VOZ: Hotel.	LOS TRES: (deletreando): H-O-T-E-L
--------------------	---

VOZ: (---)	OMAR (a Mamá): ¿Eso?
-------------------	-----------------------------

VOZ: (---)	MAMÁ: Dormir.
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	OMAR: ¿Casa?
-------------------	---------------------

VOZ: (---)	MAMÁ: No. <con labios: "hotel">.
-------------------	---

VOZ: (---)	OMAR: (repite para si mismo) <labios y abecedario: "hotel">
-------------------	--

Dan un par de pasos al frente. **OMAR** marca que abre una ventana hacia adentro. Los tres se asoman por la ventana.

VOZ: (---)	OMAR: ¿Allí?
-------------------	---------------------

VOZ: (---)	PAPÁ (en pantomima): Vaso de agua.
-------------------	---

VOZ: (---)	OMAR: ¿Vaso-de-agua?
-------------------	-----------------------------

VOZ: (---)	PAPÁ: <con labios: "mar">. (en pantomima) : Nadar. Barco. Pez. Pescar. Gusano. Sabroso
-------------------	---

PAPÁ se retira

Todos ven por la ventana.

VOZ: (---)	OMAR: ¿Olor?
-------------------	---------------------

VOZ: (---)	MAMÁ: Sal
-------------------	------------------

MAMÁ se retira, queda OMAR sólo viendo por la ventana.

VOZ: (---)	OMAR: (para si) ¿Vaso? ¿Sal? No-entiendo-nada
-------------------	--

Voltea a ver a HAYDEÉ y SOCORRO

VOZ: Sí, me acuerdo de ese viaje. Conocí los camarones. Mi papá me los dio a probar. Delicioso. Vi a muchas personas en traje de baño, unos gordos, otros flacos, viejos, jóvenes. Y un viejito con la cara toda arrugada y sin dientes.	OMAR (a público): Ese yo recuerdo viaje. Ver primera camarón, yo papá <darle plato> prueba <prueba con cuchara> <sabroso>]. Ver+++diferente+++<brassier> <calzón> gordo, flaco, viejo, joven, Ver uno más viejo <cara arrugada> diente no-hay.
--	--

Mi papá me regaló un balero, y a mi hermanito un tamborcito. El sí oye. Mi papá me cargó y me aventó a las olas. Y así aprendí a nadar, gracias a mi papá. Cuando llegué a México, mi maestro me preguntó a donde había ido de vacaciones, y yo escribí en el pizarrón (...) Veracruz.	Mi papá me-regala <balero>. El hermano menor le-regala <tamborcito>, el oye. Papá <me-sostiene> allí <viene ola, lanza al niño, cae al agua> nadar ya aprender++ gracias papá. (Suspiro) Ya llego México maestro me-pregunta ¿Dónde ir vacaciones? Yo <escribe pizarrón: V-E-C-R-U-Z>. Veracruz.
--	--

ESCENA: FEDERICO HABLANDO FRENTE A LA FAMILIA.

VOZ: Omar tuvo suerte.	SOCORRO: Omar afortunado
-------------------------------	---------------------------------

VOZ: Y lo más admirable es que sus padres realmente lo aceptaban como sordo.	HAYDEÉ: Admirable Papá Mamá respeto él sordo aceptar.
---	--

VOZ: Los papás de Blanca no. Pensaban que estaba enferma. Los papás desesperados buscaban una cura. Varias veces la llevaron con brujos, curanderos y todo tipo de charlatanes para abrirle el oído. ¡Qué absurdo!	SOCORRO: Blanca sorda papá mamá no-acepta, piensa ella enferma. ¿????? No entendí]Dany
---	---

VOZ: Los padres de Federico tampoco aceptaban su sordera. A fuerza quería que fuera igual que un oyente	HAYDEÉ: Papá Mamá Federico parecido (p) no-acepta sordo. A-fuerza querer igual oyente.
--	--

HAYDEÉ se transforma en FEDERICO.

VOZ: Cuando yo tenía seis años, hubo una comida familiar. Los niños habían decidido dar una función para los adultos, donde cada niño iba a salir contando algo. En la sala estaba toda la familia-mis abuelos, mis padres, tíos, etc.—sentados esperando ver nuestra función, y en la cocina, dos primos y yo nos poníamos de acuerdo...	FEDERICO: Antes yo edad seis años. Familia muchos-llegar ahí casa para comer, ellos niños querer mostrar función para adultos, cada++niño inventar su historia diferente++ Sala toda mi familia, abuelo Papá Mamá Tío diferente++, <hilera sentaros> esperar ver función. Cocina dos primos o juntos dialogar.
--	---

<<En la cocina de Federico:

PRIMO MAYOR (sin voz, moviendo labios. También agregan gestos amplios, para que Federico pueda entender mejor): Yo voy a salir primero, él segundo, y tú tercero.

FEDERICO (Con voz): Yo no, yo no.

PRIMO MAYOR (sin voz, moviendo labios): Entonces no. No se hace. Ni modo.

FEDERICO: Sí, sí. Está bien. Está bien.

PRIMO MAYOR (sin voz, moviendo labios): Bueno. Yo no voy a salir primero, él segundo, y tú tercero. ¿OK?

FEDERICO: OK

>>Sale de la cocina el **PRIMO MAYOR** y llega a la Sala:

EL PRIMO MAYOR comienza a recitar un poema, alza las manos.

-Oscuro

TRES ANCIANOS suspiran y aplauden, uno (Haydeé) dice bravo.

-Oscuro

PAPÁ, MAMÁ y un **TÍO** aplauden, papá palmea a mamá en el hombro.

-Oscuro

Tres **TÍOS JÓVENES** aplauden, dos de ellos (Haydeé y Socorro) se resbalan por la silla.

-Oscuro

FEDERICO observa tras la puerta de la cocina. Está muy angustiado.

-Oscuro

>>**EL PRIMO MAYOR** termina de agradecer y regresa a la cocina.

FEDERICO lo ve pasar, mientras que el **PRIMO MENOR** sale de la cocina y va a la sala:

EL PRIMO MENOR cuenta un chiste pelado termina y hace una reverencia.

-Oscuro

TRES ANCIANOS esperan el final del chiste, se ríen y aplauden, muy entusiastas, uno (Roberto) hace la seña Bah.

PAPÁ, MAMÁ y un **TÍO** aplauden, muy entusiasta, tío sacude el puño en el aire.

-Oscuro

Tres **TÍOS JÓVENES** aplauden, muy entusiastas, uno ([Roberto] de la espalda.

-Oscuro

>>FEDERICO muy angustiado en una esquina de la cocina, PRIMOS festejan y mandan a FEDERICO, quien ahora va a la sala:

FEDERICO traga saliva y comienza a habar. Dice puras incoherencias:

"Bueno, facha casa ogoni dada mifi lucoso coche casa fácil dada mimi sasi put, sorpresa"

-Oscuro

TRES ANCIANOS escuchan la historia, pero no entienden nada, uno (Roberto) se rasca la cabeza.

-Oscuro

PAPÁ, MAMÁ y un tío escuchan la historia, pero no entienden nada, mamá comienza a dar indicaciones, y hace seña OK.

-Oscuro

Tres TÍOS JÓVENES escuchan la historia, pero no entienden nada uno (Roberto) casi no puede contener la risa, da la espalda.

-Oscuro

FEDERICO termina su "historia": "fácil dada mimi...¡Ya, ya ya!. Agradece con una reverencia.

-Oscuro

TRES ANCIANOS se observan dudando que hacer, aplauden, exageradamente entusiastas e incitan a los demás a hacerlo, uno (Roberto) es el último en hacerlo.

-Oscuro

PAPÁ, MAMÁ y un TÍO aplauden, exageradamente entusiastas, el tío es el último en hacerlo.

-Oscuro

Tres TÍOS JÓVENES aplauden, uno (Roberto) echa porras y brinca.

-Oscuro

Federico observa a su familia y avanza hacia el centro del escenario.

ESCENA: FEDERICO ACTÚA EL CUERVO.

VOZ: Así fue durante toda su niñez.

SOCORRO: Mismo++sigue crecer.

VOZ: En la adolescencia Federico seguía en las mismas.
Cuando estaba en tercero de secundaria, a punto

ROBERTO: Federico joven adolescente Mismo su escuela tercero secundaria case cerca, maestro español idea hacer obra para mostrar último día

de terminar, su maestro de español tuvo la idea de hacer una obra de teatro para mostrar el último día.	
VOZ: Los alumnos nos sentamos en círculo Y el maestro repartió los libretos	SOCORRO: Primer ensayo ¡Alumnos sentados-en-círculo Maestro repartir
VOZ: (---) El Cuervo. (---)	FEDERICO: Libro-abrir, allí nombre Pico negro. E.L.C.U.E.R.V.O.
VOZ: El maestro habló con el grupo Y repartió los personajes.	ROBERTO: Maestro dialogo cómo cual allí allí personaje diferente, actor tu, actor tu, actor tu.
VOZ: Un amigo me dijo	FEDERICO: Un amigo me-dijo
VOZ: Tú eres este	SOCORRO: Tú allí
VOZ: El Cuervo	FEDERICO: Pico Negro
VOZ: Hicimos la primera lectura.	ROBERTO: Empezar leer.
VOZ: (---) ¿Sho? Unca camás. (---) Unca camás (---) Unca camás. (VOZ SOCORRO OY ROBERTO): ¡NO!	FEDERICO: Libro-abierto hablar hablar cara- buscar hablar-callar-voltrear ¿Yo? <voz: "Nunca jamás"> Hablar hablar cara-buscar hablar-callar-voltrear <voz: "Nunca jamás"> Cara buscar-con-libro <voz: "Nunca jamás">
VOZ: Yo me fijaba en quiénes hablaban antes. Muy difícil	SOCORRO: Federico ver quién quién número memoria difícil.
VOZ: Habla este, habla este, habla este Voy yo. Unca camás	FEDERICO: uno-dos-tres Yo <voz: "Nunca jamás">
VOZ: Cada vez era diferente	ROBERTO: Otra-vez memoria diferente
VOZ: Habla este, habla este, habla este Voy yo. Unca camás.	FEDERICO: uno-dos-tres-cuatro Yo <voz: "Nunca jamás">

VOZ: Por fin llegó la función	SOCORRO: Hoy función
--------------------------------------	-----------------------------

-**POTAGONISTA** sentado en una mesa, Centro Derecha; **FEDERICO** Parado en un banco y deteniendo un palo, Abajo Centro Izquierda, con El cuerpo hacia el frente pero siempre viendo los labios de los demás.
FANTASMA parado en un banco como árbol, Arriba Izquierda.
FANTASMA presenta al protagonista y se esconde tras la cocina.
PROTAGONISTA escribe, voltea con la mirada perdida hacia el cielo, “habla” (mueve los labios), se levanta un poco, termina su texto.
FANTASMA aparece entre los árboles se aproxima a
PROTAGONISTA, “habla”, termina.
 -Voltean a ver a **FEDERICO**

FEDERICO:

Unca camas

-**FANTASMA** susurra algo a **PROTAGONISTA** mientras retrocede
PROTAGONISTA se cubre los oídos “habla”, camina, termina.
FANTASMA vuelve a acercarse a protagonista “habla”, termina.
 -Voltean a ver a **FEDERICO**.

FEDERICO:

¡Unca camás!

-**FANTASMA** susurra al oído de **PROTAGONISTA** y vuelve a su banco en Donde adopta la posición de “el pensador”

-**PROTAGONISTA** atormentado se inca ante el cuervo, lo zarandea, “habla”
FEDERICO en dos ocasiones va a comenzar a decir su texto, pero **PROTAGONISTA** aún no termina

-**PROTAGONISTA** termina su texto voltea a ver a **FEDERICO**

FEDERICO:

¡Unca camás!

-**PROTAGONISTA** se tira al suelo, desolado.
 -Los tres se toman de las manos y hacen una caravana.
 -Salen **PROTAGONISTA** y **FANTASMA** despidiéndose de sus padres, muy felices.

VOZ: (---)	FEDERICO: ¡Bah!
-------------------	------------------------

VOZ: Pobre Federico, el único sordo.	SOCORRO: Federico pobre único sordo.
---	---

ESCENA: SECUESTRO DE OMAR

VOZ: Los padres de Omar pensaban diferente. Por eso buscaron una escuela con otros niños sordos y donde usaran señas. Lástima que estaba tan lejos: hasta Coyoacán.	ROBERTO: Igual copia Omar? <No>, diferente. Por eso papá mamá buscar escuela sordo. Lástima lejos Coyoacán.
--	--

VOZ: Y Omar vivía en Azcapotzalco.	HAYDEE: Omar vive Azcapotzalco.
VOZ: Su mamá no podía acompañarlo diario, así que le enseñó a irse en metro desde La Raza hasta Coyoacán solito. ¡Omar tenía sólo siete años!	SOCORRO: Mamá hacer? No-puede acompañar diario++. Por eso enseñar metro La-Raza a Coyoacán, luego solo si-mismo. ¡Omar edad 7 años!
VOZ: Sus padres realmente lo impulsaban a ser independiente.	ROBERTO: Pos, verdad Papá Mamá indiferente vas-tú.
VOZ: Pero a los siete años	HAYDEE: siete años
VOZ: Tenían mucha confianza él.	SOCORRO: Papá Mamá confianza.
VOZ: Mi mamá me dijo: "tú vas a hacerlo solo, pero yo voy a ir detrás cuidándote hasta que sepas llegar a la escuela". Yo me guiaba por los colores y los dibujos, de la pirámide al coyote, hasta que me lo aprendí de memoria. Un día mi mamá me llevó al metro la raza, me besó y me dijo: "pon atención, no te distraigas, mucho cuidado" y me colgó una credencial con mi teléfono por si me perdía. (--) El corazón me latía muy rápido, bajé al andén del metro; me paré lejos de la orilla por miedo a que me empujaran. Llego el metro, me subí, "esta estación no, esta tampoco, cada vez me latía más el corazón, ¡Aquí es! Me bajé y me fui tranquilizando.	OMAR: Mi mamá me dice tu solo caminar yo te acompañar juntos (I+I) hasta tirar escuela. Yo caminar ver único colores costumbre y dibujo <pirámide águila> a <lobo auuuu> luego ya memoria. Un día mi mamá maneja tirar metro L-a R-a-z-a adiós besos fijate tu tu baboso no mucho cuidado credencial cinta número teléfono, de-pronto me pierdo. Yo <si> <corazón agitado> caminar entrar metro parar ilusión <caminar atrás> miedo++ de-pronto hombre empujar Metro viene <metro caminar> <abrir puerta> allí no, allí no, más <corazón agitado> allí si caminar parar

De ahí caminé a la escuela, que estaba muy cerquita. Mi maestra me dijo: "¡¿Vienes sólo?! ¡Te pueden robar, matar! Ven acá" y escribió una nota para que se la diera a mi mamá, yo no entendía nada. En la tarde, cuando regresé al metro la raza, mi mamá me estaba esperando, me dio un beso y un abrazo. Yo le di la nota, mi mamá la leyó. Al día siguiente le dijo a la maestra: "dejen a mi hijo en paz, el puede solo"	<corazón se calma> Caminar cerca allí escuela ya calma. Allí escuela mi maestra me-dijo ¿Tú solo? NO robar <pistola cuello> Darme escribir tomar tú mamá yo interrogación-en-la cabeza. Luego allá metro la raza mi mamá esperar metro afuera, hola encontrar besos abrazos yo doy papel pero mi mamá leer Luego decir allá maestra no-importa mi hijo deja él aprender su-problema.
--	---

PAUSA.

VOZ: Oye, tengo sed	ROBERTO: oye sed
VOZ: Yo también tengo sed. Me das un poco de agua.	HAYDEE: Igual sed. Por-favor agua.

VOZ: Yo un refresco con hielo, por favor.	ROBERTO: Yo refresco con hielo por-favor.
VOZ: Claro sírvetelo.	SOCORRO: Si órale.
VOZ: ¿Yo?	ROBERTO: ¿Yo?
VOZ: Y yo también, un refresco con hielo	SOCORRO: Y yo igual refresco más hielo. Órale
VOZ: Para mi agua por favor	HAYDEE: Yo agua, órale

Roberto va a servir refresco.

VOZ: Desgraciadamente, los maestros tenían razón: era peligroso. Cuando Omar tenía nueve años, lo secuestraron. Omar recuerda perfectamente que era un lunes porque traía su uniforme blanco, para la escolta. Como todos los días, su Mamá lo dejó en el Metro La raza, pero antes de entrar al metro llegó un coche... y de pronto (---)	SOCORRO: Pos verdad maestro razón: peligro. Omar edad nueve años secuestro. Omar recuerda exacto día lunes, uniforme blanco para saludo-bandera. Todo día++ mamá manejar dejar metro La Raza. Omar caminar (dos manos) coche <coche-acercarse>...minuto <mano-sobre-boca> aventar <persona-sobre-coche>
---	--

ROBERTO saca una bolsa de hielo del refrigerador, lo avienta al piso y descansa.

VOZ: Cuando Omar despertó, estaba en un cuarto pequeño, con tres hombres desconocidos. Le hablaban y lo golpeaban.	SOCORRO: Omar Despertar cuarto chico hombres <3-se-acercan> no-conoce <boquitas++ cachetadas++golpes++>
---	--

HAYDEE personifica a un SECUESTRADOR, exigiendo que le diga su teléfono. ROBERTO avienta varias veces los hielos al piso.

VOZ: Omar no entendía lo que decían. Le pusieron una pistola. ¿Cómo les decía que era sordo? (---)	SOCORRO: No-entiendo. <pistola-al-cuello> Cómo aviso sordo? <pistola-al-cuello> <mover-dedos y bla-bla-bla>
---	--

HAYDEE y SOCORRO = SECUESTRADORES. Se extrañan de oír la voz de Omar. Discuten entre sí. HAYDEE = SECUESTRADOR pateo al niño al piso. Nuevamente ROBERTO avienta la bolsa de hielo al piso y la abre con un cuchillo.

VOZ: Omar pensaba que lo iba a matar (---) Pero solo le desamarraron las manos	SOCORRO: Pienso matarme. <Omar-amarrado> <Cortar amarres> <Manos libres>
---	---

HAYDEE = SECUESTRADOR le presenta un cuaderno con un lápiz.

VOZ: Omar quería contestarles, pero no pudo.	SOCORRO: Quiere escribir mente desconectado.
---	---

ROBERTO toma un pedazo de hielo y con eso golpea el hielo. Toma los vasos y les pone hielo.

VOZ: Finalmente, los hombres descubrieron la tarjeta que OMAR traía alrededor del cuello,	SOCORRO: Balde descubrir credencial <arrancar-del-cuello>
--	--

HAYDEÉ = SECUESTRADOR lo avienta al cuarto

VOZ: Y lo dejaron a oscuras	SOCORRO: Cierra-puertas oscuro.
------------------------------------	--

ROBERTO guarda la bolsa en el congelador. Voltea a ver a HAYDEÉ y SOCORRO con expresión de cansancio. Se queda sirviendo los vasos.

VOZ: Durante meses sufrió todo tipo de abuso.	SOCORRO: Día++, sufre abuso lista (un-dos-tres-cuatro) cruel uy.
--	---

<p>Cada vez que Omar lloraba, lo golpeaban y lo golpeaban. Aprendió a reprimirlo. No sabía dónde estaba, Qué le había pasado a sus padres. No entendía nada. Imaginaba cosas terribles. Pensaba que así sería su vida para siempre. Cuatro meses tardaron los padres de Omar en reunir los 50,000 pesos del rescate.</p>	<p>Omar llora violencia, otra-vez sigue llora violencia. Lección silencio reprimir. Aquí que-es? Mamá papá no-sabe (dos manos). Que-es? (dos manos)+. Imaginar-loco horrible. Piensa quedar para siempre Cuatro meses papá mamá busca familia presta dinero 50,000 pesos aventar libre.</p>
--	---

Roberto regresa con los refrescos y brindan apáticamente

VOZ: De regreso en casa, tenía miedo. Si alguien abría una puerta, se sobresaltaba. Si se topaba con alguien, se sobresaltaba. Para no tener pesadillas, dormía con su Mamá. Tardó un año en regresar a la escuela, pero aún seguía triste, no tenía amigos.	SOCORRO: Regreso casa, todavía miedo. Trauma <abre-puerta> susto. Encontrarse susto. No-quiere sueño feo, mejor junto mamá dormir. Casa quedar un año otra vez entrar escuela, pos todavía triste no-hay (dos manos) amigos.
--	---

VOZ: Y si Omar salió adelante, fue gracias a sus padres. Hicieron frecuentes viajes a la playa, para ayudarlo a olvidar. Incluso su madre actuaba de intérprete en las sesiones con el psicólogo,	HAYDEÉ: Ahora Omar bien, verdad gracias papá y mamá Viaje playa poner++ mente alivia, gracias mamá apoya interpretar psicóloga,
---	--

VOZ: Poco a poco, la vida iba regresando a la normalidad, pero el carácter de Omar había cambiado. Era solitario. Nada lo emocionaba. Hasta que un día, su mamá tuvo esta conversación con él	SOCORRO: Vida poco-apoco cambio mejor++ perfecto <no> suficiente, vida diferente, siempre+ sólo++ vagar indiferente. Un día de-pronto mamá encontrarlo platicar eso.
--	--

VOZ: Omar todavía la recuerda, seña por seña, perfectamente.	HAYDEÉ: Ahora Omar todavía recuerda señas verdad.
---	--

SOCORRO se transforma en MAMÁ.

VOZ: ¿Cómo estás?	MAMÁ: ¿Cómo estás?
--------------------------	---------------------------

VOZ: Bien.	OMAR: (con expresión seria y triste): Bien
-------------------	---

VOZ: ¿Bien? No tienes cara de estar muy bien.	MAMÁ: Bien tu cara diferente.
--	--------------------------------------

VOZ: No tengo nada.	OMAR: Nada
----------------------------	-------------------

VOZ: ¿Qué pasa? Ya son muchos años de estar triste. ¿Por qué? Dime.	MAMÁ: ¿Qué-pasa? Tu siempre triste todos años ¿Por qué?...Dime...Dime
--	--

VOZ: Porque nunca lo voy a poder olvidar. Tengo coraje. Pienso en cosas horribles, ¿me entiendes?	MAMÁ: Porque no-puedo olvidar jamás. Yo enojar, pensar cosas horribles or eso ¿entiendes?
--	--

VOZ: Si entiendo, pero por favor ya YA olvidalo por favor.	MAMÁ: Si, entiendo pero tu ya YA olvidar por-favor
---	---

VOZ: (---)	OMAR: (asiente)
-------------------	------------------------

VOZ: ¡Mírame! Tu papá, yo, tu hermano, tu , tenemos que trabajar juntos para estar felices. Por favor, no quiero que sufras. ¡Por favor! Yo tampoco quiero pensar más en eso, olvidémoslo ya. Tú y yo vamos a ser felices siempre. Esta familia está feliz porque existes tu. Hijo, estoy orgullosa de ti.	MAMÁ: ¡Mírame! Tu familia papá mamá hermano tu juntos feliz futuro hacer bien por-favor no quiero tu sufrir ¡por-favor! Yo igual no quiero pensar antes olvidar-dejar ya. Tu y yo juntos feliz para (con "P") siempre. Familia yo sentir contenta p-o-r (deletreado) ti. (Suspiro) Mi-hijo orgullo tu. (Sus ojos se llenan de lágrimas).
---	---

VOZ: Entiendo	OMAR: (Asiente. Sus ojos también se llenan de lágrimas.) Entiendo.
----------------------	---

MAMÁ Y OMAR se abrazan fuertemente. Cuando se separan:

VOZ: Vamos a comer	MAMÁ: Ya comer.
---------------------------	------------------------

ROBERTO va por el banco.**SOCORRO llama a HAYDEÉ****LOS TRES vuelven a la mesa, brindan felices****HAYDEÉ: (Solo labios sin voz)****Salud****ESCENA: CONCLUSIÓN OMAR Y FEDERICO**

LUCILA revisa su celular.

VOZ: Mensaje de Omar	SOCORRO: Otra-vez Omar.
-----------------------------	--------------------------------

Aparece texto de Omar en la pantalla. Lucila lo lee en voz y señas:

Ya listo ya vamos a su casa como 10 minutos ok, oye que cabrón! siempre jugamos platicar porque están aburrido esperar, por eso mejor calientes orale sexo! Broma!!

HAYDEÉ toma el celular y traduce mientras **SOCORRO** y **ROBERTO** discuten que dice el mensaje

HAYDEÉ (solo voz):

Pues...creo que lo que quiso decir es...bueno no se... es humor de sordos, pero lo importante es que llegan en 10 minutos y que si estamos aburridos, mejor nos pongamos a coger, ja ja broma.

LOS TRES miran la foto, del principio.

VOZ: Hace poco cumplió 25 años, y sus amigos organizaron una fiesta sorpresa para él	ROBERTO: Pasado fiesta cumpleaños 25 años. Ellos amigos hacer preparar sorpresa para él Omar.
---	--

VOZ: Fue muy emocionante.	HAYDEÉ: Emoción bonito.
----------------------------------	--------------------------------

VOZ: Sus padres también fueron, y estuvieron muy animados, hablando con los amigos de Omar. Y en un momento su papá lo sacó a un vals y todos formamos un círculo alrededor, viéndolos bailar	ROBERTO: También papá mamá van fiesta. Alegre padre. Sordos <personas semicírculo> papá mamá <dos llegar> platicar. Papá andar pedir baile, <dos bailar> <vals> <dos bailar> <círculo personas> ver emoción
--	--

VOZ: Después de que se fueron sus padres, sus amigos le comentaron, Oye, qué abiertos son tus padres, que te acepten como gay... qué envidia, pero que sepan hablar señas es realmente admirable, felicidades.	SOCORRO: Fiesta acaba papá mamá se-fue, <I se acerca>/ sorpresa tu mamá papá mente abierta muy-bien(dos manos)/ <I se acerca> papá mamá aceptan gay afortunado envidia/ <I se acerca> oye papá mamá sabe señas admiración felicidades./
---	--

LOS TRES asienten

VOZ: Federico también salió adelante bien	HAYDEÉ: Federico mismo éxito bien.
--	---

VOZ: Cuando Federico creció, su madre por fin entendió la importancia de las señas.	ROBERTO: Federico crecer joven, mamá tarde entender seña importante.
--	---

VOZ: Y sorprendentemente fue ella quién le insistió a Federico que fuera a San Hipólito.	SOCORRO: Mamá , milagro, ahora órale San – Hipólito. (a HAYDEE)
---	--

HAYDEE (sólo voz):

San Hipólito es una iglesia donde dan misa para sordos. Antes allí daban clases de señas, talleres, cursos y en general era un importante Lugar de reunión de la comunidad sorda.

VOZ: Y a los 16 años, Federico por fin conoció a otros Sordos, rápidamente aprendió señas, y su vida cambió para siempre.	ROBERTO: Federico edad dieciséis años aleluya por fin descubrir sordo, rápido aprendió señas, cambio vida diferente. Miren
--	---

HAYDEE se transforma en FEDERICO.

VOZ: Antes yo pensaba que yo era igual que un oyente, que el único problema era el oído. Recuerdo antes, que yo, de niño, vi una película de Jesús; salía un hombre ciego, Jesús le puso las manos en los ojos y pudo ver, milagro, yo lo vi, yo quería ser igual, recé, ojalá me abra el oído, recé.	FEDERICO: Antes yo pienso yo igual oyente, único problema: oído. Recuerdo antes yo niño chico ver video Jesús. Un hombre ciego Jesús <poner manos> <manos sobre ojos> puede ver abrir-mente. Yo vi...yo igual orar ojalá abrir-oído orar.
--	--

FEDERICO (continúa, sólo con voz):

Dios, por favor, ayúdame. Quiero oír, quiero hablar. Por favor ayúdame Dios, Por favor, ayúdame Jesús.

Revisa si ya oye tronando los dedos y aplaudiendo...nada

VOZ: Quería ser oyente. (---) Ahora entiendo ... soy Sordo.	FEDERICO: (continúa): deseo oyente, <BAH> ahora entiendo, yo Sordo.
--	--

LOS TRES vuelven a ver la FOTO.

VOZ: Federico está bien.	HAYDEE: Federico éxito.
---------------------------------	--------------------------------

VOZ: Omar está bien	SOCORRO: Omar éxito
----------------------------	----------------------------

VOZ: En cambio Blanca...	ROBERTO: Pero Blanca diferente...
---------------------------------	--

LOS TRES vuelven a ver la FOTO

VOZ: También esta bien	ROBERTO: Más éxito
-------------------------------	---------------------------

ESCENA: BLANCA APRENDE SU NOMBRE

VOZ: ¿Se acuerdan de aquellos dos sordos.	SOCORRO: Apenitas acuerda <dos> sordos, (los
--	---

	muestra).
--	-----------

Hacen una seña característica de TIC y TAC.

VOZ: Después de dos años de esperar volvieron a aparecer y fueron ellos quienes le dijeron a la mamá de Blanca la llevara a la escuela de sordos de San Hipólito.	SOCORRO: Esperar tiempo dos años <dos-se acercan> Blanca su mamá explican hay escuela sordo presentar lugar San-Hipólito/ mamá gracias sordo.
--	--

VOZ: A Blanca le pareció un milagro.	HAYDEÉ: Ella Blanca milagro.
---	-------------------------------------

VOZ: Ella tenía once años.	SOCORRO: Blanca edad once años.
-----------------------------------	--

Se transforma en **BLANCA**

VOZ: Cuando llegué y vi a todos hablando señas, me quedé boquiabierto. Y quise aprender	BLANCA: Entre sordo multitud señas boquiabierto. Yo quiero aprender
--	--

BLANCA esta parada frente al salón de clases.

Saluda a una **SORDA X**, con la palma abierta.

SORDA X le regresa el saludo, pero le enseña a saludar "hola".

A **BLANCA** le cuesta un poco la forma de mano **SORDA X** va hacia ella y corrige la forma de la mano

BLANCA aprende y saluda

SORDA X sale.

BLANCA se queda practicando sola.

Pasa **SORDO Y**.

VOZ: (---)	BLANCA: Hola.
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	SORDO Y: Hola.
-------------------	-----------------------

VOZ: (---)	BLANCA: Hola.
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	SORDO Y: Hola.
-------------------	-----------------------

VOZ: (---)	BLANCA: Hola.
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	SORDO Y: Hola.
-------------------	-----------------------

SORDA Z se asoma por una ventana.

VOZ: (---)	BLANCA: Hola.
-------------------	----------------------

VOZ: (---)	SORDA Z: Hola.
-------------------	-----------------------

VOZ: Comencé a ir a clases los sábados	BLANCA: empecé clase sábado++
---	--------------------------------------

BLANCA llega hasta donde está el **MAESTRO ALEJANDRO**.

VOZ: Buenas tardes, pase.	MAESTRO ALEJANDRO: Buenas tardes, pase.
VOZ: Buenas tardes, pase.	BLANCA: Buenas tardes, pase.
VOZ: No, buenas tardes YA. Buenas tardes.	MAESTRO ALEJANDRO: I-no. Buenas tardes YA. Buenas tardes.
VOZ: Buenas tardes.	BLANCA: Buenas tardes.
VOZ: Yo maestro...pase.	MAESTRO ALEJANDRO: Yo maestro...pase.
VOZ: (---)	BLANCA: (intentándolo) Maestr...
VOZ: Maestro Maestro, yo maestro.	MAESTRO ALEJANDRO: Maestro yo. <Escribir-pizarrón, aleccionar escribir> Maestro yo. Maestro
VOZ: Aah! Tú maestro	BLANCA: <Aah!> Maestro tu.
VOZ: Pase.	MAESTRO ALEJANDRO: Pásale.
VOZ: (---)	BLANCA: Maestro, maestro

BLANCA entra y se sienta.

VOZ: En un día aprendí "Hola", "Buenas Tardes", "Maestro" y pase. Y entonces comencé a aprender el abecedario. ¡Qué difícil! A... B... C... pero me lo aprendí, de la A a la	BLANCA: (A público): Un día aprender Hola Buenas tardes Maestro pase. Luego aprender A B C, ¡difícil! A (arreglar) B (arreglar) C. Aprendí A Z,
---	--

Z, en señas y escrito también.	Mismo seña y leer.
VOZ: (---)	MAESTRO ALEJANDRO (LENTO): Tu nombre
VOZ: (---)	BLANCA: Nombre?

ELMAESTRO hace un gesto de incredulidad. Explica lentamente.

VOZ: Yo nombre R-O-B-E-R-T-O, ella nombre H-A-Y-D-E-É. Nombre	MAESTRO ALEJANDRO: Tú, escribir, nombre. (Apuntando a quien menciona) Yo nombre Roberto, ella nombre Haydeé. Nombre.
VOZ: (---) Nombre, nombre. Mi nombre.	BLANCA: Nom.. Nomb.. Nombre <Aah!> (A distintas personas) Nombre. Nombre. (Piensa) Yo nombre ¿?

EL MAESTRO escribe **BLANCA** en el pizarrón y **BLANCA** lo sigue con el abecedario, voltea a público y se levanta.

VOZ: (---)	BLANCA: Yo nombre B-L-A-N-C-A
-------------------	--------------------------------------

Abraza su mano

ESCENA: CONCLUSIÓN DE BLANCA, POEMA y FINALE

VOZ: Y así fue como Blanca finalmente, a los once años, supo que tenía nombre.	ROBERTO: Por fin Blanca tarde edad once años ya sabe su nombre.
---	--

VOZ: Y Blanca se obsesionó por la Lengua de Señas.	HAYDEÉ: Blanca chupa+ aprender señas.
---	--

VOZ: Era tanto su deseo de aprender señas, que iba a misa para poder hablar con distintos sordos viejos, jóvenes, niños. Sobre todo los viejos, que conocen señas antiguas, interesantes y muy bonitas	SOCORRO: Grande deseo aprender señas++comunicación sordo encuentro++diferente++joven niños. Pero más importante viejo señas antiguo interesante muy-padre.
---	---

VOZ: Ahora Blanca tiene un buen trabajo, da clases de Lengua de Señas, y es una maestra muy respetada	HAYDEÉ: Ahora Blanca tiene trabajo pulgares, clases enseña Lengua-señas Maestra uy respeto.
--	--

VOZ: Cuando nació e hijo de Blanca (---) y descubrió que era sordo, se sintió feliz	SOCORRO: Blanca su hijo nace <cargar sonaja> descubrir sordo aleluya orgulloso
--	---

VOZ: Como se sentiría cualquier sordo.	ROBERTO: Todos sordos igual contento
---	---

VOZ: El hijo de Blanca habla Lengua de Señas y está aprendiendo a leer y escribir en español, como segundo idioma. Es muy inteligente.	SOCORRO: Blanca su hijo sabe señas, también escuela aprende leer escribir doble bilingüe, muy inteligente.
---	---

VOZ: Y lo más irónico es que ahora los padres de Blanca por fin están aprendiendo Lengua de Señas, para poder hablar con su nieto.	ROBERTO: Antes papá mamá Blanca no-aprender señas, ahora sí aprender comunicación nieto.
---	---

VOZ: ¿Quién lo entiende?	LOS TRES: No-entiendo-nada.
---------------------------------	------------------------------------

Una luz parpadea.

VOZ: El timbre	SOCORRO: Allí luz-parpadeante.
-----------------------	---------------------------------------

VOZ: Ya llegaron	ROBERTO: Ya llegar
VOZ: Pasen.	LOS TRES: (a público) Pasen.

OSCURO FINAL.

ANEXO E - Libreto de la obra *¡Silencio, Romeo!*

Seña y Verbo: Teatro de Sordos

¡SILENCIO, ROMEO!

(ADAPTACIÓN DE "ROMEO Y JULIETA")
De WILLIAM SHAKESPEARE

VERSIÓN PARA LA COMPAÑÍA SEÑA Y VERBO
Traducción del inglés al español: Alberto Lomnitz.
Traducción del español a LSM: Eduardo Domínguez,
Roberto De Loera y Elihú Zárate Delgado
Adaptación: Carlos Corona.

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

<p>Coro: Dos familias de idéntico linaje; Una ciudad, Verona, lugar de nuestra escena, Y un odio antiguo que engendra un nuevo odio. La sangre de la ciudad mancha de sangre al ciudadano. Y aquí, desde la oscura entraña de los dos enemigos, Nacieron dos amantes bajo una mala estrella.</p>	<p>Coro: 2 familia (2-Libra) herencia, aquí teatro (1-1 cuadrado) ciudad VERONA, Italia “B-B pasado” 2 familia odio, odio, “B-B presente” seguir “odio-odio”. Ciudad (5- gente – 5) sangre gota salpicar (mancha cuerpo). 2 “ → conflicto ← “ (2- libra) (1- atrás -1) (2- coquetear -2) (1- unir -1) enamorar desmadre</p>

<p>TEOBALDO: Palabra, Gregorio, que no nos achicaremos. El que me busca me encuentra, y si me animan enseguida golpeo. Cualquier perro de la casa de los Montesco me animaría.</p>	<p>TEOBALDO: “Nosotros-1” (1-acercarme-1) achicarme “1- no”, hoy (golpe 1-1) lo juro, libre familia MONTESCO apodo perro, (1-venir) (5-rico-5) destruir.</p>
<p>GREGORIO: Cuando me encuentre con cualquier hombre o mujer de los Montesco me plantaré como un muro.</p>	<p>GREGORIO: De pronto familia MONTESCO hombre mujer cualquiera encontrar yo parar parecer construir pared.</p>
<p>TEOBALDO: Cuando haya peleado con los hombres seré cruel con las vírgenes, y me sentirán cuando me tengan encima. Ya se sabe que siempre tengo el arma lista.</p>	<p>TEOBALDO: Puro hommbre derrotar, alguien mujer virgen encontrar +++ cruel (5-mujeres) (1-encima-5) ellas sentir +++ (sacar espada meter 5-mujer)</p>
<p>GREGORIO: Pues sácala ahora. Llegan uno de la casa de los Montesco.</p>	<p>GREGORIO: Haber aquí venir MONTESCO, orale espada</p>
TEOBALDO:	TEOBALDO:

Le levantaré el dedo, a ver si lo aguanta	Yo pito “a-ver” él callado.
MERCUCHIO: Señor, ¿a mi me levantas el dedo? Guárdalo en un mejor lugar.	“te a mi” pito, “5-tranquilo” (agarra-meter-culo).
TEOBALDO: ¿Busca pelea, señor?	TEOBALDO: ¿Tu querer pelear?
MERCUCHIO: ¿Pelea, señor? No, señor.	MERCUCHIO: Yo pelear “5-no”
GREGORIO: ¿Quiere pelear? Yo me encargo, sirvo a un patrón tan bueno como usted.	Tu querer pelear “5-eperar” “me-encargo”, el jefe bueno “P-parecer-P”.
MERCUCHO: (Con ironía) Sí, muy bueno, señor. Teobaldo Capuleto. Por el “dedito” lo he reconocido.	MERCUCHO: “5-uuu-5” el bueno yo conocer estilo nombre TEOBALDO CAPULETO, “abajo-apenas” “tu-a-mi” pito.
TEOBALDO: Saca la espada, si eres hombre. Enfréntate a tu muerte.	TEOBALDO: Tú hombre, orale espada tu yo “I-contr-a-I” tu enterrar.
MERCUCHIO: (Sacando su espada) Sólo quiero la paz, guarda tu espada.	MERCUCHIO: [sacando su espada] Alto quiero paz, “ese-I” (guardar-espada) o pelear
TEOBALDO: ¿Me hablas de paz? Yo odio esa palabra como al infierno, como a ti y a todos los Montesco. ¡En guardia, cobarde!	TEOBALDO: ¿seña PAZ? Paz convertir abajo diablo infierno (5-asco-5) odio, igual tú familia MONTESCO odio. Orale cobarde.
[comienza una escaramuza entre Teobaldo y Mercuchio. Entra el Príncipe]	[comienza una escaramuza entre Teobaldo y Mercuchio. Entra el Príncipe]
GREGORIO: ¡Aquí llega el príncipe!	GREGORIO: ¡Oye haber aquí Principe!
PRÍNCIPE: Enemigos de la paz, súbditos rebeldes: con sangre ciudadana han manchado las	PRÍNCIPE: Paz ustedes bah enemigo, “falta-respeto” Rey, personas (5-gente5) (sacar-espada) esgrimir

<p>espadas. No son hombres, sino bestias sedientas cuyo encono quiere apagar su fuego con la sangre de sus propias venas. Arrojen de las manos sangrientas las espadas y oigan a su Príncipe que sufre. Con riñas, ustedes, los Capuleto, y ustedes, los Montesco, muchas veces han roto la quietud de nuestras calles y han sembrado la discordia y el miedo entre los viejos vecinos de Verona. Si perturban otra vez nuestra ciudad pagarán con la vida el desacato. Márchense todos. Tú, Capuleto, y tú, Montesco, adviertan a cada miembro de sus nobles familias de mi sentencia en este caso. Bajo pena de muerte, una vez más repito: nadie en este sitio habrá de reñir.</p>	<p>sangre mancha +++, ellos hombres no, apodo animal horrible rabia “dentro-cuerpo” rencor fuego vena cortar derramar (apagar-fuego), ustedes agarrar espada “2 mancha-sangre” dejar, “no-poder” “ver-me” yo Principe sufrir. CAPULETO MONTESCO “2-ellos” frecuente chocar +++, calle zona tranquilo “me-equivoque” desmadre, ciudad Verona “2-ellos” pica “humo pelear” “5-afuera-5” (5-ver-5) miedo. Aquí ciudad “otra-vez” desmadre, “a-mi” obedecer nada, castigo muerte, (5-vete-5) tú Capuleto, tú Montesco avisar familia yo decidir castigo muerte, recordar aquí “otra-vez” pelear “humo-pelear” jámas.</p>
<p>[Se queda solo Mercuchio. Recoge un sobre que Teobaldo dejó caer en la pelea. Lo abre y lo lee. Luego entra Romeo]</p>	<p>[Se queda solo Mercuchio. Recoge un sobre que Teobaldo dejó caer en la pelea. Lo abre y lo lee. Luego entra Romeo]</p>

ESCENA SEGUNDA

<p>MERCUCHIO: Pero si aquí llega mi querido primo Romeo. (Burlón) Justo a tiempo, cuando la escaramuza terminó. Siempre has sabido huir de la guerra.</p>	<p>MERCUCHIO: Milagro, querido primo Romeo, problema “humo-pelear” resolver “I-llegar” puntual, mismo + “humo-pelear” retirar.</p>
<p>ROMEO: (Suspira) Hola, amado primo Mercuchio</p>	<p>ROMEO: ¡Hola! Cariño primo Mercuchio</p>
<p>MERCUCHIO: Pero, ¿cómo? ¿Sigues prisionero de la tristeza? Más de una ocasión se te ha visto aumentando con lágrimas el fresco rocío de la mañana, y añadiendo más nubes a las</p>	<p>MERCUCHIO: ¿Triste (atrapar-I) todavía? Ojo + amanecer temprano agua vapor tu llevar + (llevar golpe vapor) tu respirar + soplar + nube, (nube-acercar-nube)</p>

nubes con tus hondos suspiros. Dime ¿estás enamorado?	(crece nube) ¿“tu-triste-ritmo”? ¿Tú enamorado verdad?
ROMEO: Sin que me corresponda a la que amo. ¡Ay! ¿Por qué el amor que parece tan dulce, cuando se prueba es áspero y tirano? Y aunque ciego, puede encontrar los caminos de su voluntad. ¿Por qué el amor nos riñe y el odio nos ama? Siento el pecho pesado con mis penas. El amor es una nube hecha por el vapor de los suspiros. Cuando avivado, brilla como el fuego en los ojos de un amante, solo lo extingue un océano de llanto enamorado. Adiós, mi primo.	ROMEO: Yo “a-ella” amor, “ella-a-mi” amor nada, su amor (5-corazón) ver hermosa (5-corazón) (guardar-corazón) (destruir-corazón) maltratar cruel ¿por qué? Amor (5-corazón) apodo ciego, (5-corazón-b-camino) encontrar, amor (5-corazón) reñir odio (5-corazón) (guardar-corazón) amor ¿por qué? Triste +++ (guardar-pecho) deprimido pesado. Amor igual (5-nube-5) respirar (5-soplar-5) (5-nube-5) (viento-5) fuego brillo (ojos-fuego) enamorar (dolor-corazón) llorar (agua-inundación) (fuego-apagar). ¡Adios!
MERCUCHIO: Despacio, voy contigo. Me ofendes si te vas de esta manera. Dime con seriedad, ¿quién es a la que amas?	MERCUCHIO: Tu voltear yo ofenderme, tranquilo “junto a ti” ¿Tú enamorado ella mujer quien? Dime verdad
ROMEO: En serio, primo, amo a una mujer.	ROMEO: Verdad ya enamorar mujer
MERCUCHIO: Eso ya lo había imaginado.	BENVOLIO: Mujer, si yo sé
ROMEO: Y es mujer bella la que amo.	ROMEO: Esa mujer bella yo amo
MERCUCHIO: Primo, por algo será que le apuntas.	MERCUCHIO: Tu (flecha-mover) lanza misma mujer bella
ROMEO: Mal me resultó el tiro, porque no alcanzan hasta ella las flechas de Cupido. Vive sin ser herida por el débil dardo del amor. No se expone al asedio de palabras seductoras, ni acepta el combate con ojos tentadores.	ROMEO: Flecha frase amor agarrar yo mal flecha +++ (1-flecha fallo), mujer (dardo-corazón) (dardo-debil-caer) patán, yo señas (1-coquetear), ojos “ver-mover” tentarme mujer escudo
MERCUCHIO: ¿Me dirás su nombre?	MERCUCHIO: ¿Mujer quién?

ROMEO: La bella Rosalinda, ella es mi tirana.	ROMEO: ROSALINDA bella tirana
MERCUCHIO: Posee la riqueza de la hermosura, pero es pobre, pues lo que atesora ha de morir con ella. Hazme caso: olvídala.	MERCUCHIO: Hermosa “I-ese” parece rico futuro convertir pobre “I-ese” desaparecer, “P- parecer-P” Rosalinda (cara-desaparecer), yo “a-ti” consejo ya olvidar
ROMEO: Ay, enséñame cómo.	ROMEO: Como enseñarme
MERCUCHIO: Deja en libertad tus ojos y mira otras bellezas. ¡Vamos, hombre! Que un fuego apaga a otro, y las penas se ahogan con penas. Nada hay mejor para el mareo que el girar al otro lado. Mira lo que tengo aquí. Es la invitación a la gran fiesta de los Capuleto. Se le cayó a Teobaldo en nuestra pelea. (Saca un sobre y lee) “Si usted no es de la casa de los Montesco, venga, se lo ruego, a beber con nosotros unas copas de vino.” A esta fiesta tradicional de los Capuleto irá la bella Rosalinda que tanto amas, junto con otras más bellas de Verona.	MERCUCHIO: Rosalinda foco +++ “abierto-ojos” “5-muchas-5” mujeres “5-sembrar-5” bella, entonces, (fuego-5) (fuego-5) (5-chocar-5) (5-desaparecer) (5 -triste) (5 -triste) (5-atrapar-5-apretado), mareo (I-girar) “cabeza-desaparecer” Oye mira [saca un sobre y lee], esta carta familia Capuleto invitar fiesta grande, apenas Teobaldo “2-nos” pelear (carta-caída), tú apellido Montesco nada por favor pasar invitado tomar vino, familia capuleto siempre costumbre fiesta tradición, tú mujer bella Rosalinda amor, seguro va, “propio-abajo” Verona “5-muchas-5” mujer bella haber alla fiesta. Tú va fiesta. I-Rosalinda bella, “NO-5” yo “I-ella” +++ mujer bella comparar, ella cisne brilla “cara-no” apodo cuervo oscuro.
ROMEO: ¿Otra más bella? El sol omnipotente no vio su igual desde que el mundo es mundo.	ROMEO: ¿Otra más bella? Mundo bala Sol ver parar mujer generación esparcir “única-I” Rosalinda más bella.
MERCUCHIO: Vamos. La viste hermosa donde nadie había. Pon a la que amas y a otra de las bellas deslumbrantes que hallarás en la fiesta y ya verás que habrá otra más hermosa todavía.	MERCUCHIO: Por favor, “I-Rosalinda” más bella, ellas mujer bella no hay, allá fiesta (5-crecer-5) mujer bella.
ROMEO: Iré, pero no a ver esas bellezas, sino a ver a	ROMEO: Yo ir, “P-toda” mujer bella yo atender “5-

mi amada. (Salen)	no-5" directo Rosalinda amor.
-------------------	-------------------------------

ESCENA TERCERA

CAPULETO: Paris, siéntate por favor. Así el Príncipe nos exige a los Montesco y a mi familia la paz.	CAPULETO: Según príncipe, familia Montesco, mi familia juntos paz, quizá seguir chocar +++, castigo, yo pienso puede "2-nos" familia "1-Pelear-1" basta paz.
PARIS: Ambas familias son igualmente prestigiosas y es triste esta querella tan antigua. Pero, señor Capuleto, ¿qué responde usted a mi demanda?	PARIS: "2-ustedes" familia "5-wow-5" superior (5-ver-5) "2-ustedes" chocar ++ año++ (cabeza-triste) (5-partes) "apenas-abajo" yo decir, tú "¿Qué-piensas?"
CAPULETO: Te repito lo que antes te dije: tú debes conquistar su corazón, pues mi voluntad es sólo parte de la suya. Cortéjala. Esta noche hay una fiesta en mi casa y he invitado a muchas de las gentes que más quiero, si tú vienes ahí tendrás ocasión de hablar con mi hija.	CAPULETO: Tú bueno, 2apenas-abajo" yo decir tú (1-anda-1) seducir, caer ella decidir yo apoyo animo. Tú señas calidad ella decidir si no yo unir acuerdo. Hoy noche mi casa fiesta, invitar +++ mucha gente a "cae-bien", tú venir yo cariño (1-andar-1 +++) , mi hija tú aprovechar "1-andar-1" platicar.
PARIS: Hasta esta noche, Señor. (Sale)	PARIS: "Nos-vemos" noche
CAPULETO: Nana, (pausa) ¿dónde te has metido? ¡Nana! ¿No responde? ¡Nana!	CAPULETO: Sirviente...¿Dónde estas? Sirviente...dime nada
NANA: (entra la nana) ¿Qué manda mi señor?	NANA: ¿Qué paso?
CAPULETO: ¿Dónde está mi hija? Ve a llamarla.	CAPULETO: ¿Hija "donde estar"? Ven
NANA: La llamaré, pero que venga es cosa que sus piernas responderán. ¿Qué asunto le diré que quieres tratar con ella?	NANA: Yo avisar ven, ella levantar o acostar, ¿tu querer platicar ella (5-esperame-5) primero tu me explicar, yo decir-ella
CAPULETO:	CAPULETO:

Se trata de... Nana, ya sabes que mi hija está en edad.	Sobre...tú "ya-saber" mi hija ya grande
NANA: Yo la vi crecer, claro que sé su edad. Apostaría diecisiete de mis dientes, aunque sólo me quedan cuatro, a que aún no cumple los diecisiete. Mi niña Julieta. Es la más preciosa que crié, y si alcanzo a verla casada me hará feliz...	NANA: Tú hija yo atender +++ crecer, yo ya se años Yo sé "Lo-pronto" 17 años, apostar (quitar-dientes) 17 tengo 4 dientes,
CAPULETO: Ése es mi tema, de matrimonio quiero hablarle.	CAPULETO: Ese sobre casar, yo quiero platicar.
NANA: Y por la visita del joven Paris, asumo que el pretendiente es el joven Paris.	NANA: (apena-abajo) hombre joven Paris "se-fue", el seducir Julieta
CAPULETO: Conoces el corazón de mi hija como nadie. ¿Qué dices? ¿Podrá querer a ese caballero?	CAPULETO: Tú más conocer (abrir corazón) Julieta, tu crees ella gustar Paris
NANA: Mi señor, bien sabes de la discreción de tu hija. No podría decir si existe inclinación alguna en su corazón. Pero puedo intentar averiguarlo. .	NANA: Tu sabes Julieta fuerte "secreto-estomago", yo "no-sé" quien tentación enaorar, prueba yo espíar "2-ellos"
CAPULETO: Hazlo, Nana fiel. Julieta verá al joven Paris esta noche en nuestra fiesta. Si se concreta esta unión, mi hija tendrá todo lo que él tiene y teniéndolo a él, ella no disminuye en nada.	CAPULETO: Tu bien, pasar. Hay noche fiesta Julieta Paris encontrar "a ver" "2-ellos" acuerdo casar. Bien. Julieta baja pobre no, alta igualdad rico.
NANA: ¿Disminuir? Qué va. Si las mujeres engordan por los hombres.	NANA: ¿Baja? Bah "ojo" +++ mujer casar engordar maldito
CAPULETO Ve con ella y cumple con averiguar lo que	CAPULETO: Julieta Paris "2-ellos" tu ver sentir, ve espíar.

piensa de este joven pretendiente. (Sale.)	
NANA: ¡Julieta!	NANA ¡Julieta!
JULIETA: (Desde fuera) ¿Me llamas, querida Nana?	JULIETA: [desde fuera] ¿Tu me llamar?
NANA: Sí, mi niña. ¿Puedes venir un momento?	NANA: Sí, por favor tantito ven
JULIETA: (Desde fuera) ¡Ya voy! (Entra) ¿Qué deseas, Nana?	JULIETA: Ya yo voy, ¿Qué quiere?
NANA: Deseo preguntarte algo. ¿Qué opinas del matrimonio? ¿Que dices, Julieta? ¿No te quieres casar?	NANA: Quiero preguntar, ¿Tú querer casar?, ¿Casar tu sentir? ¿Pensar dime?
JULIETA: Es un honor con el que no he soñado aún.	JULIETA: (5-wow-5)ngustar, yo deseo todavía-no
NANA: Bueno, piensa ya en tu matrimonio.	NANA: "5-bueno-5" ya tú pensar casar
JULIETA: ¿Y por que quieres que piense en él?	JULIETA: ¿Yo pensar casar, por qué?
NANA: Escúchame, es muy simple: te pide por esposa el noble Paris. Y qué hombre, mi muchacha, un hombre por quien todas suspiran. Un hombre tan bonito que parece recién hecho de cera. El verano de Verona no tiene flor tan hermosa como él. Dime, pues, ¿aceptarás a Paris? Hoy vendrá a la tradicional fiesta de tu familia.	NANA: Mira breve, Paris (5-wow-5) bueno, él querer pedir casar, mira (hombre-I) (mujer-5-suspirar) vela derramar fino "P-parecer-P" hombre (5-mejillas-5) guapo, ciudad Verona flor aparecer hermosa (cara-no) hombre más guapo. ¿Querer casar Paris?, hoy fiesta. Paris venir.
	JULIETA: "A-ver" (I-aparecer) (mancha-corazón)

JULIETA: Voy a verlo, por que viendo se conmueve el amor, pero el vuelo de mis ojos no irá más lejos de lo que el honor lo permite.	enamorar (5-a ver-5), quizá (ver-arriba) loca ++ enamorar (5-no-5) educar enamorar
NANA: Estás llena de sabiduría. Pronto llegarán los invitados, vamos a prepararte. Que a días felices sigan felices noches. (Salen.)	NANA: Yo decir tu sabio, persona invasión fiesta, vamos tratar ropa. Amanecer alegría noche igual alegría.

Escena Cuarta

ROMEO: ¿Diremos un discurso como excusa o entramos sin dar explicaciones?	ROMEO: ¿Entrar fiesta, como decir, pretexto o callar entrar?
MERCUCHIO: No hay tiempo de esas ceremonias. Bailemos un compás, bebamos dos copas, cortejemos a tres damas y nos marchamos.	MERCUCHIO: Tiempo explicar (5-bah), mejor 1 canción junto bailar, 2 vinos (copa-2-beber), 3 mujeres seducir listo “vamos”
ROMEO: No me hables de bailar. No puedo. Tú llevas zapatos ligeros para el baile, mientras yo tengo el alma en los pies.	ROMEO: “No-poder” bailar tu zapato ligero poder bailar, mi alma pesada (pies-caminar)
MERCUCHIO: Eres un enamorado. Pídele alas a cupido y remóntate con ellas.	MERCUCHIO: Ay enamorar, el niño angel enamorar tu pedir dame alas (parar-débil) (parar-volar)
ROMEO: Estoy tan malherido por sus flechas que su ligero plumaje ya no me sostiene.	ROMEO: (Parar-volar) flecha +++ (lanzar ++ pecho) sufrir (parar-débil)
MERCUCHIO: Te hundes en tu amor: es demasiado peso para una cosa así de tierna.	MERCUCHIO: Amor tierno pesado cargar (parar-hundir) (cara-hundir)
ROMEO: ¿Tierno, el amor? Es rudo, brutal,	ROMEO: ¿Amor tierno? Carajo “maltratar-corazón”

violento; y se clava como espina.	cruel malo, parecido planta espina (clava-corazón)
MERCUCHIO: Trata mal al amor si él te maltrata. Denme una funda para meter la cara, una careta para otra careta. (<i>Se pone un antifaz</i>) Aquí están las mejillas postizas que deberán sonrojarse por tí. (<i>Le pone un antifaz a Romeo</i>) Entremos, y que adentro cada uno se valga de sus propias piernas.	MERCUCHIO: Amor traatar mal condición igual maltratar, necesito mascara doble mascara dame, tu mejillas (bah) suficiente mascara mejillaz, vamos entrar, yo ayudar (cara-no) tu ve solo "hazlo-tú"
ROMEO: Entraremos en esta mascarada sin sentido, por que con buen sentido no lo haríamos.	ROMEO: Sentir, "no-debe" entrar fiesta disfraz, sentir caso
MERCUCHIO: ¿Y por qué?	MERCUCHIO: ¿Sentir qué es?
ROMEO: Tuve un mal sueño anoche.	ROMEO: Ayer noche soñar feo
MERCUCHIO: Ah, me doy cuenta que la reina de las hadas vino a verte anoche. Es pequeña como piedra de ágata que brilla en el meñique de un obispo; tiran su coche atómicos caballos que la pasean sobre las narices de los que están durmiendo, rayos de luna hicieron los arneses y una arañita le tejió las bridas, el chofer de la carroza es tan pequeño como un gusanito, y una ardilla confeccionó todo el carruaje en la concavidad de una avellana. Y así la reina con su cortejo galopa noche a noche por las almas de los enamorados, y los hace soñar con el amor. Sobre los dedos de los sastres su séquito galopa y éstos sueñan que pagan sus deudas; otras veces, cabalga en la nariz del cura y sueña que sin duda muy pronto será obispo. Ésta es la reina. Es la que trenza en la noche la crin del caballo y la que, cuando las muchachas duermen, las oprime y les enseña por	MERCUCHIO: Ya ++, mujer reina Mab, responsable HADA nacer +++ agarrar +++, ella Mab "I-encontrar-I" ayer noche. Padre obispo anillo pequeño igual "P-parecer-P" Reina Mab pequeña, Reina sentar atómicos chofer caballo (manos-caballo +++) (manos-caballo-correr) (dedo-viaje-cara), Luna iluminar arneses brilla chofer, araña telaraña arreglar caballo bridas, chofer pequeño igual gusano, ardilla agarra AVELLANA (5-comer-5) arreglar atómicos, Reina Mab sentar, chofer, chofer, caballo ++ (mano-viaje), persona acostar +++ (manos-viaje) lanzar +++ (lanza-cabeza) soñar enamorar..."P-todo" hombre trabajar coser dormir cobija (mano-viaje, cobija) (lanza-cabeza) soñar, debe pagar ya pagado, "a veces" padre dormir (mano-viaje-nariz) (lanza-cabeza) soñar futuro encargarme Padre Obispo. (mano-viaje) "I-ese" trabajar Reina Mab. Esa misma mujer "ojo +++)" noche caballo crin

primera vez a soportar el peso que con el tiempo las hará mujeres.	trenza, algunas mujer señorita dormir acostar, Mab (apretar-acostar), aprender soportar, futuro hombre (2 personas-acostar) "5-romper-5"
ROMEO: Basta, Mercucio, basta. No delires, hablas de nada	ROMEO: Ya +++ basta ++, tú inobjetivo
MERCUCIO: Es verdad, hablo de sueños que son los hijos de una mente ociosa. Pero entremos, la cena ha terminado y llegaremos demasiado tarde.	MERCUCIO: Verdad, yo aburrido "hacer nada" ilusión expresar ++, creo comida acabar, llegar tarde, ¡vamos!
ROMEO: Demasiado temprano, me temo. Mi corazón presiente una desgracia que aún está suspendida en las estrellas. Un camino amargo que comenzará esta noche con la fiesta. Pero aquel que dirige mi destino conducirá la nave de mi suerte. Alegre compañero, adelante.	ROMEO: ¡Temprano! Yo siento "allá-arriba" estrella, tantito "I-va ++" (I-estrella-caer) lío, hoy noche fiesta (parar-escena) comenzar (amargo-torso), barco yo para él mandar para manejar mi vida (b-caminar) Suerte. Tú siempre añegría, vamos.
MERCUCIO: Que suenen los tambores.	MERCUCIO: Fiesta alegría, vamos.

ESCENA QUINTA

CAPULETO: ¡Bienvenidos, señores! ¡Vamos, músicos! ¡A tocar! ¡Todos a bailar!	CAPULETO: Bienvenido señores, musica andale, orale bailar.
<i>(Música y baile, varios personajes desfilan. Cruzan bailando Paris y Julieta.)</i>	<i>[Música y baile, varios personajes desfilan. Cruzan bailando Paris y Julieta]</i>
----	----
ROMEO:	ROMEO:

¿Quién es esa dama que enriquece con su preciosa mano a aquel galán?	¿Hombre (dame-mano), mujer mano preciosa (agarrar-mano) esa quién?
MERCUCHIO: No lo sé.	MERCUCHIO: "No-se"
ROMEO: Oh, ella enseña a brillar a las antorchas. Su belleza parece suspendida de la mejilla de la noche como una joya en la oreja de una reina egipcia. Para gozarla demasiado rica, para la tierra demasiado bella. Como paloma blanca en una bandada de cuervos, así ella entre todas las demás resplandece. ¿Amó mi corazón hasta este instante? Que lo nieguen mis ojos. Hasta ahora nunca vi la belleza verdadera.	ROMEO: Alguien (pequeño-fuego) "I-única" (grande-fuego) brilla +++ noche oscuro, preciosa (preciosa-dar-noche) aparecer brillante +++ (agarra-joya), mujer Reina Egipto (poner-arete) brilla, fajar amante rico loco, tierra bola ella parar (cara-no) (parar-volar) esa preciosa. (5-mujer-5) mujer apodo cuervo bandada (5-aparecer) (5-orale) apodo paloma blanco resplandece. ¿Antes ahora yo enamorar? Nada, ahorita primera vez verdad ella belleza
MERCUCHIO: Averiguaré su nombre.	MERCUCHIO: Ella quién, "a-ver" esperame.
-----	-----
TEOBALDO: Ese me parece un Montesco. ¿Que este infame se atreva a venir enmascarado a nuestra solemne fiesta? Por el nombre y honor de mi familia no pecaré si aquí lo dejo muerto. Ya me vengaré de él.	TEOBALDO: ¿Error? "I-ese" MONTESCO, ¿presentación fiesta él máscara "me-vale" meter? Defender mi familia honor, hoy matar morir, yo pecado (cuerpo-no)
-----	-----
ROMEO: Si yo profano con mi mano indigna este santuario, estoy dispuesto a cumplir mi penitencia. Mis labios peregrinos se disponen a borrar el rudo contacto con un beso.	ROMEO: Mi mano sencillo, suya santuario, y (tocar-mano) "a-mi" castigo, aceptar, tú (mano-mancha) mi boca (besar-mano) borrar.
JULIETA: En poco estimas tu mano, buen peregrino, que sólo muestra humilde devoción.	JULIETA: Tu mano sencillo (cara-no), tú bien devoción humilde, (presentar-Romeo) bueno.

ROMEO: ¿No tienen labios santos y devotos?	ROMEO: Boca (manp-boca) ese (5-wow) santo fiel tiene ese +++ (mano-boca)
JULIETA: Sí, peregrino, pero sólo para rezar.	JULIETA: Sí (mano-mano) significa rezar.
ROMEO: Entonces, dulce santa, deja que los labios hagan también lo que las manos hacen. Ellos ruegan, concédeles la gracia.	ROMEO: Dulce Santa, (2-nos)(mano-mano) igual (2-nos) besar, mi boca rogar desear favor, tu boca sentir (boca-gracia) besar.
JULIETA: Los santos no se mueven, aunque atiendan a las plegarias.	JULIETA: Ellos arrodillar plegarias, "P-todo" santo mover (5-no-5) atender.
ROMEO: Entonces no te muevas, que ésta es mi oración... <i>(la besa)</i> Ahora, por la gracia de tus labios, quedan mis labios libres de pecado.	ROMEO: Tú mover nada parar, yo orar (besar) tú boca gracia (gracia-boca) yo pecado quitar libre
JULIETA: Ahora tu pecado está en mis labios.	JULIETA: Tu pecado "contagiar-boca"
ROMEO: Tienes que devolverme mi pecado. <i>(Se besan.)</i>	ROMEO: Dame ++ agarrar mi pecado
JULIETA: Besas con fervor...	JULIETA: (besar-mover) fuerte.
NANA: Señora, su padre quiere hablarle. <i>(Julieta sale.)</i>	NANA: Tú papá quiere platicar ve.
ROMEO: ¿Quién es su padre?	ROMEO: ¿Ella papá quién?
NANA: Su padre es el señor de esta casa. Yo amamanté a su hija, con la que hablabas, y te aseguro que el que se la lleve tendrá un tesoro. <i>(Sale.)</i>	NANA: Su papá casa esa dueño, "apenas-abajo" "I-se-fue" antes pequeña yo agarrar (chupar-teta), avisar hombre (agarrar-Julieta) ella (5-wow-5) oro tesoro.

ROMEO: ¿Es una Capuleto? Oh, qué alto precio pago. Desde ahora soy deudor de mi vida a una enemiga.	ROMEO: Ella familia CAPULETO , grave. Mi vida “5-regalo-5” “2-nos” enemigo
MERCUCHIO: ¡Fuera! ¡Vamos! ¡La fiesta ya se acaba!	MERCUCHIO: Fiesta acabar vamos +++
ROMEO: Lo temía. Más grande es mi desdicha. <i>(Salen Romeo y Mercutio.)</i>	ROMEO: Sentir +++ atinar, problema desmadre, yo sé.
----- JULIETA: Nana, ¿quién es aquel señor? Si está casado, yo por lecho nupcial tendré una tumba.	----- JULIETA: ¿El hombre quién? Quiza él casado, (2-nos) (juntar-acostar) “no-poder” (separar-acostar) tumba
NANA: Conozco su nombre. Es Romeo, es un Montesco y es hijo único de tu enemigo.	NANA: Conocer el Romeo, el familia Montesco, “2-ustedes” enemigo
JULIETA: Mi único amor nacido de mi enemigo peor. Dura penitencia para tanta devoción.	JULIETA: “I-único” “yo a el” amor “2-nos” enemigo, yo buena fiel, “a mi castillo”
NANA: ¿Qué dices?	NANA: ¿qué?
JULIETA: Unos versos que aprendí de uno con quién bailé.	JULIETA: Mismo hombre “2-nos” bailar él seña y aprender seña

Acto Segundo
Escena Primera

MERCUCIO: ¡Romeo! ¡Caprichoso, loco, amante! ¡Aparécete en forma de suspiro! Siquiera di “ay de mí”. ¡Romeo! ¡Romeo, buenas noches, yo me marcho a dormir! Es inútil buscar al que no quiere ser hallado.	MERCUCIO: ROMEO rebelde loco amante, andale suspiro, “a-ver” seña “Ay mi”, Romeo +++ Me voy a dormir buenas noches, tú “me rindo” yo buscar retirar.
--	--

ESCENA SEGUNDA

ROMEO: Se ríe de la cicatriz quién nunca fue herido. Silencio. ¿Qué luz es la que asoma por aquella ventana? Es Julieta: el sol en el oriente. Surge, espléndido sol, y con tus rayos mata a la pálida y envidiosa luna, porque tú, su doncella, eres más clara. Allí está mi dama. Allí está mi amor. ¡Oh, cuánto daría por que ella lo supiera! Me hablan sus ojos, y he de responder. Soy demasiado atrevido. No es a mí a quien hablan. Dos estrellas del cielo entre las más hermosas han rogado a sus ojos que en su ausencia brillen en las esferas hasta su regreso. Si sus ojos viajaran por el cielo brillarían haciendo que los pájaros cantaran como si fuera el día y no la noche. Mira cómo su mano sostiene su mejilla. ¡Ay! Si yo fuera el guante de esa mano y pudiera tocar esa mejilla.	ROMEO: Corazón cicatriz sufrir “I-todo” burla, ellos jamás sufrir, silencio, ¡Allá ventana luz iluminar asomar quién? JULIETA. Sol amanecer, Luna (bola) envidia, sol (5-rayo) vencer (bola- destruir). Tú señorita brillante. Eso mujer pasión (ese-pasión) amor (guardar-corazón) Oh yo querer contar. Tus ojos “ven-dedos”, obedecer antojar, meter (5-no-5), “a mi” “ven-dedo” “no creo”, cielo 2 estrellas hermosas, (2-venir) rogar sus ojos (agarrar-ojos) (puso-cielo) brillante, 2 estrella (2-viaje), cielo tus ojos viajar (2-viaje), luz iluminar, “P-todo” pájaro noche dormir, iluminar pájaro cantar, mira mano sostener mejilla, imagina yo convertir guantes (poner- guante) querer tocar sostener mejilla.
JULIETA: ¡Ay de mí!	JULIETA: Yo triste
ROMEO: ¡Habló! ¡Habla otra vez, ángel luminoso! En la	ROMEO: Ella seña, parece celeste angel (parar-bajar)

altura esta noche te apareces como un alado mensajero celeste y yo, en éxtasis te contemplo.	luminoso yo extasis atender, dame +++ seña
JULIETA: ¡Oh, Romeo! ¿Por qué eres tú, Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre. Si no quieres hacerlo, jura al menos que me amas y dejaré de llamarme Capuleto.	JULIETA: ROMEO, ¿Romeo porque? Tú papá niega, tu nombre apellido MONTESCO tirar, "a ver" tu querer quitar ++, mi nombre CAPULETO tirar, tu "a-mi" amor jurar
ROMEO: ¿Debo seguir oyendo o le respondo?	ROMEO: ¿Seguir atender o decir?
JULIETA: Solamente tu nombre es mi enemigo. Seas Montesco o no, tú eres tú mismo. ¿Qué es Montesco? No es un pie, ni una mano; no es un rostro, ni un brazo, no es ninguna parte del hombre. Cambia de apellido. ¿Qué puede haber dentro de un nombre? Si otro título damos a la rosa, con otro nombre nos dará su aroma. Romeo, aunque Romeo no se llamara, mantendría su perfección amada. Romeo, quítate ese nombre y a cambio de ese nombre, toma todo mi ser.	JULIETA: Solamente nombre apellido MONTESCO "2-nos" enemigos, tu nombre MONTESCO o nada, tú Romeo mismo, ¿MONTESCO qué es? Pie, mano, rostro, brazo "b-parte-b" hombre MONTESCO, nada. Cambio nombre apellido, ¿Apellido "para-qué"? Ejemplo flor (5-rosa) aroma nombre rosa cambiar otro nombre (5-rosa) aroma mismo. ROMEO mismo nombre ROMEO (5-aparte-5) (b-cuerpo) perfecto yo amor, tú nombre tirar cambiar nombre, (5-completo-5) dar.
ROMEO: ¡Te tomo la palabra! ¡Llámame solo Amor! ¡Que me bauticen otra vez, desde ahora dejo de ser Romeo!	ROMEO: Tu seña yo aceptar, dime mi nombre amor, nombre nuevo bautizo, ROMEO renunciar.
JULIETA: ¿Quién eres tú que oculto por la noche irrumpes así en mis secretos?	JULIETA: Seña mio privado tú irrumpir, noche oscuro esconder, tú quién?
No se como decirte quien soy con un nombre. Santa mía, mi nombre me es odioso, porque es enemigo para ti.	ROMEO: "No-poder" decir mi nombre, "b-ella" santa, mi nombre "2-ellos" enemigo, nombre odio.

JULIETA: Ya te reconozco. ¿No eres Romeo? ¿No eres un Montesco?	JULIETA: Descubrir ¿Tú Romeo? ¿Tú MONTESCO verdad?
ROMEO: Ninguno de los dos, si a ti te desagrada.	ROMEO: Tú “no-gustar” nombre ROMEO MONTESCO “2-ellos” mi nombre (5-no-5)
JULIETA: ¿Cómo llegaste aquí? Altos son los muros y difíciles de escalar. Sabiendo quién eres, si te encuentran en este sitio, te darán la muerte.	JULIETA: ¿Cómo “I-venir”?, de repente descubrir tú Montesco poder matar
ROMEO: Con las alas del amor pasé estos muros. Al amor no hay obstáculo de piedra y lo que puede el amor, el amor lo intenta; no pueden detenerme tus parientes.	ROMEO: Amor “me-regala” alas (muralla-volar), muralla amor derrota, amor intenta poder +++, tú familia detenerme imposible
JULIETA: Si ellos te ven aquí, te matarán.	JULIETA: Quizá mirar atrapar matar
ROMEO: ¡Oh, en tus ojos hay más peligro que en veinte espadas de ellos! Si me miras con dulzura, podré vencer su enemistad.	ROMEO: Espada contar 20, tú ojos desigualdad peligro, tú dulzura verme, “alta-autoestima” derrotar.
JULIETA: No quisiera por nada en este mundo que te vieran aquí.	JULIETA: Mundo “5-ver-5” descubrir “no-querer”
ROMEO: Llevo el manto de la noche que me esconde de sus ojos, pero si no me amas, que me encuentren.	ROMEO: (5-espacio-arriba-5) noche agarrar manto verme “no-poder”, “a-mi” amor (cara-no), alguien atraparme matar, hoy morir.
JULIETA: ¿Quién dirigió tus pasos a este sitio?	JULIETA: ¿Quién guiar aquí?
ROMEO: El amor, que me hizo averiguarlo, me dio consejos y yo le di mis ojos. Si estuvieras tan lejana de mí como las playas del más lejano mar, te encontraría.	ROMEO: “Amor-5” “a-mi” consejo, ojos dar (5-amor) el guiar, imagina, playa yo (parar-arena) mar tú (I-allá) yo buscar sacar

<p>JULIETA: La máscara de la noche cubre mi rostro, de otro modo verías mis mejillas enrojecer por lo que dices. Dulce Romeo, si me quieres, dímelo sinceramente.</p>	<p>JULIETA: (5-mascara) noche “cubre-rostro” verme “no-poder”, tú seña yo (quitar-rostro) mejillas enrojecer, tu dulce, dime verdad confianza.</p>
<p>ROMEO: Señora, por la sagrada luna, juro...</p>	<p>ROMEO: Luna verme jurar...</p>
<p>JULIETA: No jures, no me alegra el pacto de esta noche, es demasiado rápido, demasiado imprevisto e impulsivo como un relámpago. Romeo, buenas noches. Este botón de amor tal vez dará una flor maravillosa cuando nos encontremos otra vez. Adiós.</p>	<p>JULIETA: Juro (5-no-5) hoy noche “2-nos” acuerdo nada (5-no-5) tú veloz hambre hoy, yo parece calma (1-rayo-lento) tú veloz (1-rayo-rápido) buenas noches, amor flor botón, proximo “otra-vez” encontrar florecer maravilloso, tuyo corazón mío corazón juntos dormir tranquilo, adios.</p>
<p>ROMEO: ¿Y así me dejas?</p>	<p>ROMEO: ¿Dejarme?</p>
<p>JULIETA: ¿Qué más podrías desear? Te confesé mi amor sin que me lo pidieras y aún quisiera confesarlo de nuevo.</p>	<p>JULIETA: ¿Quieres más? Tu preguntarme nada yo sola expresar amor, quiero más expresar.</p>
<p>ROMEO: ¿Confiesas tu amor y luego me lo quitas? ¿Con que propósito, amada mía?</p>	<p>ROMEO: ¿A-mi expresar amor, interrumpir vas, por que?</p>
<p>JULIETA: Sólo para entregártelo otra vez. Tengo tanto que darte como el mar, y como el mar mi amor es profundo. Uno y otro parecen infinitos, pues mientras más te doy, yo tengo más</p>	<p>JULIETA: Otra vez expresar, yo expresar sobrar igual mar sobrar, mar profundo, amor profundo parecido infinito, amor profundo sobrar expresar</p>
<p>NANA: (Desde dentro) Julieta.</p>	<p>NANA: ¡Julieta!</p>
<p>JULIETA ¡Ya voy, Nana! Y tú, Montesco amado, sé fiel. Tres palabras y me despido. Si tu amor es honesto y me deseas como esposa. Yo mandaré a alguien a buscarte para que le des tu respuesta y darás la hora y el lugar. Así</p>	<p>JULIETA Ahorita voy, tu hablar prometer, tu verdad amor “a-mi” yo explicar breve, ir, tu verdad amor “a-mi” quieres desear ganas casar conmigo, mañana mandar ve (buscar-encontrar) rumor “rumor-a mi” ¿boda cuando lugar?</p>

pondré a tus plantas mi destino.	Tu descición mi vida "5-dar-5"
NANA: ¡Señora!	NANA: ¡SEÑORA!
JULIETA: ¡Ya voy! (A Romeo) Pero sino es buena tu intención, te suplico que no me sigas cortejando más y me abandones a mi desconsuelo. Te irán a ver...	JULIETA: Ahorita voy, verdad "a-mi" amor nada tu "me-abandonar" yo desconsuelo, "por-favor" cortejando ya basta, tu encontrar...
ROMEO: Lo espero con el alma.	ROMEO: Desear esperar
JULIETA: Mil veces, buenas noches	JULIETA: Mil ++ buenas noches
ROMEO: Mil veces tristes noches, por querer tu luz y verla alejarse.	ROMEO: Mil ++ triste noche querer ver tu luz iluminar (iluminar-alejar)
JULIETA: ¡Ay, Romeo! ¡Romeo! El cautiverio me obliga a ser silenciosa, de otra manera rompería en dos la noche de tanto gritar el nombre de Romeo. Adiós, adiós. (Se mete.)	JULIETA: Yo gritar "no-poder" cárcel (5-cárcel-5) silencio, imagina gritar Romeo (zona-arriba) noche rasgadora romper (5-separar-5) Adios.
ROMEO: ¡Oh, bendita noche! Pero temo que sólo sea un sueño, demasiado dulce y halagador para ser real.	ROMEO: Noche bonito, sentir error yo sueño o real, real (cara-no) soñar hermoso.
JULIETA: (Sale) ¡Romeo!	JULIETA: Romeo
JULIETA: ¿Para qué te llamaba? Lo olvidé.	JULIETA: "Apenas-abajo" oye cabeza-desconectar.
ROMEO: Aquí esperaré hasta que lo recuerdes.	ROMEO: Quedar esperar, tu cabeza-conectar

<p>JULIETA: Ya amanece, debes marcharte... Buenas noches, buenas noches. Decirte adiós es un dolor tan dulce que diré buenas noches hasta el alba.</p>	<p>JULIETA: Casi amanecer, ya vete, buenas noches adios dolor dulce seguir adios, alba. Adios (detener-callar)</p>
<p>ROMEO: Baje el sueño a tus ojos, y la paz repose en tu corazón. ¡Ay, quisiera ser el sueño y la paz para poder acariciarte así! Iré a la celda de Fray Lorenzo, mi padre espiritual, para pedir su ayuda y contarle de mi feliz suerte.</p>	<p>ROMEO: Tú ojos (cerrar-poco a poco) soñar, tu corazón paz consolar. Ir casa padre Fray Lorenzo, yo explicar "2-nos" feliz, el ayudame.</p>

ESCENA TERCERA

<p>FRAY LORENZO: Ya sonrío la aurora de ojos grises que desafía a la torva noche inundando las nubes del oriente con listones de luz. Y ahora, antes que el sol avance su mirada ardiente, he de llenar de plantas esta cesta. Malezas venenosas, flores puras que resuman un líquido precioso. La tierra es madre de la naturaleza y tumba de la vida, es el vientre maternal y es la sepultura; en ella nacen hijos diferentes amamantados por su vasto seno. Grande y potente es la gracia que reside en hierbas, plantas y piedras, pues no hay nada tan vil que viva en la tierra sin dar a la tierra algún bienestar, ni hay nada tan bueno que, desviado de su buen uso, no cause algún daño. La virtud misma se vuelve vicio al ser mal aplicada, y el vicio se ennoblece con acciones. Dentro del tierno cáliz de esta flor habita un veneno que es medicina al mismo tiempo, que al olerse deleita al cuerpo y que al probarse mata el corazón y los sentidos. Como en la planta, viven en el hombre dos fuerzas, la bondad y la dureza, y si en ellos predomina lo peor, muy pronto el gusano de la corrupción los devora.</p>	<p>FRAY LORENZO: Nube (5-nube-5) oscuro horrible (5-problema-5), amanecer ojos gris sonrisa (cara-iluminar) iluminar (5-luchar-5) explotar. Amanecer ojos fuego fluir destruir, (cara-no) antes planta agarrar ese veneno, agarrar flor preciosa, agarrar petalos juntos moler, gota ++ precioso tierra apodo mamá embarazada (recien-planta) hijo. Tierra busto bola beber (crecer-planta) árboles pastos (marchitar-árboles-plantas) tierra. Zona planta (5-planta-5) hierbas, piedras (5-wow-5) aprecio, plantas peligro agarra +++ moler bien, plantas normal agarrar +++ moler peligro. Bueno convertir malo, malo convertir bueno. ("Flor") tallo dentro veneno moler convertir beber salud, tallo oler rico, (dedo-probar) corazón apagar morir. Planta tallo parece persona, hay 2 bueno (5-invasión) malo (5-invasión) "I-luchar-I" "I-derrotar" gusano (5-comer-5) convertir malo.</p>
--	---

ROMEO: Buenos días, padre.	ROMEO: ¡Padre, buenos días!
FRAY LORENZO: ¿Qué voz temprana y suave me saluda? Hijo mío, señal de intranquilidad es dar los buenos días tan temprano. He acertado... Romeo no durmió anoche en su cama.	FRAY: Tu aquí temprano milagro, cariño hijo, cara preocupar, tu ir casa dormir (0-no-0) yo sé.
ROMEO: Lo último es cierto, pero mi descanso fue más dulce.	ROMEO: Guiñar, descansar rico
FRAY LORENZO: Dios perdone el pecado. ¿Estuviste con Rosalinda?	FRAY: Perdón Dios "B-el" pecado. ¿Tú ya acostar Rosalinda?
ROMEO: ¿Con Rosalinda, Padre? No, por cierto. Ya me olvidé de ese nombre y sus tristezas.	ROMEO: ¿Rosalinda? (5-no-5) yo sufrir ya olvidar
FRAY LORENZO: Ese es mi hijo. ¿Pero, donde estuviste entonces?	FRAY: Eso bien, ¿Ayer noche tu donde?
ROMEO: Estuve en un festín con mi enemigo y allí de pronto recibí una herida de una persona a quien yo herí del mismo modo. De tu sagrada ciencia y de tu ayuda depende que se alivien estos daños.	ROMEO: Ayer noche fiesta familia CAPULETO yo ir "de repente" (flecha corazón) yo igual (flecha-ella) "2-nos" sufrir, tu ciencia ayudarme "2-nos" solución.
FRAY LORENZO: Habla claro, hijo mío, y se sencillo en tu relato. La confusa confesión, confusa absolución merece.	FRAY: Cariño tu explicar claro historia breve, gusto ayudar, tu confesar conflicto yo "no-entender"?
ROMEO: Sabrás entonces que amo sin medida a la hija del rico Capuleto. Como es suyo mi amor, su amor es mío y para estar juntos sólo nos	ROMEO: Papá Capuleto "a-ella" hija, "yo-ella" amor fuerte, yo amor (corazón-dar), ella igual (corazón-darme), ya quiero juntos necesita tu

falta que nos unas en santo matrimonio. Te ruego que hoy mismo consientas en casarnos.	bendecir "2-nos" casar bendición, quiero ahorita boda
FRAY LORENZO: ¿Qué cambio es éste? ¿Olvidaste tan pronto a Rosalinda? El amor de los jóvenes no habita en el corazón sino en los ojos. Jesús María. Cuánto y cuán copioso fue el llanto por Rosalinda. Cuánta agua salada vertida inútilmente para sazonar un amor que ya no sabe a nada.	FRAY: ¡Oh! Tú "P-cambia-cabeza" ¿tu rápido olvidar Rosalinda?, "P-todo" jóvenes verdad amor nada, ver enamorar "no-más", cuanto obsesión Rosalinda, tú llorar sufrir, amor (dedo-probar) amargo, llorar (muchas lagrimas) llenar (dedo-probar) amargo mismo, tu llorar "para-que".
ROMEO: Nunca aprobaste mi amor por Rosalinda.	ROMEO: Rosalinda yo amor, tu "no gustar"
FRAY LORENZO: El delirio reprobaba, hijo mío, no el amor.	FRAY: "tu-ella" amor (5-no importar-5) bien, tú imaginar, yo "no me gusta"
ROMEO: Y querías que enterrara ese amor.	ROMEO: Tu quiere amar (5 corazón) enterrar
FRAY LORENZO: No en una tumba donde meter uno para sacar otro.	FRAY: Amor sepultar ok, otro amor no
ROMEO: Te ruego que no me reprendas. La que amo ahora, da gracia con gracia, y amor con amor recibe	ROMEO: Rogar tu regañarme (5-no-5), yo amor expresar tratar igual "a-mi" expresarme tratarme.
FRAY LORENZO: Ven, joven voluble, ven conmigo; vamos, voy a ayudarte sólo porque esta unión puede llegar a ser tan feliz que logre tornar en amor el odio entre sus dos familias.	FRAY: Tú joven voluble, vamos, yo ayudar "2-ustedes" casar feliz, "2-ustedes" familia enemigo ojala solución paz
ROMEO: Vamos pues, que es mucha mi prisa.	ROMEO: Vamos prisa
FRAY LORENZO: Con calma y con cordura. Ya sabes: los que corren mucho, tropiezan.	FRAY: Calmate tranquilo, tu saber "ojo +++" correr fallar caer

ESCENA CUARTA

MERCUCIO: Aquí estás, Romeo. Te me escapaste anoche, ¿es eso una actitud noble?	MERCUCIO: Está "allí-b" ayer noche escapar ¿bien?
ROMEO: Mi buen Mercuchio, era un asunto de importancia, y en un caso como el mío un hombre puede pasar por alto la cortesía. Además estoy seguro que la compañía que más disfrutas es la de tu propia persona.	ROMEO: Cariño, mío privado importante "5-guardado", necesitar avisar (pues-no) (5-bah-5) yo sé "no-necesita" acompañar tu gustar solo vagar
MERCUCIO: ¡Vaya! Me respondes con una broma. ¡Así me gusta! ¿No es mejor esto que ir lloriqueando por amores? Ahora sí eres Romeo. Así es como te hicieron el arte y la naturaleza. Ese amor absurdo tuyo se parecía a un carpintero imbécil, balbuceando y lamentándose de que no logra clavar el palo.	MERCUCIO: Sorpresa, "me-insultar" eso "me-gusta", ¿(5-así-5) mejor o llorar sufrir cuál? "B-cuerpo" ROMEO tú nacer crecer "b-así-b", apodo carpintero idiota madera tubo circulo (falla-clavar) "no-poder +++" llorar, igual amor absurdo.
NANA: Buenos días, caballeros. ¿Alguno de ustedes puede decirme dónde encuentro al joven Romeo?	NANA: Buenos días "b-ellos", ¿saber Romeo dónde?
ROMEO: Yo soy.	ROMEO: Yo
NANA: Bien. Si usted es Romeo, debo hacerle una confidencia. Pero deberá ser sólo para usted.	NANA: Tu Romeo, necesito platicar breve, único "2-nos" platicar privado
MERCUCIO: Atención, me echan. Me voy, pues. Este plato ya está un poco rancio. ¿Nos vemos más tarde en casa de tu padre? Allí comeremos bien.	MERCUCIO: Mira me echan, ok "me-voy", carajo "B-apesta" plato olor apesta carajo, ¿"nos-vemos" allá tarde casa papá comer?
ROMEO:	ROMEO:

Allí te alcanzo.	"Nos-vemos" allá
MERCUCIO: Adiós, mi rancia señora. ¡Adiós, adiós! ¡Señora! ¡Señora! ¡Señora!	MERCUCIO: Adiós, señora apestá, adiós
NANA ¡Sí, adiós, adiós! <i>(Antes de salir, Mercuchio le levanta la falda a la Nana)</i> ¡Por Dios, señor! ¿Quién es ese rufián tan contento de sus payasadas?	NANA: Adiós, Dios mío, ¿Reir payaso, carajo malo él quién?
ROMEO: Señora, es un caballero que goza escuchándose hablar y que habla más en un minuto de lo que es capaz de oír en un mes.	ROMEO: El gustar señas, atender ++ poco, él más frecuente señas, él carácter.
NANA: Que se largue. Ya me las pagará. ¡Desgraciado, piojento! Yo no soy ninguna de sus putillas. ¿Me cree una de sus reses? Por Dios Santo. ¡Me siento tan ofendida que tiemblo por todas partes! Permítame, señor, una palabra: mi señorita me ha mandado a buscarle. Pero déjeme decirle en primer lugar, que si la conduce a la sinrazón, sería un forma vil de comportarse, pues la señorita es un niña, así que, si no se porta sincero con ella hará algo que no debe de hacerse con ninguna mujer. Algo muy malo.	NANA: Fuera malo maldición, tantito pagar, yo puta nada ¿El piensa yo reses? "por favor", Dios mio, ofendida sorpresa, yo sentir temblar. Tantito platicar breve, mujer mandarme encontrar platicar, primero explicar, encontrar "5-veloz-5" loco no, "por favor" tú verdad amor, seducir engañar "cabeza-abandonar" "no-debe" mal.
ROMEO: Nana, recomiéndame con tu señora. Dile que encuentre un pretexto esta tarde para ir a confesarse a la celda de Fray Lorenzo. Él nos confesará y nos casará.	ROMEO: Tú dile "I-andale-5" yo bien. Hoy tarde ella mujer escapar vemos allá casa Fray "2-nos" confesar despues casar
NANA: ¡Qué gran corazón! Se lo aseguro que todo se lo diré. ¡Dios mío! ¡Qué feliz va a ser!	NANA: Bueno corazón grande, prometer decir, (5-Dios mío-5) seguro ella mujer feliz.
ROMEO Toma esto por lo que te has molestado.	ROMEO: Tu "venir-2 →" toma

NANA: No, señor, ni un centavo. ¿Esta tarde, señor? Allí estará.	NANA: (5-no-5) dinero darme (5-no) ¿Hoy tarde verdad? Mujer vemos allá
ROMEO: Adiós. Sé fiel, que compensaré tus esfuerzos. Adiós.	ROMEO: “Por-favor” dile tu trabajo bien despues condición regalo, adiós!
NANA: ¡Que Dios lo bendiga! Mi señora es la más dulce de las mujeres. Hay un jovencito noble en la ciudad, un tal Paris, que suspira por mi niña. Pero ella, alma bendita como es, preferiría ver a un sapo antes que verlo a él.	NANA: Dios bendigo, algunas mujeres dulce, Julieta más dulce, aquí ciudad hombre joven noble enamorar Julieta, yo conozco Julieta, Paris sapo, decidir encontrar sapo.
ROMEO: Recomiéndame con tu señora.	ROMEO: Dile “I-andale-5” yo perfecto bien
NANA: Por supuesto, mil veces. Adiós. (Salen)	NANA: Claro yo digo mil veces +++ adiós

ESCENA QUINTA

JULIETA: Eran la nueve cuando mandé a mi nana, me prometió volver en media hora. Los heraldos del amor deberían de ser los pensamientos que cuando nacen ya huyen veloces. Ya cubrió el sol la más alta colina en su camino, mi nana no regresa todavía. Si tuviera pasión, si en sus venas ardiera sangre joven rebotaría como una pelota. Pero los viejos son como los muertos: lentos, torpes, pesados como el plomo. ¡Nana! ¿Qué noticias me traes? ¡Lo encontraste? Ama mía... ¡Dios mío! ¿Qué te pasa? Si son malas noticias, por favor dilas alegremente y si son buenas no maltrates la música que traen dándomelas con esa cara de vinagre.	JULIETA: Yo mandar Nana ve, álla cita 9, según rápido “I-volver” “media-hora”, imposible, quizá buscar +++ , ella problema coja, mejor descansar “I-pensar” “I-enviar” hombre “I-enviar-cabeza” “I-conectar-I” comunicar bastante. Montaña ya amanecer, 9 a 12, 3 horas esperar, Nana llegar todavía no, Nana necesita joven arder sangre vena “I-arder-sangre-I” parecido pelota rebotar “P-todos” viejos siempre lento parecido muerto-zombie tonto “I-cuerpo-I” pesado plomo. Tú llegar, por fin!, cariño dime noticia dame ++ , ¿Ya encontrar? , ¿Qué te pasa? Noticia mal “por favor” “P-fingir” (boca-sonrisa) explicar o noticia bonita tú
---	--

	cara amarga, "por favor"
NANA: Estoy cansada. Espérame un minuto. ¡Ay, me duelen los huesos, qué carrera!	NANA: Yo cansada, tantito eperar, cuerpo hueso dolor, correr
JULIETA: Cambiemos tus noticias por mis huesos, nana querida, habla, ¡te lo suplico!	JULIETA: Mi hueso dar, intercambio, tú noticia darme, suplicar andale dime.
NANA: ¡Jesús, qué prisa! Espérate un instante. ¿No te das cuenta de que estoy sin aliento?	NANA: Jesus, carajo prisa, tantito esperar, ¿Tú verme yo "sin aliento"?
JULIETA: Sin aliento, pero con aliento suficiente para decirme que te falta aliento. ¿Son buenas o malas tus noticias? ¡Respóndeme!	JULIETA: "Sin aliento" absurdo, tu poder ++ hablar++, ¿Noticia bien o mal cuál?
NANA: Qué corazón de piedra el que tú tienes para mandarme de una parte a otra a corretear a ese muchacho. Cómo, ¿ya cenaron aquí?	NANA: Tú corazón piedra, tú mandarme yo correr ++ buscar ++ Romeo, ¿Tú comer noche ya?
JULIETA: ¡Nana! ¿Qué ha dicho de nuestra boda?	JULIETA: ¡Ya! ¿"2-nos" boda dice?
NANA: ¡Jesús! Cómo me duele la cabeza, siento que se me parte en mil pedazos. Y también mi espalda, ¡ay, ay, mi espalda!	NANA: Jesús, cabeza-dolor, siento "romper-cabeza" caída caída "romper-cuerpo", igual dolor espalda
JULIETA: Dulce, dulcísima nana ¿Qué te dijo mi amor?	JULIETA: Tú (5-wow-5) dulcísima, cariño ¿mi amor dice?
NANA: Tu amor me ha dicho, como honrado caballero que es, amable bondadoso y bello, y te lo aseguro virtuoso también... ¿Dónde está tu padre?	NANA: Tú amor "me-dijo", el caballero honrado, amable, bondadoso, guapo, yo ver el virtuoso, tambien igual...¿Tú papá donde-esta?
JULIETA: ¿Qué dónde esta mi padre? Que cosas tan absurdas dices...	JULIETA: ¿Mi papá donde está? Aquí casa, siempre quedar, tu hablar "inobjetivo"

NANA: Virgen Santa. ¿Tan pronto te acaloras? ¿Es éste el bálsamo para mis dolores? Lleva tú tus recados, desde ahora.	NANA: ¡Santa Virgen! ¿Tu acaloras prisa? ¿Yo dolor “tu-me” balsamo (cara-no)? Encargate “tú-hazlo” “I-ve”
JULIETA: Déjate de historias. Dime, ¿qué dice Romeo?	Julieta: Historia ++, ya! ¿Romeo decir?
NANA: ¿Tienes permiso para confesarte hoy?	NANA: ¿Ya permiso, hoy tu ir confesar?
JULIETA: Sí.	JULIETA: Si.
NANA: Entonces, corre donde Fray Lorenzo, en su celda un marido te está esperando para hacerte su esposa.	NANA: Ve correr, misma casa Fray, alla hay Romeo esperar “2-uds” casar tu deseo.
JULIETA: ¡Corro a la felicidad! ¡Adiós, nana querida!	JULIETA: Correr “sacar-I” felicidad, adios querida.

ESCENA SEXTA

<i>(Romeo se pasea impaciente de un lado a otro en la celda de Fray Lorenzo.)</i>	<i>(Romeo se pasea impaciente de un lado a otro en la celda de Fray Lorenzo.)</i>
FRAY LORENZO: Paciencia, joven Romeo. La más dulce miel resulta odiosa si se consume en exceso. Te durará el amor si lo moderas. <i>(Julieta llega)</i> Aquí está la muchacha. Un pie tan ligero que ni desgasta el pavimento. Quien ama es capaz de cabalgar sobre el hilo de una araña. <i>(Julieta avanza hasta Romeo, ambos se toman las manos frente a Fray Lorenzo)</i> Sonría el cielo a este sagrado rito y que en el futuro ningún dolor pueda venir a reprocharnos. Aceleremos nuestra obra. Que la gracia divina haga uno de los dos.	FRAY LORENZO: Paciencia, fíjate miel (debo probar) sabroso (dedo-probar +++) frecuente “sien harto” igual amor, (5-no-5) Amor sobrar calma, hay “alli-b” Julieta, ella caminar piedra (b-piso-b) caminar ligero, araña telaraña, persona enamorar poder cabalgar, “2-uds.” Boda bonita, alla cielo ver sonrisa, ojala “2-uds” futuro problema “5-humo-problemas-5” jámas, prisa casar, Dios bendiga “2 entre I” unidos.

ACTO TERCERO
ESCENA PRIMERA

<i>(Mercuchio camina por una calle, aparece Romeo que lo alcanza.)</i>	<i>(Mercuchio camina por una calle, aparece Romeo que lo alcanza.)</i>
ROMEO ¡Mercuchio!	ROMEO ¡Mercuchio!
MERCUCHIO Pero si es mi primo. Tan feliz estás que casi no te reconozco.	MERCUCHIO: “No te reconozco”, tu feliz, eso mi primo
ROMEO Ven, que quiero compartirte mi felicidad...	ROMEO: Ven, mi felicidad, quiero explicar...
<i>(Entran Teobaldo y Gregorio.)</i>	<i>(Entran Teobaldo y Gregorio.)</i>
TEOBALDO Buenas tardes, señores. Una palabra con uno de ustedes.	TEOBALDO: Buenas tardes, “B-ellos” ¡ “I-encontrar-I” platicar breve
MERCUCIO ¿Una sola palabra con uno de nosotros? No seas tímido, Teobaldo. Hay que agregarle algo, digamos una palabra y un golpe.	MERCUCCIO: ¿I-encontrar-I platicar breve? Tu pena tímido, platicar breve, poner algo, golpearme.
TEOBALDO Estoy listo para eso, si me dan la ocasión.	TEOBALDO: “Agresivo-a mi” yo hoy pelear
ROMEO Señores, no nos acalorem. Mantengamos la armonía.	ROMEO: “2-uds” acalorem ya, “5-mantener-5” paz
MERCUCHIO ¿Armonía? Si quieres hacer música, aquí tengo el arco de mi violín. <i>(Desenvaina)</i> ¡Con él te haré bailar, Capuleto!	MERCUCCIO: ¿Paz? Tu quiers musica, tengo violin, tu bailar
ROMEO ¡Calma, señores! O razonamos tranquilamente, o bien nos separamos.	ROMEO: Calma, platicar paz o mejor “nos-alejamos”

TEOBALDO (Desenvaina) Yo no pienso moverme para darle gusto a nadie. Y menos a un villano como tú, Romeo.	TEOBALDO: "5-zona" villano "mandarme" rechazar, tu mas malo "mandarme" rebelde
ROMEO Te aseguro que nunca te he ofendido y que te quiero más de lo que piensas. Pronto sabrás la causa de mi afecto: buen Capuleto, deberá bastarte que tu nombre lo quiero tanto como el mío.	ROMEO: Yo contra jámas, tu pensar absurdo, verdad "yo a ti" cariño, tantito "b-proximo-b" descubrir, tú familia Capuleto bueno, mi familia Montesco tu Capuleto igual cariño
MERCUCIO ¡Que sumisión tan vil y deshonrosa! Alla stocatta borraremos eso. ¡Ven a bailar, Teobaldo, matarratas!	MERCUCCIO: Tú "bajar-nivel" "cabeza-bajar" vergüenza, olvidalo, "2-nos" atacar bailar atacar tú maldición
TEOBALDO ¡A tus órdenes!	TEOBALDO: Mandar
ROMEO ¡Guarda tu espada, Mercuchio querido!	ROMEO: Cariño, guardarlo
ROMEO Caballeros, se los ruego: que no ocurra esta infamia. Nuestro Príncipe prohibió estos pleitos en las calles de Verona. Detente, Teobaldo. Mi buen Mercuchio— (Mercuccio y Teobaldo pelean con espadas. Teobaldo hiere a Mercuchio. Teobaldo huye.)	ROMEO: Ruego "2-uds" "no-respeta", principe decir aquí Verona pelear prohibido, detente cariño Mercuccio y Teobaldo pelean con espadas. Teobaldo hiere a Mercuchio. Teobaldo huye.)
ROMEO ¿Estás herido?	ROMEO: ¿Entierra espada?
MERCUCIO Sí, un rasguño. Un rasguño, pero con esto basta.	MERCUCCIO: Si simple, (5-no) cruel
ROMEO Valor, amigo. La herida no ha de ser tan grave.	ROMEO: Amigo aguantar, (cuchillo herido) simple

MERCUCIO No. No es tan grave, pero es mortal. Cumplirá su fin.	MERCUCCIO: Simple (cara-si) pero siento seguro morir
ROMEO Quise hacer lo mejor.	ROMEO: Antes paz, fallar
MERCUCIO Malditas sean nuestras familias. Por culpa de ellas ahora soy carne de gusanos. <i>(Muere.)</i>	MERCUCCIO: 2 familia maldito, "2-uds" culpa, gusano comerme morir
ROMEO Este caballero, mi primo y mi mejor amigo, ha sido herido de muerte por Teobaldo, que desde hace una hora es mi familia. Aquí vuelve, vivo y triunfante, ¿y Mercucio muerto? Al diablo mi cordura, que desde ahora la cólera me guíe. ¡Teobaldo, el alma de Mercucio vuela apenas encima de nosotros esperando que alguien la acompañe! Tú, o yo, o los dos, nos iremos con él.	ROMEO: Tu caballero mi primo, amigo, "Teobaldo" matar, apenas 1 hora nosotros nueva familia. "1-venir", triunfante "A-salvar-A" vivir, ¿Mercuccio morir? Educar (chinga tu madre), yo enojar "cabeza-maldito". "Mercuccio" alma volar esperar, tu morir volar o yo morir volar o "2-nos" morir volar juntos acompañar
TEOBALDO Tú, pobre diablo, lo acompañarás al infierno.	TEOBALDO: Tu diablo pobre, juntos abajo infierno
<i>(Romeo y Teobaldo pelean. Romeo mata a Teobaldo.)</i>	<i>(Romeo y Teobaldo pelean. Romeo mata a Teobaldo.)</i>
GREGORIO Romeo, has matado a mi señor Teobaldo. El príncipe te condenará a muerte por esto. ¡A mí la guardia!	GREGORIO: Mi señor "Teobaldo" tu matar, príncipe castigo tu muerte orale
ROMEO ¡Ah, soy el juguete del destino! <i>(Huye.)</i>	ROMEO: Ah, yo apodo dios titere
GREGORIO ¡Eh, las gentes! Aquí yace Teobaldo y Mercuchio. Uno Capuleto, el otro Montesco. Ambos muertos.	Gregorio: Oye, "Teobaldo Capuleto", "Mercuccio Montesco" "2-ellos" muerto

ESCENA SEGUNDA

<i>(Frente al príncipe el señor Capuleto y el señor Montesco.)</i>	<i>(Frente al príncipe el señor Capuleto y el señor Montesco.)</i>
PRÍNCIPE ¿Quiénes comenzaron la pelea?	PRINCIPE: Pelear primero quién?
MONTESCO Según testigos, fue Teobaldo. Mi hijo Romeo le habló con buenas palabras, pero la ira desenfrenada de Teobaldo lo ensordeció y arremetió con su acero contra el valiente Mercuchio, arrebatándole la vida. Después volvió contra Romeo, quien al defenderse, lo mató.	MONTESCO: Testigo dice, primero "Teobaldo" (sacar-espada), mi hijo "Romeo" explicar sencillo, "Teobaldo" enojar caso "Mercuccio" valiente (I-contra-I) "Teobaldo" matar. Despues (I-contra-I) "Romeo", defenderme atacar +++ de-repente matar.
CAPULETO Él es un Montesco; el afecto hacia su hijo lo hace mentir. ¡Pido justicia, a usted se la pido, Príncipe! Romeo mató a Teobaldo, ¡Romeo debe morir!	CAPULETO: Tu familia "Montesco" pretexto defender su hijo, "Romeo" matar "Teobaldo", Príncipe pedir favor castigo muerte justo.
MONTESCO Romeo lo mató, pero él mató a Mercuchio. Mi hijo hizo lo que la ley habría hecho: sentenciar a Teobaldo.	MONTESCO: "Romeo" matar "Teobaldo" igual "Teobaldo" matar "Mercuccio" quizá "Romeo" matar "0-no-0", afuerza ley "Teobaldo" castigo muerte
PRINCIPE ¡Basta! Dos mancebos derramaron su sangre en las calles de mi ciudad, y un tercero huyó. Su camino de odio se tiñe con la sangre de los jóvenes. Sus ruegos no servirán para pasar por alto estos abusos. Romeo será desterrado, que parta de inmediato, pues si es encontrado aquí, habrá de morir.	PRINCIPE: ¡Basta! Mi ciudad 2 joven (acostar-2) calle sangre derramar, I escapar, algunos joven odio +++ enemigo sangre corriente, ustedes rodillas perdón "por-favor" yo ¡YA! Ustedes mal. Romeo aquí ciudad ahorita rápido fuera, si "él-aquí" castigo muerte.

ESCENA TERCERA

<p>JULIETA Galopen rápido, corceles de fuego, hacia la morada oscura de Febo, y traigan ya la nebulosa noche. ¡Oh, noche, protectora del amor, extiende tu cortina negra, que se cierren los ojos acechantes para que así, en silencio y en secreto, pueda llegar Romeo hasta mis brazos! Los amantes saben celebrar sus ritos amorosos sin más luz que la de su belleza, pues siendo ciego el amor, busca la noche. Ven, noche oscura: cubre con tu negro manto la sangre indómita que sube y se amotina en mis mejillas y dale audacia al temeroso amor para que con pureza se abandone. ¡Ven, noche! ¡Ven, Romeo! Dulce noche, ven y dame a mi Romeo. He comprado el palacio de un amor pero sin poseerlo aún, y aunque está bendecido y entregado, aún no ha sido gozado. Nana, ¿qué noticias me tienes? Aunque sólo diga "Romeo", es música celeste</p>	<p>JULIETA: Caballo fuego (Cl-caballo ++) dios Sol sienta (Cl-caballo-correr) (Sol-bajar), nube oscuro (5-nube-cerrar-nube-5), amor noche protegerme, tú tela negra cubierta, "P-todos" ojos "5-atender-5" ojos cerrar, silencio Romeo sospechar "I-venir" abrazar. "2-ellos" amantes (I-fajar-I) luz "no-necesita" bastante "adentro-cuerpo" "cuerpo-brillante", amor ciego gustar noche, ya pronto noche oscuro, mi sangre "subir-hervir" control "no-poder" sonrojar, amor "tratar de abierto" dudar, tu cortina negro, fe abierto, ven noche, ven "Romeo" noche dulce ven regalarme "Romeo" (I-acercarme), Castillo apodo amor ya comprar entrar todavía-no, "2-nos" ya casar bendición, (I-fajar-I) todavía-no, viene aquí Nana, "a-ver" "a-mi" explicar una seña "Romeo" "5-escuchar" música cielo, ¿Dame noticia?</p>
<p>JULIETA ¿Qué ha pasado? ¿Por qué te retuerces las manos así?</p>	<p>JULIETA: ¿qué paso? Tú (mano-preocupar) por que?</p>
<p>NANA ¡Romeo, Romeo! ¿Quién lo hubiera pensado de Romeo?</p>	<p>NANA: "Romeo" "Romeo" desconocido</p>
<p>JULIETA ¡Dime qué ha pasado con mi esposo!</p>	<p>JULIETA: Mi esposo "qué-paso"? Dime</p>
<p>NANA Teobaldo. Yo vi la herida. La vi con mis propios ojos, que Dios me ampare. Un triste cadáver. Un cadáver sangriento,</p>	<p>NANA: Yo testigo, mis ojos ver "Teobaldo" herido (que Dios me ampare) triste, "Teobaldo" muerto sangre "derramar cuerpo" cara</p>

lastimoso, pálido, pálido como la ceniza y cubierto de sangre y de coágulos. Apenas lo miré, perdí el sentido.	blanca igual fuego polvo blanco, sangre “derramar-cara”, coágulos, apenas ver cabeza desconectar.
JULIETA ¿Mi primo? ¿Teobaldo está muerto? ¿Y por qué mencionabas el nombre de Romeo? ¡Contesta!	JULIETA Mi primo Teobaldo muerto, tu seña Romeo porque? Dime.
NANA Teobaldo ha muerto y Romeo está desterrado. Lo mató Romeo y lo destierran.	NANA: Teobaldo muerto, Romeo matar castigo fuera.
JULIETA ¡Dios mío! ¿La mano de Romeo vertió la sangre de Teobaldo?	JULIETA: ¿Teobaldo Romeo matar sangre derramar?
NANA Así es. Así es. ¡Ay, día negro! Ya no hay confianza, no hay fidelidad, no hay honradez en los hombres. Todos son unos perjuros, falsos, hipócritas todos. Que a Romeo le caiga la deshonra.	NANA: Eso hoy día oscuro negro “I-todo” hombre confianza, fiel honesto “no-hay”, “P-todo” fingir jurar, falso hipócrita. Romeo castigo (cabeza-bajar)
JULIETA Que te queme la lengua lo que has dicho.	JULIETA: Hablar +++ tu lengua fuego
NANA ¿Hablarás bien del que mató a tu primo?	NANA: Romeo matar “Es-tu” primo, defender
JULIETA ¿Y quieres que hable mal del que es mi esposo? Ese primo infame habrá querido asesinar a mi marido. Pero mi marido está desterrado. Romeo ha sido desterrado. No hay medida, no hay límite, no hay fin, no tiene término el dolor que contiene esas dos palabras juntas: “Romeo desterrado”. Si mi familia lava con lágrimas las heridas de Teobaldo, yo gastaré las mías a causa del destierro de Romeo. Ahora soy una doncella viuda. Mi virginidad no se la llevará Romeo, sino la muerte.	JULIETA: ¿Mi esposo hablar contra ++ querer? Sentir ++ mi primo querer matar mi esposo, mi esposo fuera, Romeo fuera, 2 palabra Romeo fuera, corazón dolor aumentar “2-dolor” aumentar +++, Teobaldo herido, mi familia llorar (cuerpo-derramar) “5-lavar-5”, yo mas llorar el Romeo fuera. Ahora yo viuda, Romeo “2-nos” acostar “O-no” señorita seguir muerte.

NANA Vete a tu cuarto. Voy a salir en busca de Romeo para que te consuele. Yo sé muy bien donde está. Vendrá a verte esta noche tu Romeo, ¿me oyes? Corro a verme con él. Está escondido en la celda de Fray Lorenzo.	NANA: Verte cuarto, voy buscar sacar Romeo, “a-ti” consolar, yo sé donde “I-guiar”, hoy noche Romeo “I-encontrar-I” ¿“De acuerdo”?, yo correr “I-encontrar-I” hay allá iglesia Fray esconder Romeo.
JULIETA Encuéntralo. Entrega este anillo a mi fiel caballero y dile que su esposa lo espera.	JULIETA: Ve “I-encontrar-I” tomar mi caballero fiel, dile yo esperar aquí

ESCENA CUARTA

FRAILE Romeo, sal. Sal, receloso. De ti se ha enamorado la desdicha y te casaste con la desventura.	FRAILE: Tu miedo “5-no” ven +++, tú mala suerte-enamorar, desmadre casar.
ROMEO Padre, ¿tienes noticias? ¿Qué sentencia ha dado el Príncipe?	ROMEO: ¿Algo noticia? ¿Príncipe “me castigo”?
FRAILE De sus labios salió un fallo indulgente. No te condena a muerte: te destierra.	FRAILE: Principe bueno pedir perdón borrar, tú castigo muerte no, fuera.
ROMEO ¿Me destierra? El destierro es más terrible que la muerte.	ROMEO: “Me-fuera” castigo muerte, “me-fuera” horrible asustar.
FRAILE Has sido desterrado de Verona. Consuélate, el mundo es ancho y grande.	FRAILE: Ciudad Verona “2-salir”, mundo pequeño no grande, tranquilo.
ROMEO No hay mundo sin los muros de Verona. Aquí está el cielo, donde vive Julieta. Y cualquier criatura indigna podrá mirarla, menos Romeo. Las moscas, hijas de la podredumbre, merecen más honor y más respeto que Romeo. Ellas podrán posarse en la blanca mano de Julieta si les place. ¿Y dices que el destierro es indulgente?	ROMEO: Ciudad Verona, afuera mando sencillo, Julieta vivir aquí, parece brillante cielo. Diferente animal pequeño poder “I-ver-mover”, yo no, (5-basura-5) apesta (mosca +++) afortunado, Julieta mano blanca él puede tocar, yo tocar “no-poder” ¿Príncipe bueno “me-fuera”?

FRAILE Amante loco, escúchame... (llaman a la puerta) Levántate. Escóndete, Romeo.	FRAILE: Loco enamorado, "atención-a-mi"... Levantar esconder vete ++
ROMEO Yo no lo haré. Que mi dolor me esconda.	ROMEO: Yo esconder (ya-no) dolor (5-tapar-5)
FRAILE ¿No oyes cómo golpean? Vamos, Romeo, arriba. Van a detenerte. Corre a mi estudio. Dios mío, qué locura. Voy. Ya voy. ¿Quién golpea tan fuerte? ¿Qué quieren?	FRAILE: Oye, ruido tocar, ¿Quién? Persona querer atrapar, levantar ++ tu ir mi cuarto, vete correr momento ++ ¡LOCO! Alla ruido fuerte tocar, ¿Quién? ¿Qué querer?
NANA Déjenme entrar y sabrán lo que quiero. Vengo de parte de la señorita Julieta.	NANA: Permiso entrar yo explicar, Julieta "me-mandar" yo ir.
FRAILE Bienvenida entonces.	FRAILE: Entonces bienvenido
NANA Oh, santo fraile. Dime, ¿en dónde está el señor de mi señora? ¿En dónde está Romeo?	NANA: Oh Fraile Santo ¿Julieta esposo Romeo donde esta?
FRAILE Ahí, en el suelo, está borracho con sus propias lágrimas.	FRAILE: Hay ahí acostar llorar ++ borracho
NANA Lo mismo que mi señorita. Está tendida llorando y sollozando, como él. Levántate. Pórtate como un hombre por Julieta. Por su amor ponte de pie. Señor, solo la muerte es el fin de todo.	NANA: Igual Julieta, acostar durar llorar gritar igual tu, levantar parar hombre "B-por" Julieta, por favor levantar parar, tú llorar grave nada.
ROMEO Julieta ¿Cómo está? ¿Piensa de mí que soy un asesino, ahora que manché con sangre casi suya el nacimiento de nuestra alegría? ¿Dónde está? ¿Cómo está? ¿Qué dice mi secreta esposa de nuestro amor deshecho?	ROMEO: Julieta ¿Cómo esta? ¿Apenas "2-nos" casar feliz, yo matar sangre mancha suya familia, ella piensa yo malo asesino? ¿Julieta, cómo esta? ¿Dónde esta? ¿2-nos esposa secreto, amor destruir ella dice?
NANA Señor, ¿mi presencia aquí no te dice nada? Julieta me ha mandado a buscarte. Quiere verte. Ahora más que nunca, desea estar al lado de su marido. Me encargó que te diera esta sortija. Démonos prisa, se está haciendo tarde. (sale)	NANA: Yo "5-suelo-parar" tu "no-entender"? Julieta mandarme buscarte, ella quiere verte, Julieta ya querer desear juntos esposo. Julieta dar, ya tarde noche prisa vamos
ROMEO	ROMEO

Este regalo me hace revivir.	Ese regalame yo revivir
FRAILE Vamos. Ve al encuentro de tu amada, como estaba acordado. Pero deberás irte antes de que salga la guardia o serás arrestado. Tienes que trasladarte a Mantua. Ahí vivirás hasta que podamos encontrar el momento de revelar tu matrimonio, reconciliar a tus familias y pedir perdón al príncipe. (a la nana) Vamos señora, lleva a Romeo con su Julieta. Márchate. Se decide tu suerte aquí. Debes estar ya lejos cuando monten la guardia, o sal disfrazado al amanecer. Ve a Mantua. De vez en cuando con tu criado te mandaré noticias de lo que aquí suceda. Dame la mano. Es tarde. Buenas noches, adiós.	FRAILE: Vamos ella “apenas-abajo” explicar, tu encontrar Julieta amor, “de-pronto” Soldado vigilar atrapar, mejor antes salir, allá pueblo Mantua quedar vivir, yo pienso cómo +++? Avisar yo ellos casar familia Montesco Capuleto reconciliar, príncipe pedir perdón. Señora tú sacar Romeo ir a casa Julieta. Ya vete +++, tu vida adelante suerte, amanecer soldado parar vigilar tu antes ir o maquillaje capa ir alla pueblo Mantua, aquí ciudad paso +++, yo carta escribir tu criado dar dar, (dame mano) ya tarde buenas noches, adios.
ROMEO Adiós. (sale)	ROMEO Adiós.

ESCENA QUINTA

CAPULETO Tan tristes son las cosas que han pasado, señor, que mi hija se ha encerrado en su cuarto. Toma en cuenta el afecto que sentía por su primo Teobaldo. Es tarde, ya no bajará Julieta.	CAPULETO Tantito apenas problema humo, triste, mi hija entrar cuarto cerrar, sabes Julieta cariño primo Teobaldo, tiempo Julieta “venir-l” (cara-no) ya tarde.
PARIS ¿Cómo hablarle de amor con tantas penas? Señor, dele mis saludos a su hija.	PARIS ¿Julieta triste, yo explicar amor “no-poder”? Dile hola tu hija
CAPULETO Así lo haré. Mañana ya sabremos lo que piensa. Esta noche la agobia su tristeza. Conde Paris, me atrevo a prometerle el amor de mi hija. No cabe duda alguna que me obedecerá. Pactaremos la boda para el jueves, es decir, en cinco días. ¿Estarás listo? ¿Te parece bien este apuro?	CAPULETO Si decir, a-ver mañana preguntar si o no casar, hoy noche llorar triste, yo mandar “2-uds.” Casar yo sentir seguro Julieta obedecer a-mi. Seguro “l-proximo” 5 días jueves boda, ¿Tú sentir veloz, bien?
PARIS Yo, señor, quisiera que mañana fuera jueves.	PARIS Yo querer ya mañana jueves
CAPULETO	CAPULETO

Claro que espero que venga nuestro amado príncipe, ya que es pariente tuyo.	Puede invitar Príncipe, tuya familia.
PARIS Estoy seguro que su majestad nos acompañará.	PARIS Seguro Príncipe entrar fiesta boda
CAPULETO Será el jueves, entonces. Hablaré con Julieta, y la prepararé para la fecha de su matrimonio. Adiós, señor.	CAPULETO Boda jueves acuerdo, yo platicar Julieta, preparar arreglar fiesta boda, adiós.
PARIS Buenas noches.	PARIS Buenas noches

ESCENA SEXTA

<i>(Romeo y Julieta están desnudos en la cama de ella. Él se levanta y comienza a vestirse)</i>	<i>(Romeo y Julieta están desnudos en la cama de ella. Él se levanta y comienza a vestirse)</i>
JULIETA ¿Ya quieres irte?	JULIETA ¿Ya vas?
ROMEO La luz envidiosa ya desgarrar las nubes, allá lejos, en el oriente. Debo irme y vivir, o quedarme y morir. Yo no quiero partir, quiero quedarme. Bienvenida la muerte, si Julieta así lo quiere.	ROMEO Este lejos luces amanecer envidia nublado desgarrar (separar-nublado), yo ir "a-salvar-a" vivir o quedar morir, no quiero ir, quedar tu querer yo quedar, aceptar yo morir.
JULIETA Es de día. Vete pronto. La alondra ya canta. ¿Quién dice que su canto reúne la dulzura? No es dulce si nos separa.	JULIETA Ya amanecer, pronto vete, pájaro cantar ¿Tú yo juntos pájaro cantar dulce? (cara-no) separar dulce nada.
ROMEO Está aclarando más y más el día, y más y más se oscurecen nuestras penas.	ROMEO Amanecer (Sol salir) "2-nos" triste (triste abajo-Sol-arriba)
NANA <i>(Desde fuera)</i> ¿Señora?	NANA ¿Señora?
JULIETA ¿Nana?	JULIETA ¿Nana?
NANA <i>(desde fuera)</i> Viene a tu recámara tu señor padre. Ten cuidado. Ya apunta el día.	NANA Venir tu papá, cuidado, ya amanecer.
JULIETA En ese caso, ventana: deja entrar el día y deja que salga la vida.	JULIETA Ventana viene amanecer, mi vida fuera ir.

ROMEO Adiós. Un beso más, y bajaré.	ROMEO Adiós un beso, bajar.
JULIETA Esperaré noticias tuyas todos los días.	JULIETA Tuyo noticia carta darme diario y esperar.
ROMEO No perderé ninguna ocasión de enviarte algún mensaje, amor mío	ROMEO Carta escribir mandar diario, fallar jamas, cariño.
JULIETA ¿Crees que nos encontraremos otra vez?	JULIETA ¿Crees próximo otra vez encontrar?
ROMEO Estoy seguro, y todas estas penas se endulzarán cuando las recordemos. Adios. (Romeo sale por la ventana. Julieta lo ve alejarse)	ROMEO Si seguro, ahorita “2-nos” triste próximo recordar ya aparte, “1-encontrar-1” dulce.
JULIETA Dios mío, siento el peso de un presagio. Es como si lo viera muerto en el fondo de una tumba.	JULIETA Dios mío, sentir problema humo, Romeo “ir-lento” “tumba-lento”.
ROMEO El dolor bebe nuestra sangre. (sale)	ROMEO “2-nos” sangre derramar, dolor tomar.
CAPULETO Hija mía, ¿te levantaste ya? ¿Cómo estás, Julieta?	CAPULETO ¿Ya despierta? ¿Cómo estás?
JULIETA No muy bien.	JULIETA Bien no
CAPULETO Pero ahora voy a darte noticias que te alegrarán.	CAPULETO No preocuper, tantito pagar, llorar ya, noticia explicar tú alegría.
JULIETA ¿De qué se trata, padre?	JULIETA ¿Dime “que es”?
CAPULETO Hija mía, temprano, el jueves próximo te esperará en la iglesia de San Pedro el joven y gallardo conde Paris, quien te hará su feliz esposa.	CAPULETO Próximo jueves temporada mañana, hombre joven valiente esperar alla iglesia San Pedro, Paris “2-uds.” Casar feliz.
JULIETA Pues por San Pedro que no ha de hacerme su feliz esposa.	JULIETA San Pedro verme juro “no-quiero” casar feliz, ¿hombre encontrar platicar cortejar “o-no-o” mandarme prisa casar por que?
CAPULETO ¿Cómo? ¿Lo rechazas? ¿No te sientes orgullosa? ¿No comprendes que aunque eres indigna de él, he logrado convencer a este noble caballero para que te tome por	CAPULETO (5-como-5) tu rechazar? ¿Sentir orgulloso nada? ¿hombre “nivel-alta” tu vulgar hombre rico caballero yo convencer él

esposa?	caída aceptar “a-ti” casar, tu “no-comprendes”?
JULIETA No puedo sentirme orgullosa de lo que odio.	JULIETA Casar sentir orgulloso, no, odio.
CAPULETO Mire, señorita melindrosa, orgullosa o no, prepara bien tus lindas piernas para ir con Paris a la iglesia de San Pedro, y si no vas, te llevaré a rastras.	CAPULETO Orgulloso nada, presumida delicada++, Paris alla iglesia San Pedro tu ve caminar, tu ir no, yo agarrar rastras.
JULIETA ¿Te has vuelto loco, padre?	JULIETA ¿Tu loco?
CAPULETO ¿Llamas loco a tu padre, criatura desobediente? Oye bien lo que te digo, estarás este jueves en la iglesia o no me mirarás más a la cara.	CAPULETO ¿Yo papá “me-critica” loco, tu “no-respetar”? verme jueves tu ve iglesia, rebelde, llamame (cara-vuelta).
JULIETA Buen padre, te lo pido de rodillas, escucha una palabra... Padre, te estás acalorando demasiado.	JULIETA Padre bueno, rodillas “por-favor” tantito verme yo señas... Tu demasiada enojar ++
CAPULETO Mi único afán ha sido casarte bien, ¿y ahora que te pide el conde Paris te niegas? Él es pariente del príncipe. Con todo lo ocurrido, hemos caído de su gracia. Esta unión me ayudará a restituir lazos con su majestad. Además Paris es joven, rico, educado con nobleza...	CAPULETO Yo quiero tu casar perfecto bien, ¿Paris pedir casar tu niega? Paris unión familia Príncipe. Apenas problema humo, Príncipe “a-mi” serio, “2-uds.” Casar unión, igual Príncipe “2-nos” reconciliar unión, Paris joven, rico, educar, altísimo...
JULIETA Pues si tanto te conviene, cástate tú con él.	JULIETA Aprovechar tú ve casar
CAPULETO Niña insolente. Si no te casas jamás volverás a poner los pies en mi casa. No estoy bromeando, el jueves está cerca. Te casarás con mi amigo y si no, ponte a mendigar en medio de la calle. ¿Me oyes? Te lo juro: jamás te reconoceré, nada de lo que tengo será tuyo. Piénsalo bien, que soy hombre de palabra. (sale)	CAPULETO Tú niña chiquita grosero, casar “no-quiere” casa fuera, yo jugar “5-no” serio, cerca Jueves, mi amigo ve casar, “no-quiere” “tirar-llevar” acostar calle mendigar, ¿entender? Juro encontrar “no-reconocer”, mio cosas (5-guardar-5) aparte, piensa bien, yo seña serio.
JULIETA ¿No hay piedad para el abismo de mi sufrimiento? ¿Cómo impedir esto? Yo tengo esposo. Y se llama Romeo. Corro a pedirle consejo a Fray Lorenzo. Y si todo fracasa, no me faltarán fuerzas para buscar la muerte. (sale)	JULIETA ¿Ayudarme nada, sufrir eterna parar cómo?, yo tengo esposo Romeo, ir Fray ayudarme consejo, quizá mal +++, ya yo suicidar morir

ACTO CUARTO
ESCENA PRIMERA

JULIETA Para mí no hay esperanza ni consuelo.	JULIETA Yo esperanza y consuelo nada.
FRAILE Julieta, ya me enteré de tu dolor. Sé que el próximo jueves, sin remedio, debes casarte con el conde Paris.	FRAILE Ver sufrir, yo sé Jueves Paris tú casar, afuerza
JULIETA Padre, no me digas que lo sabes, si no puedes decir como evitarlo. Con tus largos años de experiencia, dame consejo. Juro que yo moriré si no me das una solución	JULIETA Tu sabes todo “5-no” no “me-digas”, ayudame casar quitar como, darme consejo tú experiencia años ++, “no-poder” ++ yo morir.
FRAILE Existe una esperanza. Si en verdad te dispones a morir antes que desposarte con el conde Paris, tal vez será posible que te atrevas a fingir tu muerte. Escúchame bien: ve a casa. Que te vean contenta y consiente en casarte con Paris. El miércoles por la noche has que te dejen sola; despacha a tu nana de tu cuarto, que en esta empresa no podrás fiarte de su discreción. Cuando estés segura de que nadie te espía, bebe todo el líquido de este frasco cuando estés en la cama; sentirás que la sangre se enfriará de súbito en tus venas, se detendrá el latir de tu pulso, tus labios y mejillas palidecerán; se extinguirá la luz de tus ojos; todos tus miembros, sin poder moverse han de tornarse rígidos y fríos como la muerte. Permanecerás en ese simulacro de la muerte cuarenta y dos horas, y entonces despertarás como de un dulce sueño. Así es que cuando el novio, en la mañana te venga a despertar, te hallará muerta. Entonces y según nuestra costumbre, te vestirán con las mejores galas y serás transportada al mausoleo donde sepultan a los Capuleto. Yo, mientras tanto, advertiré a Romeo. Juntos esperaremos que despiertes. De allí	FRAILE A ver ojala “adelante-pasar” bien, Paris tú casar rechazar, tu querer morir entonces mejor fingir morir, mira tu ir casa “P-fingir” contento, Paris casar aceptar, miércoles noche, tú entrar cuarto sola, Nana aparte, tu “soplar-boca” no, callar. Ellos personas descubrirtestigo “5-sin-5” nada, cama acostar, veneno beber “I-vacio-I”, sentir sangre “derramar-cuerpo” frío, corazón (corazón, latir, parar), boca mejilla cara convertir blanco, ojos cerrar oscuro, “I-todo cuerpo-I” cuerpo duro hielo, morir. Tú sigue dormir fingir muerto 42 horas, despues despierta sentir dormir rico, amanecer Paris ir despertar ya muerto, su familia ojos +++ costumbre arreglar vestido elegante, llevar acostar, acostar +++ familia capuleto, tu tomar, yo avisar Romeo, “2-nos” venir esperar tu despertar “2-uds.” I pueblo Mantua tu aceptar yo dar veneno.

Romeo ha de llevarte a Mantua. Si tú te atreves, yo te daré el elixir.	
JULIETA Dámelo y no me hables de miedo.	JULIETA Tu pensar yo miedo (cara-no) damelo.
FRAILE Toma. Ve y cumple tu propósito con decisión. En este mismo instante saldrá un monje que llevará una carta a tu marido.	FRAILE Tomar, tu decisión seguro ve, hoy yo escribir carta dar padre, dar tu esposo.
JULIETA El amor me dará fuerzas. Padre mío, adiós.	JULIETA Amor darme valiente, adiós.

ESCENA SEGUNDA

(entra Julieta y se topa con su padre)	(entra Julieta y se topa con su padre)
--	--

ESCENA TERCERA

JULIETA (sola en su habitación) Siento que un miedo frío me recorre. Ven cáliz. ¿Y si esta pócima no me hace efecto? ¿Tendría que casarme con Paris? No. Esto lo impedirá. ¿Y si despierto cuando esté en la tumba antes de la hora en que Romeo ha de venir para liberarme? Qué terrible. ¿Quedaré sofocada en el sepulcro y moriré asfixiada antes que él llegue? O al verme en esa bóveda donde se amontonan los huesos de los míos hace siglos, y ahora Teobaldo se pudre en su mortaja, ¿no sucederá que llegue a enloquecer rodeada de un terror espantoso? No, basta de cobardías. Romeo, Romeo. Bebo por ti.	JULIETA Sentir hervir frío miedo ¡Imagina tomar, morir nada? ¿Afuerza Paris casar? “5-no-5” evitar, ¿Quizás tumba despierta Romeo “no-estar” como sacarme salir? Sentir feo, ¿Quedar “tratar de respirar” ahogado morir, Romeo venir tarde? Yo quedar, mi familia muerto acostar ++ dejar calavera, Teobaldo acostar (pudrir-cara) (cobija-tapar) ¡U-error, muerto (5-terror-5) asustar loco? No, (5-basta-5) miedo YA, Romeo objetivo Romeo.
---	--

ESCENA CUARTA

(Transición. Amanece. Julieta yace en la cama, entra la Nana)	(Transición. Amanece. Julieta yace en la cama, entra la Nana)
---	---

<p>NANA Señorita Julieta. Dormida como un tronco. Señorita dormilona. Vamos, señora novia. Corazón, levántate. ¿Cómo, ni una palabra? Aprovecha: duerme más, por que en la noche de bodas ya verás como el conde Paris tiene bien dispuesta su guardia para que duermas muy poco. Dios me perdone, y amén. Como duerme. Tengo que despertarla. Señorita, señorita...¿Cómo, dormiste con tu ropa puesta? ¡Señora, mi niña! Dios mío, Dios mío. Auxilio, auxilio. Mi señorita está muerta. ¡La hermosa Julieta, muerta!</p>	<p>NANA ...Tú parece madera tronco duro dormir...levantar, ¿Dime nada? Aprovecha más dormir, porque hoy noche casar Paris después "2-ir" privado, Paris siempre espada parar, Julieta dormir poco interrumpir, Dios perdon amén, sigue dormir "5-ya" levantar...¿Ayer misma ropa "5-dejar-5" dormir?...Dios mío, Dios mío, ayudame ayudame, señorita muerta, Julieta hermosa muerta.</p>
---	--

ACTO QUINTO ESCENA ÚNICA

<p>CORO Y he aquí como se desencadenaron los acontecimientos, con la ayuda de la malisiosa fortuna: El sabio Fray Lorenzo mandó a un mensajero a Mantua, con una carta para Romeo, donde le explicaba los detalles del falso deseso de Julieta. Sin embargo, el joven fraile se detuvo a descansar en una casa que había sido invadida por la peste, provocando que la guardia del príncipe le prohibieran abandonar el recinto.</p>	<p>CORO "Poco a poco" problema desmadre, Fray sabio carta escribir dice Julieta fingir muerto, dar padre joven ve Mantua dar Romeo, padre joven ir → parar, "ir-izquierda" entrar casa descansar, casa adentro infección contagiosa, Principe mandar soldado defender casa salir prohibido.</p>
<p>FRAY JUAN Los guardias sospecharon que estaba contagiado por la peste, y procedieron a sellar las puertas. De allí ya no pude salir más. Y así se terminó mi viaje a Mantua.</p>	<p>FRAY JUAN Soldado piensa infección "contagiarme", casa puerta tapar +++, salir no poder, quedar, Mantua ir "O-no-O" fallar.</p>
<p>FRAY LORENZO ¿Quién llevó, entonces, mi carta a Romeo?</p>	<p>FRAY LORENZO ¿Carta dar Romeo Quien?</p>
<p>FRAY JUAN No la pude mandar. Aquí la tengo. Tanto miedo tenían de la peste que no pude mandársela con nadie.</p>	<p>FRAY JUAN Carta dar "O-no-O", tengo carta, infección contagioso, soldado miedo defensa, carta dar quien nada.</p>

FRAY LORENZO Qué suerte desdichada. Era una carta de tremenda importancia. Si se atrasa puede causar inmensas desventuras. Ahora debo ir solo hasta la tumba de los Capuleto; de aquí a tres horas la hermosa Julieta se habrá despertado. Volveré a escribir a Mantua, y esconderé a Julieta aquí en mi celda hasta que venga Romeo.	FRAY LORENZO Mala suerte, “otra-vez” más problema humo, voy Julieta acostar, falta 3 horas despertar, otra vez carta escribir enviar Mantua, Julieta esconder iglesia, Romeo ven, sacar.
CORO Mientras tanto, en Mantua, Romeo recibe la visita de su amigo Baltazar, que le cuenta tristes noticias de Verona	CORO Fray carta escribir, “I-Baltazar” amigo Romeo ir Mantua Romeo encontrar avisar Ciudad Verona triste
ROMEO ¿Qué hay Baltazar? ¿Noticias de Verona? ¿Mi esposa, cómo está? ¿Está bien mi Julieta?	ROMEO ¿Milagro? ¿Ciudad Verona algo noticia? ¿Mi esposa cómo está? ¿Bien?
BALTAZAR Perdona si te doy malas noticias. Su cuerpo duerme en la cripta de los Capuleto y su alma vuela entre los ángeles. Yo mismo vi cuando la sepultaban en el panteón de sus antepasados, y de inmediato partí para decírtelo.	BALTAZAR Noticia mal pedir perdón, acostar +++ familia Capuleto, Julieta acostar fue cielo juntos familia Capuleto, yo rápido “I-venir” avisar.
CORO Y así, Romeo decide regresar a Verona. Pero antes hace una escala con un viejo y pobre Boticario.	CORO Romeo decidir ir ciudad Verona, antes entrar viejo pobre moler plantas.
ROMEO Contigo dormiré esta misma noche, Julieta. ¡Ey, Boticario, hola!	ROMEO Hoy noche, Julieta juntos dormir. Ey! Hola.
BOTICARIO ¿Quién grita ahí?	BOTICARIO ¿Tú quién?
ROMEO Ven aquí amigo. Ahí tienes cuarenta ducados. Dame una dosis de veneno, algo que actúe rápido. Que quién lo tome, cansado de la vida, caiga muerto de inmediato	ROMEO Ven toma moneda 40, dame veneno dosis tomar rápido “derramar-cuerpo”, una persona vida ya aburrir tomar rápido morir, dame.
BOTICARIO Tengo una droga así, pero la ley de Mantua castiga con la muerte a quién la venda	BOTICARIO Tengo veneno, aquí Mantua ley prohibido, yo vender arrastrarme castigo muerte.
ROMEO	ROMEO

Pues: rompe la ley y toma la bolsa.	Ley importa carajo, dinero (toma-bolsa)
BOTICARIO Mi pobreza conciente, pero no mi voluntad.	BOTICARIO "No-poder", yo pobre necesita dinero.
ROMEO Este pago se lo hago a tu pobreza, no a tu voluntad.	ROMEO "No-poder" aparte, tu pobre necesita dinero, dinero dar.
BOTICARIO Pon esto en cualquier líquido y bébelo. Aunque tuvieras la fuerza de veinte hombres morirás de inmediato.	BOTICARIO Agua vaso veneno servir, tú tomar fuerza igual contar 20 hombres incluir fuerza (cara-no) derrotar minuto muerto.
ROMEO Ahí tienes el oro... peor veneno para el alma. Adiós. Ven tú, veneno; ven conmigo a la tumba de Julieta, que allí te beberé.	ROMEO Ese Oro, apodo alma veneno "derramar-cuerpo" adiós, ven veneno "2-nos" juntos ir julieta sepultar "tú-a mi" beber.
CORO Cuando Fray Lorenzo llega al mausoleo de los Capuleto, descubre que la cripta recibe la visita de otro joven enamorado.	CORO Cueva familia Capuleto acostar +++, Fray entrar, mirar hombre joven enamorado "I-caminar"
FRAY LORENZO El joven Paris vino a traer flores a la tumba de Julieta. No debe verme.	FRAY LORENZO Julieta acostar Paris, flores poner +++, verme sospechar cuidado.
PARIS Voy a cubrir con flores este lecho nupcial en donde yaces. Esta noche las voy a rociar con lágrimas. Llanto nocturno y flores en tu cripta, éstas son las exequias que te ofrezco.	PARIS "2-nos" casar tratar flores poner, hoy noche yo llorar, tú morir yo honor flores, llorar, ofrecer.
FRAY LORENZO Será mejor que vuelva más tarde, cuando el joven doliente se haya ido. Aún tengo un par de horas antes de que Julieta despierte de su sueño fatal.	FRAY LORENZO Deja ir Joven sufrir ya ir yo regresar, "todavía-no" falta 2 horas Julieta despertar.
ROMEO Muerte, aunque te hartaste con la carne más pura de la tierra. Te obligaré a comer. Abre tus mandíbulas podridas. (va a tomar el veneno, pero aparece Paris)	ROMEO Mundo único Julieta carne fino, muerte morder comer, "5-esperarme" falta yo, tú (boca-abierta) yo (caer-boca)
PARIS Eres el desterrado de Verona, el soberbio Montesco, el asesino del primo de mi amada. ¿Has venido a profanar a los muertos? Bandido, estás arrestado.	PARIS Tú aquí ciudad Verona fuera, tú familia Montesco orgulloso, ¿muertos acostar +++ tú meter "no-respetar" está bien? Tú malo, yo arrestar, tu obedecer vamos

Obedece y ven conmigo, pues debes morir.	juntos, tu castigo muerto.
ROMEO Es cierto: debo morir. Para eso he venido. Buen muchacho, no desafíes a un desesperado. Huye de aquí, déjame solo. Márchate y podrás decir que la compasión de un loco te permitió vivir.	ROMEO Tu razón yo venir, castigo muerte, tu joven bueno, enojado "me-agresivo" "5-no-5" mejor fuera, dejame solo, yo "cabeza-bomba" morir "5-no" adelante vivir
PARIS ¿Marcharme? Claro que no. Te detengo como criminal. <i>(desenvaina su espada)</i>	PARIS Yo fuera, no, tú malo yo arrestar.
ROMEO ¿Me provocas? Como quieras, niño.	ROMEO ¿Me-agresivo? Quieres pasame niño
<i>(Romeo saca su daga. Pelean. Romeo mata a Paris)</i>	<i>(Romeo saca su daga. Pelean. Romeo mata a Paris)</i>
ROMEO <i>(Se dirige hasta Julieta)</i> Amor mío, mi esposa, la muerte aún no domina tu belleza. Aún no te conquista. Ah Julieta, ¿por qué sigues tan bella? Estoy pensando que el fantasma de la muerte se a enamorado de ti, y te quiere como su amante. Lo siento muerte ansiosa, pero ha llegado el esposo de Julieta. Ojos, denle la última mirada. Labios, sellen con este beso un pacto eterno. Amor mío, salud. <i>(bebe el veneno)</i> Buen boticario, es rápido tu veneno. Con este beso, muero.	ROMEO Mi esposa amor, tu muerte "destruir-cuerpo" "cara-secar" nada, muerte derrotar tu bonita. Ah Julieta, ¿Tu todavía bonita porqué? Yo creo fantasma enamorado desear querer encontrar amante fajar, "5-no" ella mi esposa ocupar, ojos ver ultimo, salud! <i>(Beber)</i> hombre hábil mejor plantas, veneno rápido "derramar-cuerpo", besar, yo muerto.
JULIETA: <i>(despierta tras una breve pausa)</i> ¿Dónde está mi esposo? Recuerdo bien la cita, y cumplo: aquí estoy. ¿Y mi Romeo? <i>(descubre el cadaver de Romeo)</i> ¿Qué es esto? Es una botella aún apretada en la mano de mi amor. Fue veneno lo que causó su muerte. ¿Lo bebiste todo, ingrato, sin dejar una gota para mí? Voy a besarte...tal vez tus labios han guardado algo de veneno que me permita seguirte. Tus labios están calientes. <i>(ve la daga de Romeo)</i> Oh, querida daga, esta es tu vaina. Descansa en mí y dame la muerte.	JULIETA: ¿Mi esposo donde esta? Yo memoria vemos aquí, yo saqué ¿Romeo? ¿Qué es? Dosis apretada, veneno tomar muerte, ¿Tu beber vaciar, una gota para mí? "Yo a ti" besar quizá tus labios tiene veneno, besar "me-contagio" juntos morir, tus labios todavía caliente, <i>(agarrar-daga)</i> cariño, tú apuntar guardar, dame muerte.

FIN

ANEXO F - Libreto de la obra *Música para los ojos*

Seña y Verbo: Teatro de Sordos

MÚSICA PARA LOS OJOS

De: Sergio Bátiz

Personajes:**Actor músico 1****Actor músico 2****Actor músico 3****Actor director**

En escena tres atriles colocados como para un recital de un trío de cámara, uno ajustado a una altura alta, el de en medio a una altura baja y el último a una altura media, uno más, el del director, colocado de lado izquierda actor en el proscenio.

Aparece el Actor músico 1 en escena, (lleva un frac negro clásico y un estuche de violín) saluda con un gesto al público, va a los atriles y prueba un movimiento de manos de la coreografía de la pieza “El mar” en cada uno de los atriles, llega al tercer atril y finalmente se siente cómodo, abraza el atril contento, y continúa sus pruebas con las manos como músico que repasa algún pasaje de una pieza que va a interpretar. Entra el Actor músico 2 (vestuario y estuche igual al del Actor músico 1) confiado mirando hacia atrás sin darse cuenta de que ya está el público en la sala, voltea ve al público y se sobresalta, saluda y se acerca al atril grande para probar de la misma manera que hizo el Actor músico 1, le incomoda el atril grande, prueba con el pequeño, lo mismo, le incomoda y voltea a ver al Actor músico 1 que sigue probando cosas con el atril mediano.

Diálogo en gestos:

Actor músico 2: Hola

Actor músico 1: Hola (sigue en lo suyo)

Actor músico 2: Disculpa, ese atril es para mí

Actor músico 1: No, es mío

Actor músico 2: Disculpa, pero ese atril es para mí

Actor músico 1: No, usa el grande

El Actor músico 2 voltea a ver al atril grande regresa su mirada al Actor músico 1 lo toma por la cintura y en un movimiento ágil pero no violento lo avienta a un lado, tranquilamente se acomoda en el atril y comprueba que le es cómodo, lo abraza contento. El Actor músico 1 sorprendido toma al Actor músico 2 de la misma manera y lo avienta fuera del atril para recuperar su lugar, el Actor músico 2 toma al Actor músico 1 y entre los dos empiezan un juego en que uno avienta al otro, poco a poco avanzando a prosenio hasta que entra el Actor músico 3, (mismo vestuario y estuche), va directo al atril alto y lo ajusta tranquilamente. Los otros dos se sorprenden de ver que los atriles son ajustables, se acomodan en los otros dos atriles y ajustan la altura para la pieza “El mar”.

Entra el director, saluda a músico situado en el atril que está al extremo derecha actor y se dirige a a su atril, muestra al público una partitura, la acomoda en el atril y golpetea con la batuta para llamar la atención de los músicos. Los actores músicos no reaccionan, están platicando en LSM. El director vuelve a golpetear el atril con la batuta, de nuevo no hay reacción por parte de los actores músicos. El director chifla, los actores músicos no

reaccionan, siguen platicando en LSM. El director gesticula y balbucea hasta que los actores músicos le ponen atención.

Diálogo en gestos:

Director: ¡Escúchenme con atención!

Actores músicos: ¿?

Actor músico 2: Somos sordos

Director: ¿?

Actor músico 1, 2 y 3: ...Somos sordos.

Director: ¿?

Actor músico 2: Yo

Actor músico 1: Yo

Actor músico 3: Y yo.

Actores músicos 1,2 y 3: Somos sordos.

Director: A ver, a ver, a ver, ¡Me están diciendo que tú (señalando a cada uno) tú, y tú... no oyen?

Actores músicos 1,2 y 3: Sí.

Director: (Voltea angustiado a ver al público) ¡¿Qué voy a hacer, si yo traía esta partitura?!

Actor músico 3: Tranquilo, tranquilo, ven para acá, respira.

Los actores músicos en un acto de magia desaparecen las notas de la partitura que traía el director y las meten en el libro de partituras imagen. Invitan al director a revisar el nuevo libro de partituras, el director lo observa sorprendido, repasa algunos pasajes, se da cuenta de que las acciones de los actores músicos corresponden a las imágenes del libro de

partituras y a las imágenes en la pantalla. Feliz festeja, y llama la atención de los actores músicos para comenzar el concierto.

El director saluda al público mientras los actores músicos avanzan a proscenio, ponen sus estuches en el suelo, los abren, se ponen títeres de peces en las manos y los muestran al público. El director muestra al público en su libro de partituras la imagen correspondiente a la pieza “El mar” (la imagen muestra un cardumen de peces observando con curiosidad a un pez de distinto color que devuelve la misma mirada de curiosidad) ya listos, los actores músicos se colocan para iniciar la pieza. El director hace una seña para marcar la entrada de la música e indica el inicio de la acción a los actores músicos.

-El mar:

Con el concierto para violín de Antonio Vivaldi “La tempestad del mar” RV 253, los actores músicos, dirigidos a vistas del público por el director, realizan la siguiente coreografía:

- A) El cardumen aparece haciendo una coreografía que corresponde al tema principal del concierto, el cardumen sale y,**
- B) Pez solista y pez bajo pasean sin verse el uno al otro.**
- C) El cardumen se percata de la presencia del pez solista.**
- D) Pez solista ve a lo lejos al pez bajo y poco a poco se acerca, se ven y huyen asustados.**
- E) El cardumen repite la coreografía del inicio con algunos cambios (al igual que el concierto regresa al tema principal variándolo un poco) el pez solista trata de unirse a la coreografía pero esta cambia y se encuentra solo sin darse cuenta de que el cardumen ha desaparecido.**

F) El cardumen sorprende al pez solista, comienzan un diálogo de imitación de movimientos que va creciendo hasta que culmina en la coreografía del inicio siendo liderada por el pez solista.

Al terminar el primer movimiento del concierto el cardumen se esconde y uno de los peces queda solo, los actores cambian los títeres guantes de peces por títeres guantes de calamares y una anguila eléctrica, cuando están listos le avisan discretamente al director para que de la entrada de la música correspondiente al segundo y tercer movimientos del concierto

G) Los calamares y la anguila eléctrica pasean cada uno por su lado

H) Se ven y se acercan, la anguila amistosa y los calamares cautelosos

I) Los calamares tratan de agarrar a la anguila pero ella los electrocuta

Tercer movimiento

J) Entran mamá y papá delfín, la anguila eléctrica se asusta y poco a poco se va.

K) Entra el bebé delfín jugando

L) Mamá, papá y bebé delfines juegan y pasean.

Al terminar la pieza “El mar” el director aplaude y los actores agradecen con una reverencia, los actores músicos van por sus estuches y sacan guantes con plumas en los dedos y picos de pájaro para ponerse en la nariz.

El director muestra al público en su libro de partituras la imagen

correspondiente a la pieza: “Pájaros hermanos” los actores músicos se preparan; el director hace una seña para marcar la entrada de la música e indica el inicio de la acción a los actores músicos.

-Pájaros hermanos:

Con la versión orquestada por Stokowski de la pequeña fuga en Sol menor de Johann Sebastian Bach (BWV 578)

El pájaro mayor vuela mientras los pájaros hermanos lo observan desde su nido, deciden aprender a volar, en su intento se caen del nido. Aprenden primero a ponerse de pie, primero uno y luego ese le enseña al otro. Luego intentan volar, uno logra un poco y le enseña al otro, poco a poco logran volar más, hasta que uno de ellos chocan con un árbol, se paran frente a él y ambos suben a la cima, desde arriba ven todo el paisaje y quieren volar más; ya con más confianza y habilidad vuelan por encima de las copas de los árboles, llegan a la copa de otro árbol a descansar. Uno se tropieza y tratando de agarrarse de algo jala a su hermano, ambos caen tratando de tomar control hasta que uno extiende sus alas y empieza a planear, el otro lo ve y aprende a planear al instante. La historia termina con los dos pájaros hermanos finalmente planeando juntos contentos de haber aprendido.

Al terminar la pieza “Pájaros hermanos” el director aplaude y los actores músicos agradecen con una reverencia. El director muestra al público en su libro de partituras la imagen correspondiente a la pieza: “Niño y borrego” los actores músicos están en la misma posición que los personajes en la imagen; el director hace una seña para marcar la entrada de la música e indica el inicio de la acción a los actores músicos.

-Niño y borrego:

Con el segundo movimiento de la sonata N° 8 en Do menor “Patética” de Ludwig van Beethoven

El niño, el papá y la abuela van en el auto, el niño sentado en el asiento trasero con el cinturón de seguridad puesto, la abuela va tejiendo y el papá maneja, el niño se quita el cinturón de seguridad, viene al frente, el papá frena, lo regresa al asiento trasero y le pone el cinturón. Ven un borrego, se detienen y todos bajan a verlo, el niño juega un poco con él y le da de comer, regresan al auto. El niño se queda dormido, parece despertar pero todos se han convertido en borregos, él, su papá, su abuela y hasta el director. El auto se desvanece y ahora corren libres por un paraje, comen pasto, toman agua y siguen corriendo; se encuentran una cerca y brincan todos, el niño borrego se tropieza y cuando cae se despierta y ve que está en el auto y que todo ha vuelto a la normalidad. Toma su crayola y dibuja un borrego, la historia termina cuando el niño le muestra el dibujo a su papá y su abuela.

Al terminar la pieza “Niño y borrego” el director aplaude y los actores músicos agradecen con una reverencia. El director muestra al público en su libro de partituras la imagen correspondiente a la pieza: “Astronauta”. Hace una seña para marcar la entrada de la música e indica el inicio de la acción a los actores músicos.

-ASTRONAUTA:

Con la obertura de las “Hébrides” de Félix Mendelssohn

El astronauta camina hacia proscenio, entran los asistentes, le ayudan a vestirse; cuando está listo hay un cambio de luces y aparece un títere pequeño del astronauta avanzando hacia la navecita espacial, el astronauta entra y la nave despegue. Cambio de luces y espacio para ver de nuevo al astronauta de tamaño real navegando, después de un poco, toma un descanso, se quita el casco y juega con él en gravedad cero. El astronauta se asoma por la ventana y ve a la tierra, se asoma por otra ventana y ve un planeta rojo, el astronauta se pone el casco y decide ir a explorar el planeta rojo. Cambio de escena y vemos un juego de la navecita persiguiendo al planeta rojo (una pelota manipulada por uno de los actores músicos) esquiva meteoritos hasta que finalmente logra acercarse, Cambio de luz cuando la navecita logra llegar al planeta rojo, navega un poco y finalmente aterriza. Sale el pequeño títere de astronauta que explora el planeta rojo camina por distintos lugares, de repente comienza a llover y poco después un terremoto, el astronauta trata de regresar a su nave pero ésta se cae por un precipicio, el piso se sigue moviendo, el astronauta cae y finalmente la nave en piloto automático salva al astronauta y logran salir del planeta rojo. La historia termina con la navecita alejándose del planeta rojo y vemos cómo se acerca poco a poco a la tierra.

Al terminar la pieza “Astronauta” el director aplaude y los actores agradecen con una reverencia. Al terminar de agradecer el director va al libro para ver qué historia sigue, pero ya no hay más. Todos dan las gracias y salen.

Fin.

Referencias

BERNSTEIN, Leonard. **The Unanswered Question - Six talks at Harvard by Leonard Bernstein**. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England 1973

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Portugal: Editora Civilização Brasileira S.A.1977

EFSLI; European Forum of Sign Language Interpreters. **International Sign**. 2012
Disponibile en: <https://www.eud.eu/about-us/eud-position-paper/international-sign-guidelines/> Consultado el 23 de julio de 2020

EMMOREY, Karen. **Perspectives on Classifier Constructions in Sign Languages**. Editado para The Salk Institute for Biological Studies. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, EUA 2003

FREIRE, Paulo. **Pedagogía del oprimido**. 2da Edición. México, Siglo XXI, 1970. Novena reimpresión 2017.

FRIDMAN, Boris. **La realidad bicultural de Sordos e hispanohablantes**. 2000. Disponible en <https://cultura-sorda.org/> Consultado 17 julio de 2020.

_____, Boris. **Los ropajes de la sordera**. 2005; Disponible en https://www.academia.edu/31066440/Los_ropajes_de_la_sordera. Consultado el 17 de julio de 2020

_____, Boris. **¿Y qué cultura tengo yo para decir que el otro no?**. 2009, p.12.
https://www.academia.edu/32127531/_Y_qu%C3%A9_cultura_tengo_yo_para_decir_que_el_otro_no_2009 Consultado 17 julio de 2020.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **Historia de la música occidental**. España. 1984. Tercera edición Alianza Editorial 2001

INEGI. **Censo de 2015 del Instituto Nacional de Estadística y Geografía**; Disponible en <https://www.inegi.org.mx/temas/estructura/> Consultado 16 de julio de 2020

KLEE, Paul. **The thinking eye**. Traducido por Ralph Manheim. London: Percy Lund, Humphries & Co., Ltd 1961

LATHAM, Alison. (Coord.) **Diccionario Enciclopédico de la Música**. México: Fondo de Cultura Económica 2008

LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Estados Unidos: The MIT Press 2007

_____, Marc. **Marc Leman - Embodied music cognition** (Connecting Media conference, Hamburg 2006) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DvMJk1sJzq8&list=WL&index=82&t=1969s> Consultado el 23 de agosto de 2020

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica. Princípios e práticas**. Brasil: UFMG 2016

MERRIAM-WEBSTER; **Diccionario Merriam-Webster, del inglés**. Disponible en <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gloss> Consultado el 1 de agosto de 2020.

MÉXICO; **Ley General para la inclusión de las Personas con Discapacidad**. Diario Oficial de la Federación, 30 de mayo de 2011.

NACIONES UNIDAS; **La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su Protocolo Facultativo**. Editado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México, 2018

OVIEDO, Alejandro. **Eduard Huet (1822?-1882). Fundador de la educación pública para sordos en Brasil y México**; Berlín, 2007 Disponible en <https://cultura-sorda.org/eduard-huet/> Consultado 17 julio de 2020

PINKER, Steven. **El instinto del lenguaje, cómo crea el lenguaje la mente**. Trad. José Manuel Igoa González. Madrid: Alianza Editorial 1994

RAE; **Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española**. Disponible en <https://dle.rae.es/> Consultado el 1 de noviembre de 2020.

RAVEL, Maurice. **Bolero. Full Score**. Edición conjunta EUA, Gran Bretaña, Irlanda, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Malta, Israel y Sudáfrica. Ediciones A.R.I.M.A. y Ediciones DURAND & Cie. 1929

SACKS, Oliver. **Seeing voices: A Journey into the World of the Deaf**. Estados Unidos: 1989. Vintage Books (Ed 2000)

SANDLER, Wendy; LILLO-MARTIN, Diane. **Sign Language and Linguistic Universals**. EUA, Cambridge University Press 2006.

ZAMBRANO, Raúl. **Historia mínima de la música en occidente**. 2a ed. México D.F. El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. 2012, c2011