



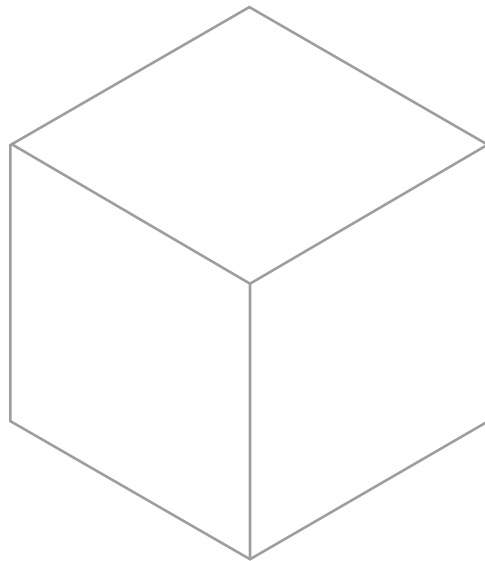
#pensarlaescena

MEMORIAS DEL COLOQUIO
NACIONAL 2018

Marco Díaz Güemez
Ana Marrufo Heredia
Xhaíl Espadas Ancona
EDITORES

#pensarlaescena

MEMORIAS DEL COLOQUIO NACIONAL 2018



Marco Díaz Güemez
Ana Marrufo Heredia
Xhaíl Espadas Ancona
EDITORES

MEMORIAS DEL COLOQUIO NACIONAL #PENSARLAESCENA 2018

ISBN en trámite

Editores:

Marco Díaz Güemez

Ana Marrufo Heredia

Xhaíl Espadas Ancona

Diseño: Rafael Penroz Vicencio

Corrección de estilo: Perla Vázquez Quintal

Mérida, Yucatán

Enero de 2019

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2017.

Proyecto apoyado por la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

La información, ideas y opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad de su autor.

AGRADECIMIENTOS

Este libro no hubiera sido posible sin el interés y ánimo que nos ha dado una serie de personas e instituciones. Nuestro más sincero agradecimiento a cada uno de los académicos que amablemente enviaron sus trabajos y atendieron cada sugerencia del equipo editorial. A las instituciones que respaldaron este proyecto: al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, por el apoyo otorgado a través del programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. En especial a la persona que nos dedicó tiempo y paciencia durante estos doce meses de trabajo, guió el proyecto y contestó cada duda: gracias, Laura Cortés. A nuestra casa y comunidad, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, por creer y alentar este esfuerzo que incentiva el diálogo entre todas las disciplinas artísticas; gracias por el respaldo académico en especial al doctor Javier Álvarez Fuentes y al maestro Enrique Martín Briceño.

A los compañeros Perla Vázquez y Rafael Penroz que nos apoyaron pacientemente en la corrección y diseño del libro. Por último, a mis compañeros y colaboradores, Xhaíl Espadas y Marco Díaz, por su participación desinteresada pero comprometida con el proyecto en su conjunto, desde la concepción, organización y edición de sus resultados. Espero que este sea el principio de un amplio y fructuoso camino editorial donde la interdisciplina esté presente.

Ana Marrufo Heredia.

ÍNDICE

PRÓLOGO

Escena, artista e interdisciplina Marco Díaz Güemez	13
---	----

CONFERENCIAS MAGISTRALES

Notas para una cartografía de la educación artística: una mirada de largo aliento María Esther Aguirre Lora	19
--	----

<i>La vida es sueño</i> , entre la vida y la creación Natalia Menéndez Miquel	35
---	----

Con Petronila en la ópera: notas y apuntes de un lírico pasado Ricardo Miranda	75
--	----

El Método Sérbulo Mayra Sérbulo	97
---	----

PONENCIAS

La metodología de Mauricio Jiménez: ¿qué decir?, ¿cómo decir?, ¿por qué decir? y ¿con quién decir? Karla Torres Jaime	105
--	-----

Diseño de iluminación escénica alternativa Patricia Gutiérrez Arriaga	113
---	-----

Metateatralidad, percepción y recepción en el texto dramático Ximena Gómez Goyzueta	117
---	-----

El poder en escena: dos montajes shakespearianos de Jan Lauwers con la Needcompany David Eudave Rosales	125
--	-----

<i>Dirección Gritadero</i> . La escena escuchada a través del movimiento Analie Gómez Pérez	135
---	-----

El trabajo de mesa en el teatro de Ludwik Margules María Teresa Paulín Ríos	143
---	-----

Enclaves de la memoria en <i>Del manantial del corazón</i> de Conchi León Paloma López Medina Ávalos	151
--	-----

Sobre la creación-investigación escenofónica: reflexiones en torno a <i>Enrique IV</i> de Pirandello Erik Baqueiro Victorín	159
La dramaturgia frente a la interpretación José Margarito Avilés Díaz	163
Texto existente y texto creado sobre la escena: dos posibilidades para una actriz contemporánea Gina Martínez Ortega	167
El cuerpo puesto en escena. Creación y resistencia en la escena contemporánea Natalia Juan Gil	173
Manifestaciones dancísticas en espacios de red Rebeca Sánchez Aguilar	183
La importancia del ambiente en el aula para la formación de actores. Hacia una cultura libre de violencia en los procesos de enseñanza actoral del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM Rebeca Roa Oliva	191
La infancia como conflicto escénico en Chiapas Yoloxóchitl García Santamaría	199
El teatro comunitario: posibilidad para imaginar y construir una propuesta contrahegemónica y decolonial Edwin Sarabia	207
La construcción del espacio escénico Karla Franco Rosales	215
"Leisser Fundora" (el Gigglin como forma de investigación) Acción Núm. 1 Milton Zayas Pérez	223
De la escena a la mesa de trabajo Edgar H. Canul González	229
Relatos contemporáneos Ana Marrufo Heredia	235
De lo perdido... Libretos y partituras del teatro regional de Yucatán Enrique Martín Briceño	245
Sobre la obra <i>Diego el Mulato</i> de José Antonio Cisneros Xhaíl Espadas Ancona	257

PONENCIAS DE ESTUDIANTES DE LA ESAY

PRESENTACIÓN	
Juan E. Chávez Trava	271
Vida y obra de John Webster	
Jesús Padrón Ayil	273
Pienso luego hago teatro. La neurociencia de la bifrontalidad	
Frida Echeverría Pech	281
Borraduras liminales: hacia una poética de creación escénica	
Andrea Fajardo	285
Principios éticos del ser actor para la construcción de una presencia escénica	
Yaimy Mendoza Velasco	295
La nación gesticuladora. Análisis de <i>El gesticulador</i> de Rodolfo Usigli	
Kevin Llanes Contreras	307
Los nómadas de ayer y hoy. El teatro y la migración México-Estados Unidos	
Ana Cecilia Barahona Ceballos	313
Mujeres transformadoras de arte y sociedad: la evolución de la identidad femenina mexicana desde la obra de tres dramaturgas	
Gabriela Jiménez Espinoza	319
OTRAS ACTIVIDADES	
Luis Pérez Sabido: sesenta años en la música	
Enrique Martín Briceño	329
Homenaje a Luis Pérez Sabido	
Jorge Álvarez Rendón	333
Teoría y técnica teatral de Fernando Wagner: un referente bibliográfico privilegiado	
Óscar Armando García	337
ANEXO	341

PRÓLOGO

ESCENA, ARTISTA E INTERDISCIPLINA

Marco Aurelio Díaz Güemez

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Miembro del Sistema Nacional de

Investigadores SNI-CONACYT

(Hace) falta en las universidades
una enseñanza pública que tratase
de la finalidad, del método, de la totalidad y de
los objetos particulares de los estudios académicos.
F. SCHELLING

La escena es el espacio común entre las disciplinas que componen o caracterizan al arte. La escena es un ámbito compartido, un territorio abstracto y real en el que se configura la ejecución artística. Es en este lugar donde se da lo que hoy solemos llamar interdisciplina. Pero con una salvedad: es el artista el que es interdisciplinario o se atreve serlo. Las disciplinas, por su propia tradición e incluso por inercia o por sí mismas, crean fronteras que solo el artista puede franquear. Por ello, el artista es el llamado a crear y desarrollar la interdisciplina a través del espacio de la escena.

Esto es lo que hemos querido realzar en el Coloquio Nacional #pensarlaescena 2018. Y en consecuencia, es lo que se externa en los trabajos presentados en estas Memorias que ahora presentamos. Las publicamos con el propósito manifiesto de ampliar el tema de la escena en su faceta interdisciplinaria. También lo hacemos para recalcar el destino académico del arte en nuestros días. Un destino que, insistimos, es interdisciplinario y donde la escena aparece como el espacio común de encuentro.

Es aquí donde queremos señalar lo siguiente: el papel del artista en la escena es el de traductor. Las disciplinas son como lenguajes y el intercambio entre ellas pasa necesariamente por este traductor. Siendo así, el ejercicio del artista en la escena es siempre un presente performativo, donde es y está de forma permanente. Es decir, en la escena se produce “una simultaneidad, un espesor de presentes”, como bien dice Jacques Derrida en *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Estamos pues en presencia de un fenómeno, que ante todo es contemporáneo.

Las ponencias presentadas en estas Memorias del Coloquio Nacional #pensarlaescena 2018, nos revelan ese mundo espeso de presentes, simultáneo, de construir la interdisciplina como un trabajo de traductor. Del teatro a la danza, de la danza a las disciplinas visuales, y de estas a las musicales, y luego viceversa y hasta de forma rizomática, el contenido escrito nos conduce a este trabajo del artista que uno por uno va haciendo de la escena un escenario performativo de encuentro.

Frente a este cuerpo de ponencias podemos encontrar también, y discutir sobre ello, de qué manera se va articulando la función del artista como traductor y constructor de la interdisciplina. La primera función que se nos presenta de inmediato es sin duda la comunicación con los públicos. El arte no es un ámbito de soliloquios, toda producción artística busca una interacción con alguien. ¿Qué traducciones es preciso llevar a los públicos desde esta escena de construcción compleja? Es ahí donde nos vamos diversificando y pluralizando, en tanto protagonistas de la escena.

Por ello, creemos que estas Memorias pueden aportar también a la conformación de una topología de la interdisciplina. Creemos que los esfuerzos variopintos de los artistas se conjugan de diversas maneras que son finitas y que por tanto están en posibilidades de ser agrupados y conjuntados para detectar las formas y los terrenos que van generando, a partir de su presencia en la escena, cumpliendo el rol de traductor y enunciador.

Decía Descartes, de acuerdo a Derrida, que la investigación es ir de las palabras a las cosas. Podríamos agregar entonces que el trabajo de traductor que realiza el artista en la escena, como agente interdisciplinario, es un trabajo de investigación y de investigador. El artista contemporáneo investiga. Esto nos confirma que el deber de la interdisciplina no es precisamente crear un nuevo lenguaje secreto, sino todo lo contrario: abrir las fronteras entre disciplinas aspira a retratar las tradiciones, en tanto viejos secretos, como una fuente pública de consulta.

De tal modo, la interdisciplina no aspira a ser una “filosofía del secreto”; aspira más bien a ser un nuevo lenguaje para un nuevo universo, un “koiné” o lengua vulgata que sea no solo del entendimiento de los artistas que lo van construyendo sino también de los públicos que se

acerquen a estas nuevas prácticas que estamos presenciando en la escena.

Por último, las Memorias del Coloquio Nacional #pensarlaescena 2018, y esto cuenta también como el evento en escena que fue, quieren simbolizar su aporte académico de la siguiente forma: decía Schelling que hacía falta en la universidad una suerte de asignatura que hiciera posible al estudiante entender la totalidad antes de especializarse; nosotros creemos que la interdisciplina, en tanto fenómeno de la escena practicada por los artistas, constituye esa suerte de totalidad contemporánea que todo estudiante merece conocer y estudiar antes de elegir o concebir su propio campo. Esa totalidad es también su comunidad. En pocas palabras, la interdisciplina es la “destinación final” del sujeto artístico, ya sea como estudiante, ya sea como ejecutante y la escena es el espacio donde todo ello habrá de ocurrir.

Mérida, Yucatán, México
Primavera de 2019

CONFERENCIAS MAGISTRALES

NOTAS PARA UNA CARTOGRAFÍA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA: UNA MIRADA DE LARGO ALIENTO¹

María Esther Aguirre Lora

Instituto de Investigaciones sobre la Universidad
y la Educación-UNAM

Se necesita hacer que lo familiar parezca extraño; lo natural, arbitrario
VÍCTOR SHKLOVSKY

Un punto de partida

En las sociedades contemporáneas, el universo de la educación y de la formación artísticas plantea una complejización cada vez mayor al calor de los proyectos neoliberales en que estamos inmersos, lo cual nos demanda otros niveles de comprensión de la problemática. Esta situación nos enfrenta a la necesidad de aprehender algunas huellas sedimentadas en la educación artística² de hoy, de reposicionar su sentido en las sociedades actuales, en las búsquedas y ensayos a contramano que nos envuelven cotidianamente, así como en otros tantos indicios de su aparente marginalidad y descuido.

- 1 Los contenidos de este texto proceden de dos publicaciones mías: "Los senderos del arte, la formación y la educación artística. Notas para un deslinde" (2009) y "Trazar el horizonte" (2017).
- 2 En principio distingo entre el ámbito de la educación artística y el de la formación artística que, a fuerza de reiterar un uso convencional, han derivado en su orientación hacia la escuela básica o bien a la profesional; sin embargo, en el curso del texto, para evitar reiteraciones, en ocasiones empleo educación artística en sentido lato, aludiendo, en general, a este campo de problemas.

Somos herederos, cada vez más conscientes, de los proyectos históricos, civilizatorios, de Occidente, por vía de los cuales, habiendo depositado la solución de la mayoría de los males sociales en la autoridad de la ciencia positiva y de la técnica que de ella deriva, a la vuelta de los años –¿de los siglos?– nos topamos con comportamientos sociales y visiones del mundo anclados en una mentalidad movida por lo cuantificable, lo mensurable, lo fáctico, lo susceptible de controlar, de verificar, y en valores como el sentido de utilidad exacerbado y distorsionado, la eficacia, el eficientismo y el productivismo, en versiones que se tornan más avasallantes día a día. Nos confrontamos, de lleno, con lo que Jürgen Habermas (1987) ha acotado como racionalidad funcional, que se esfuerza por monopolizar los ambientes sociales y culturales, e invadir las diversas esferas de la vida pública y privada. Es desde este lugar donde, en clave de modernidad, durante años, se ha producido conocimiento, se han generado teorías, se han legitimado unos saberes por encima de otros, se han establecido instituciones educativas, se han seleccionado y estructurado contenidos, se han formulado sistemas pedagógicos que, por fuerza, influyen en el modo de ver la realidad, de desplazarse por el mundo, de asumir los propios proyectos, de establecer prioridades, de construir la propia subjetividad, todo lo cual se proyecta en las comunidades más amplias a las que pertenecemos. De este modo, la mirada que pueden aportar los lenguajes simbólicos de la cultura (corporales, sonoros, visuales, gestuales) va quedando relegada, disminuida, diluida, negándose así, a seres humanos y sociedades, un ámbito fundamental de comunicación humana, de expresión de lo subjetivo y lo sensible, de la experiencia de estar abierto al mundo, desde formas de conocimiento que solo puede suministrar el campo del arte, desde su propia lógica, desde las particulares formas de simbolización que pone a nuestra disposición.

Sin lugar a dudas, el arte en la educación, en el contexto de la alta modernidad, se desplaza paulatinamente en las instituciones de educación escolarizada y no escolarizada, en el mejor de los casos, a un lugar accesorio, más articulado con el uso del tiempo libre, la recreación, y aun el adorno, sometido, a la par que otras expresiones de la cultura, a la oferta del mercado y al consumismo imperantes –situación tan cuestionada por Hans-Georg Gadamer (1991); véase también García Canclini (1990)–; sus aportaciones se restringen, la mayoría de las veces, a sacar a flote las festividades escolares y otras ceremonias cívicas de rigor, o sobrevive en los currículos escolares en su condición subsidiaria de los contenidos de estudio “verdaderamente importantes”, pero se relega, o directamente se desconoce, su cualidad eminentemente formativa.

Como dice Nora Ros:

La actividad artística, múltiple e integradora, tiene diversas funciones en diversas épocas, épocas históricas y grupos sociales, pero quizás la importante sea la de lograr comunión, producir armonía en la personalidad, dar placer, reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales, estructurar la moral y desarrollar la capacidad creadora, base de todo nuevo descubrimiento que ayuda a satisfacer y mejorar la subsistencia. (2004: 1)

Por lo demás, no se trata de insistir en la polarización entre la ciencia y el arte, tan representativa del pensamiento ilustrado de Occidente, sino de reconocer la particularidad de lenguajes de cada campo y, en ese sentido, usufructuar las posibilidades que cada uno aporta en el terreno de la constitución del sujeto, los significados que se ponen en juego en la construcción de nuestro universo simbólico. Así, una clave importante para resituar la educación artística radicaría en reconocer “cómo habla el arte”, cómo incide en la constitución del sujeto, lo cual nos conduce al terreno de la producción de conocimiento, donde se esclarece la particularidad del campo de conocimiento artístico en relación con el científico. Estamos de acuerdo con Violeta Schwarcz, quien precisa el deslinde de campos al señalar que: “La obra de arte no presenta, sea cual fuere su material de base, enunciados declarativos o asertivos, sino que expone valores a la experiencia directa del sujeto, que se desarrolla a partir de un acto intuitivo-perceptivo frente a ella” (s/f: 5). Consecuentemente, la producción de sentido y la comunicación que de ello deriva, privilegia, en cuanto a lo científico, las afirmaciones veraces y verificables, en tanto que en lo artístico dominan otros valores, no sujetos a discusión ni a verificación (Morris, referido por Schwarcz, s/f: 5), más directamente vinculados con la expresión y la comunicación. Ahora bien, la condición de marginalidad de la educación artística no solo atañe a las instituciones de educación básica. Sobre las instituciones abocadas a la profesionalización artística también pesa la atención desigual que se ha dado a las políticas de fortalecimiento y de investigación en este campo. Pudiera decirse, a fin de cuentas, que queda aún por esclarecer cuáles pueden ser las exigencias y las posibilidades formativas de lo artístico, de acuerdo con cada nivel educativo y la particularidad de la institución de que se trate.

El panorama de la educación y la formación artística en México –y posiblemente en la región latinoamericana, sin negar los avances de Argentina, Brasil, Colombia, entre otros–es, pues, denso y requiere aún de mucho trabajo de indagación y de reflexión, de hacer valer la cualidad de sus aportaciones en relación con las políticas educativas y las instituciones que las aplican. Creo, sin embargo, y es la propuesta de este artículo, que una forma de entender esta problemática, desde el presente, es tratar de emplazar históricamente algunos momentos particularmente significativos en el despliegue de este campo; esto es, de qué manera las prácticas significativas referidas al arte han sido motivo de reflexión, de análisis, de resignificaciones, puesto que permean los discursos educativos y formativos que se han estructurado en el proyecto de la modernidad que compartimos en Occidente. De entre los relatos y las explicaciones posibles, me aboco a esta y asumo, en principio:

- Que el campo del arte, en lo que se refiere a la educación básica y a la formación profesional, se ha construido en el curso del tiempo, inmerso en las tramas de la vida social y cultural, a partir de cuyas necesidades, avances en distintas esferas, imaginarios, utopías, es donde adquiere sentido.
- Que el arte no es mera abstracción, ni consiste solo en una definición acotada en un diccionario; remite a un universo en el que se integran, no necesariamente de manera

orgánica y sistemática, conceptos, teorías, prácticas, instituciones, políticas, en estrecha interrelación y en constante transformación, lugar donde se combinan pequeños cambios, casi imperceptibles, con giros que, en un momento dado, los visibilizan.

A partir de ello, planteo algunos momentos relevantes en la constitución de este universo, así como algunas de sus implicaciones en los actuales procesos de educación artística.

Indicios en la configuración del campo de la educación artística

El arte como tal evoca imágenes relacionadas con la exaltación de la fantasía, la libertad creadora, la subversión de los valores y los comportamientos establecidos, la vida licenciosa de sus practicantes; nos confronta, asimismo, con el empleo de términos que hemos integrado de manera casi imperceptible al lenguaje cotidiano para dar cuenta de universos polares, como “artista” y “artesano”, “obra de arte” y “artesanía”, “arte” y “artes populares, folclóricas, étnicas”; designamos con el nombre de “pintor” al que trabaja con la brocha gorda, pero también al más logrado de los expositores de una muestra internacional; igualmente, generalizamos el uso de “maestro” para quien maneja la mecánica automotriz, la albañilería, la carpintería, más allá de aquel que ha logrado ese grado universitario; tendemos a identificar, como integrantes de las bellas artes, fundamentalmente a los artistas plásticos con preferencia a otros artistas; heredamos, a mediados del siglo XX, un Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).³

Algunos de estos ejemplos son indicios de la manera en que el campo de las artes ha ido fijando sus límites, acotando sus fronteras, deslindando sus prácticas y reorientándolas, legitimando a sus protagonistas. Esto no ha sido tarea de un día ni de unos cuantos años; tampoco es el resultado de un sesudo trabajo de escritorio: en el curso de la historia, la constelación semántica articulada con el concepto arte –artista, artesano, artesanía, artificio, ingenio, entre otros– ha experimentado sucesivas transformaciones, resignificaciones, derivaciones, fracturas, escindiendo, al pasar de los años y a partir de la lenta transformación de las prácticas, el mundo de los artistas y de los artesanos, el campo de las artes mecánicas y las liberales, de las artesanías y las bellas artes, de lo bello y lo útil, de lo refinado y lo ordinario,⁴ todo lo cual tiene profundas implicaciones en el terreno de la educación en general y de la profesionalización de los artistas.

Y si bien hay tramas en relación con el arte que se han tejido durante, por lo menos, dos mil quinientos años, cuyos más remotos orígenes pudieran situarse en China, en Egipto, en Mesopotamia, donde había que resolver las necesidades de todo tipo que planteaba la vida, el proyecto de la educación en las artes en el que todavía hoy nos desplazamos data de poco más de

3 En México el INBAL, cuyo proyecto estuvo a cargo de Carlos Chávez en el gobierno del presidente Miguel Alemán, se fundó en 1947.

4 Una aportación fundamental al respecto, en la medida en que profundiza en el modelo educativo artesanal, el cual resulta cercano a los procesos de transmisión de las artes, la constituye la obra de Antonio Santoni Rugiu, *Nostalgia del maestro artesano* (1996). Esta obra es, desde mi punto de vista, una referencia obligada para el estudio del campo artístico.

dos siglos; surgió en Europa inmerso en esa gran matriz cultural y social que es la *modernidad*,⁵ compartiendo sus certezas, sus consignas y sus lealtades. Hemos sido herederos de la noción de bellas artes que, consecuente con su filiación ilustrada, se revistió de universalismo y esencialismo, negándose las condiciones históricas y culturales en que se origina, y, desde ahí, ha impactado nuestros proyectos educativos, como veremos a continuación.

El legado de los antiguos

La noción de arte engloba todo aquello que concierne a la actividad humana que, desde los tiempos más remotos, aunque con diversas denominaciones, se orientó a la solución de problemas de índole práctica. Una de las expresiones más cercanas a nosotros, para el propósito que nos anima, es la que aconteció en Grecia, lugar donde se originan muchos de los dilemas de la cultura occidental que se proyectarían a la región latinoamericana, bajo el nombre de *téchne*.

La filiación del concepto de arte con respecto a la noción de técnica es clara: arte procede del latín *ars*,⁶ el cual, a su vez, es la traducción del griego *téchne*, que en ese momento y para esa sociedad implicaba un campo de significados mucho más amplio que el que en la actualidad le atribuimos. Se refería (estamos hablando del siglo VI a. C.) a cualquier actividad humana que requiriera habilidad, destreza, tanto manual como mental. Por tanto, se refería a un saber razonado, conforme con una cierta preceptiva, de ningún modo improvisado ni liberado a la exclusiva imaginación, y, al implicar una acción humana, significaba lo opuesto a la naturaleza (*artificialia versus naturalia*).

En este ámbito cabían actividades tan diversas como podían ser la medicina, la relojería, la navegación, la cacería, la poesía, la herrería, entre otras muchas, pues en todas ellas, de acuerdo con los griegos, el ingrediente fundamental era una *téchne* particular, propia de los distintos oficios y ciencias, que requería la adquisición práctica de conocimientos y habilidades. Pudiera decirse, de acuerdo con Wladyslaw Tatarkiewicz, que la antigua *téchne* equivalía a lo que en nuestros días entendemos por maestría (1987: 80). *Technites* era el término con el que designaban a los expertos, quienes requerían de la pericia, en terrenos tan diferentes como los que señalábamos.

Ciertamente, si bien muchas de las expresiones que hoy consideramos artísticas surgieron en el espacio de lo sagrado –pensemos en la tragedia, en la poesía, en la música, en la danza–, revestidas de un carácter ritual, es en la Grecia clásica donde también puede percibirse su autonomización de las formulaciones rituales, de los ceremoniales sagrados, para introducirse de lleno

5 En ella se incluyen diversas expresiones, como el pensamiento ilustrado, la expansión del capitalismo, el incremento de las redes de comunicación, el desarrollo de la lectura y la escritura como prácticas culturales, la confianza en el conocimiento científico y en la tecnología, la secularización de las sociedades, el deslinde de los ámbitos de incidencia de la Iglesia y el Estado, la mayor interdependencia de los sistemas económicos mundiales, el desarrollo de las redes de escuelas, y otras más.

6 Resulta sugerente mencionar que otros términos que comparten la raíz *ar* con *ars*, son *artus*, articulación; *armus*, húmero que implica movimiento; también ayuda a esclarecer el significado de arte señalar que *ars*, arte, es lo contrario de *iners*, inerte; es decir, uno se vincula con la capacidad de producir algo y el otro, con su negación. Véanse Santoni Rugiu (1996: 83); también Corominas (1980, vol. 1, s.v. "arte").

en el terreno de la vida pública, en las *póleis*, y aun en la *paideia*, como parte del programa formativo de los ciudadanos. Se trata de prácticas y producción de formas que pudiéramos considerar laicizadas, secularizadas, más allá de un sentido ritual o de utilidad.

La *téchne* no fue ajena a la reflexión de los filósofos en la Grecia clásica: ya desde los sofistas se establecería una clasificación inicial, que persistirá hasta los debates actuales, según la cual se distinguía entre las *téchnai*, en relación con su sentido de utilidad, y las *téchnai* que producían placer (Tatarkiewicz, 1987: 82). Platón y Aristóteles, por su parte y desde su propia perspectiva, teorizarán sobre ellas: el primero aplicó la teoría de la mimesis a la producción de imágenes a través del sonido, del lenguaje, de lo visual, de modo que las *téchne mimetiké* quedarían inscritas en la imitación de la apariencia –será la ambigüedad de la palabra la que inducirá al engaño, motivo por el cual expulsará a los poetas de la República–, en tanto que el segundo colocará en la misma balanza la dignidad de la *téchne*, como actividad humana práctica, y la filosofía, como actividad humana teórica, generando la posterior validación de la verdad derivada de la filosofía, como ámbito de lo real, y la verdad derivada de la producción de imágenes, como ámbito de lo posible.

Fue Aristóteles también el que estableció la filiación de la *téchne* en relación con la naturaleza, en la medida en que la primera imita a la segunda. Las *téchnai* implicarán, por lo demás, un modo de hacer inteligente, una actividad razonada que es, a fin de cuentas, la que conduce a la experiencia y a la pericia (Papi et al., 1981: vol. 1, 173 y ss.).

De los debates propios de la Alta Antigüedad, más allá del tiempo de Platón y Aristóteles, en relación con la organización del conocimiento, resultaría la distinción entre las *téchnai* manuales e intelectuales; las intelectuales derivarían en las artes liberales o liberadas, que ponen en juego el pensamiento libre, y las artes manuales o vulgares, cuya exigencia sería el trabajo físico donde la mano es la prolongación de la herramienta con la que se maniobra, con el esfuerzo que todo ello conlleva. Esto, por supuesto, se corresponde con la organización social, aristocratizante, que prevalecía en la sociedad griega, acorde con las atribuciones de las clases sociales, donde unos, liberados de toda carga, tenían el tiempo, los recursos y el don para dedicarse a las actividades propias del intelecto, de los hombres libres que no se degradaban trabajando con las manos para allegarse su sustento, en tanto que otros requerían laborar en actividades manuales por las que obtenían una remuneración, las artes propias de los siervos.

Se trata, de hecho, de distinciones y clasificaciones que marcarán los programas educativos y formativos en el curso de los milenios, pues aún hoy podemos distinguir sus huellas en las diversas dicotomías: entre el conocimiento y la acción, entre el pensar y el hacer, entre “el brazo y la mente” (Santoni Rugiu, 1995), entre el ocio y su negación (*nec-ocio*), entre los *naturalia* y *artificialia*.

Algunas soluciones del Medioevo

Los siglos de cristianismo fueron decisivos en relación con estas nociones: dieron un nuevo sentido al acto de la producción de cosas –*facere*–, fruto propio de la actividad del ser humano, deslindándola de la creación como atributo exclusivo del Dios-creador: *creatio ex nihilo*, argumento que los padres de la Iglesia y los teólogos en general se encargarían de subrayar con insistencia. Debieron pasar algunas centurias, como veremos más adelante, para que la condición creativa y el arte se reunieran íntegramente.

Pero volvamos al campo de las artes. La baja Edad Media heredó la organización de los antiguos en artes liberales y artes manuales o vulgares, a las que llamó artes mecánicas. Ahora bien, en torno al siglo V d. C., el retórico Marciano Capella integraría las siete artes liberales, dándoles un orden de creciente complejidad –gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía, música (teoría de la música)– (Le Goff, 1985: 28). Sobre ellas, Boecio (480-525) hará una ulterior distinción en dos grupos, que definirá la organización de los estudios destinados a los clérigos y laicos letrados, el contenido de estudio de las escuelas monásticas y catedrales hasta avanzado el siglo XII, e inclusive la misma estructuración de las facultades universitarias:

- *Trivium*, o tres vías, que aglutina las artes de las palabras, como lo son la gramática, la retórica y la dialéctica.
- *Quadrivium*, o cuatro vías, que a su vez aglutina las artes “reales” o físicas” necesarias para el conocimiento del mundo natural, esto es, la aritmética (cantidad), la geometría (espacio), la astronomía (esfera celeste) y la música (sonido). (Tatarkiewicz, 1987: 87)

No está por demás señalar que, si bien los artesanos eran muy reconocidos por las aportaciones de su trabajo a la vida de la sociedad, con el paso del tiempo las artes mecánicas quedaron disminuidas y poco valoradas frente a las elitistas artes liberales. Hubo un momento, en la alta Edad Media, en que “artes”, sin más, llegó a ser sinónimo de arte mayor, el más perfecto y logrado, esto es, artes liberales, y a ninguno se le ocurriría confundirlas con las vulgares. También resulta ilustrativo, en nuestros días, que, en cuanto aprendemos el *trivium* y el *quadrivium* en los años preuniversitarios inmediatamente se nos hacen presentes, no sucede lo mismo con las artes mecánicas, para las cuales, por lo general, carecemos de referentes o, por lo menos, no los recordamos con tanta facilidad.

Por lo demás, con respecto a las artes mecánicas, se ensayaron muchas clasificaciones y ninguna resultó totalmente convincente. Entre las que mayor aceptación tuvieron (hablamos ya del siglo XII), por su proximidad con las necesidades más apremiantes de la vida diaria y que, equiparándose con el número de artes liberales, forzosamente se organizaron en siete grupos, por dos vertientes, son las que Radulf de Campo Lungo propuso:

- *Ars victuaria* (para alimentación)
- *Ars lanificaria* (para vestido)
- *Ars architectura* (habitación)
- *Ars suffragatoria* (transporte)
- *Ars medicinaria* (para curar)
- *Ars negotiatoria* (intercambio de mercancías)
- *Ars militaria* (defensa)

En tanto que el filósofo y teólogo Hugo de San Víctor (1096-1141), en su *Didascalon, II*, propone:

- *Lanificium* (artes que aportan vivienda y herramientas)
- *Armatura* (artes de la edificación)
- *Navigatio* (artes de la navegación)
- *Agricultura* (artes de la producción de alimentos)
- *Venatio* (artes de la cacería)
- *Medicina* (artes de la curación)
- *Theatrica* (artes del entretenimiento en sentido amplio). (Tatarkiewicz, 1987: 87)

En esta nueva organización del saber habría, entre las artes liberales y las artes mecánicas, un mundo de diferencia, pues en tanto que unas, para su enseñanza, recurrían a los libros, a la autoridad del magíster, a la palabra y a la escucha, las otras participaban de las soluciones comunes a todas las artes, sea que entraran o no en alguna de las clasificaciones, y que, todavía en nuestros días, marcan los procesos de transmisión en este campo, los aprendizajes realizados en la práctica, al lado del otro. Esto es, se regulan por el estilo de vida de los gremios, en el que ocupa un lugar relevante el modelo formativo que se lleva a cabo en los talleres artesanales (véase Santoni Rugiu, 1996: 69 y ss.), de habilitación sobre el oficio, dominado por el aprender con base en la misma práctica de hacer objetos útiles, de consumo generalizado, o bien por encargo, para determinados propósitos. Para ello, había que seguir las orientaciones, no siempre explícitas, del maestro, forma de comunicación que se inscribe más en el terreno de la cultura oral que de la cultura escrita, propia de los doctos.

Era a partir de pequeños gestos y movimientos, aunado a una buena dosis de intuición y percepción, como se aprendían, en caso de que hubiera la inteligencia y capacidad para ello, los misterios del oficio. Se trata de un camino arduo que, por lo general, empezaba a muy temprana edad (ocho o nueve años), cuando los padres, o quienes hacían las veces de tal, delegaban al niño con la familia del maestro artesano, quien, a su vez, lo integraba como uno más de la familia, en la que también se incluían los otros compañeros y aprendices, comprometiéndose, por lo regular con contrato de por medio, a enseñarle el oficio durante una cierta cantidad de años, además de vestirlo, alimentarlo y darle vivienda.

La convivencia en el interior de los talleres, que eran de condición modesta y sin ínfulas

particulares, donde se mezclaban artesanos y aprendices de muy distinta edad y experiencia, era sumamente formativa. Había distintas, por así decirlo, especialidades: quien trabajaba la arcilla, quien mezclaba las tinturas, quien manejaba la madera, etcétera. Pero era el maestro el responsable de coordinar el trabajo de todos y de la obra que saliera de su taller.

Sin embargo, el mundo artesanal, fiel a su vocación medieval, no actuaba con libertad: estaba regulado por minuciosas reglamentaciones referentes a la vida interna de los gremios y al trabajo en los talleres. Existían, asimismo, contratos con respecto a cierto tipo de obras que se encomendaban, con fuertes exigencias y sanciones, que establecían las características, muy detalladas, de la obra contratada, frente a la cual el artesano, o artista, no tenía ninguna libertad ni se la planteaba en cuanto tal.

Huelga decir que el estatus social del artesano-artista era muy diferente de quienes se dedicaban a las artes liberales y adquirían el grado de doctor, formando parte del círculo de los eruditos, por lo general próximos al poder. El tránsito hacia el proyecto educativo de la modernidad, el lento proceso de reconfiguración de las artes, la emergencia de la imagen del artista, así como la reflexión sistemática sobre los procesos de educación artística, en sentido amplio, podemos rastrearlos particularmente hacia mediados de 1400.

El giro del *Quattrocento*

Sin lugar a dudas, a partir del siglo XV, en el contexto italiano, como veremos a continuación, es donde se cristalizarán diversas prácticas que poco a poco nos aproximarán al campo de la educación artística de la época actual, incidiendo en los nuevos sentidos que se atribuyen a los anteriores conceptos, o bien en los términos con los cuales se nombrarían esas nuevas prácticas.

Las artes mecánicas no estuvieron exentas de conflictos en su interior. Las tensiones entre artífices y mercaderes cada vez eran mayores, en desventaja de los primeros que, dependiendo de los segundos para la distribución de sus mercancías, terminarían por someterse a las reglas del juego que estos les impusieron. Existió, no obstante, un sector de artistas⁷ que logró conservar una relativa autonomía, manteniéndose en contacto directo con los clientes, principalmente de la Iglesia y de la nobleza, para satisfacer sus demandas. Esto les requeriría diversificar sus arsenales y desarrollar gran perspicacia e inventiva para romper con los cánones de la producción en serie, pero también deberían desarrollar ciertas habilidades para atraer al posible cliente y colocar sus propias obras en el mercado de la época. A la vez, los artífices que producían sobre pedido y que llegaron a tener éxito fueron muy bien cotizados; sus ingresos aumentaron considerablemente, sus condiciones de vida mejoraron sin lugar a dudas; la necesidad de renovar su formación y de desarrollar nuevas destrezas para competir con otros también les planteó nuevas exigencias.

Con el tiempo, el alejamiento entre los artistas, que trabajaban sobre pedido, y los artesanos, que continuaban produciendo artículos de consumo generalizado, fue cada vez mayor,

7 Hasta aquí empleo indistintamente artífice, artista y artesano. Aquí sigo principalmente los planteamientos de Santoni Rugiu (1996: 89 y ss.).

al grado de que unos continuaron fabricando mercancías que fundamentalmente fueran útiles, como había sucedido antes, en tanto que los otros buscaban, además de la utilidad, la belleza de los objetos o bien exclusivamente la belleza.

El impulso de artesanos-artistas como León Battista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519) –“la pintura es una cuestión mental”– y Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) –“No se pinta con las manos, sino con la cabeza”–, cuya actividad se percibía, sobre todo, vinculada con el esfuerzo físico, fue decisivo al respecto. Su apuesta se dirigió a evidenciar que el artista no era simplemente un artesano, puesto que su trabajo no se limitaba a echar mano, de manera repetitiva, de los procedimientos técnicos, y a dar la batalla por que lo que se englobaba como artes del dibujo (pintura, escultura, arquitectura) mejorara el estatus de sus practicantes, resituándolas dentro de las artes que requerían del pensamiento, donde la pericia técnica necesariamente se sustentaría en el razonamiento de la práctica, en el recurso de la matemática para calcular tanto las proporciones como la perspectiva.

Y, declarando la autonomía de las artes, clamaban por la belleza como su finalidad, independientemente de su sentido de utilidad o de placer (Tatarkiewicz, 1987: 114), con lo que lograban, de paso, dignificar su imagen pública a través de su obra y de los tratados razonados sobre su arte. Esto resultará novedoso y desafiante, pues no hay que perder de vista que persistía la práctica de los talleres artesanales como espacio formativo y de producción, donde el hacer, repetitivo, conservaba la tradición técnica que, puntualmente y bajo contrato, era transmitida de maestros a discípulos.

Asistimos así a un nuevo horizonte del campo artístico, cobijado por el humanismo, en el que se vislumbraría la necesidad de reorganizar el saber y de resituar a los artistas quienes, rompiendo vínculos con los artesanos, se aventuraban a proponer otros estilos formativos asentados en otras instituciones, nacidas de su propia experiencia. El *Studio* terminó por ser más que un taller artesanal, un espacio de convivencia donde, fuera de las horas habituales de trabajo, se reunían a conversar y discutir los diversos puntos de vista sobre arte y política. Estos espacios, con el tiempo, se transformaron en las academias, donde los artistas que emergían podrían encontrar la libertad que les negaban los gremios (cf. Chastel, 1990).

Ilustradora de las condiciones que ahora se perfilaban para el trabajo de los artistas es la obra de Giorgio Vasari (1511-1574), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), donde hace una compilación de 162 biografías de artistas-artesanos del dibujo –englobando bajo esta categoría a pintores, escultores y arquitectos, que compartían la destreza en las artes del diseño–, con el propósito de lograr lo que en la actualidad podemos considerar una perspectiva crítica sobre su despliegue, en el que ocupa un lugar relevante la reflexión sobre el modo en que se formaron y con quienes se formaron, de lo cual se infieren los principios que regulan su arte (Vasari, 2007).

De manera paralela a la publicación de esta “primera historia de los artistas”, Vasari fundó la Academia de las Artes del Dibujo (1562), contribuyendo a inaugurar lo que serían los nuevos

espacios formativos para los artistas del siglo XVI en adelante, que habrían de integrar la enseñanza del sustento teórico y del saber hacer: las academias de arte, cuyo referente y antecedente más antiguo se encontraba en las sociedades literarias, no exentas de una tendencia aristocratizante y difundidas a lo largo de Europa, dispuestas a polemizar con respecto a la superioridad de su saber en relación con otros campos.

Se trata de nuevas prácticas que tendrán, por lo menos, dos implicaciones muy importantes para nuestro universo de estudio: por un lado, se establece un deslinde significativo entre los artífices, del que derivaron nuevos sentidos para el artista. Por otro, el nuevo estatus del artista se proyecta en la reubicación de las artes: distanciados definitivamente de los oficios artesanales, se sienten abocados a inscribirse entre los doctos, en el espacio de las artes liberales, y hacen méritos para ello —es también Vasari, entre otros, quien edita su *Trattato delle perfette proporzioni* (1567), dando sustento “científico” a su hacer en el terreno de las artes del dibujo—. ⁸

Por otra parte, conforme avanzaba el Renacimiento, iba quedando claro que las artes eran algo diferente de las ciencias, pero que también se querían percibir distintas de los oficios. Estos deslindes serán definitivos, en la medida en que avanza el pensamiento ilustrado, tan ocupado por ordenar y clasificar todo a la luz de la razón, y en cuanto las sociedades se vuelven más complejas y especializan cada vez más sus funciones.

Es relevante señalar que otro problema relacionado con la topografía del territorio de las artes fue lo que se incluyó y lo que se excluyó en distintos momentos y por motivos también diversos. Por ejemplo, la música y la poesía no encontraban un lugar propio, pues resultó muy difícil desprenderse de la tradición griega de la música, como arte de las musas, vinculado a las tradiciones pitagóricas de los saberes matemáticos y aun a la teoría de la armonía y sus efectos sobre el alma humana, así como también resultaba difícil aprehender la poesía de manera diversa a su condición de filosofía o bien de arte adivinatorio y profético.

Nociones tan comunes y corrientes en la actualidad, como la de escultor, por ejemplo, tardó más de dos siglos en formarse, pues en un principio las destrezas similares que variaban en el empleo de cierto tipo de materiales y en el uso de técnicas específicas recibían diferentes denominaciones, como es el caso de *statuarii*, referido a la escultura en piedra; *caelatores*, en metal; *sculptores*, en madera; *fictores*, en arcilla; *encausti*, en cera (Tatarkiewicz, 1987: 45).

En fin, puede decirse que pintores, escultores y arquitectos, en el curso de los siglos XV y XVI, quedarían hermanados por la empresa que acometían y sus supuestas afinidades, legitimadas, en principio, por Vasari.

8 Son representativos de esta necesidad de legitimarse los tratados de dibujo y perspectiva que abundan en una prescripción detallada de cálculos, de criterios muy fundamentados, como los de Leonardo, Alberti, Piero della Francesca y otros.

Las bellas artes aparecen en escena

Ahora bien, de la arremetida de los artistas/artesanos del dibujo del *Quattrocento* recogemos otro deslizamiento semántico en el campo de las artes, en el que se pone de relieve la cualidad que atribuyeron a sus obras, en las que, por sobre la utilidad, se establecía la belleza como valor paradigmático.

Desde el siglo XV se venían ensayando diversas denominaciones que trataban de resaltar la cualidad de este sector de las artes: hubo quienes las llamaron artes musicales, apelando a la inspiración de las musas (Marsilio Ficino, siglo XV); otros se refirieron a ellas como artes ingeniosas, puesto que apelaban al intelecto y al ingenio (Giannozzo Manetti, siglo XVI), artes nobles, en la medida en que convocan los sentimientos más elevados (Giovanni Pietro Capriano, siglo XVI). También se conocieron como artes memoriales, puesto que apoyan el recuerdo de cosas y eventos importantes (Ludovico Castelvetro, siglo XVI) y, a la vuelta de los siglos, artes elegantes y agradables (Giambattista Vico, 1744) (Tatarkiewicz, 1987: 46-48).

De modo que si la noción de bellas artes no constituía una absoluta novedad, pues ya se había anticipado hacia el siglo XVI, fue mérito del abate francés Charles Batteaux (1713-1780), con su libro *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747),⁹ la aceptación de este concepto y su pronta difusión en diversas lenguas y su introducción en diversos diccionarios; inclusive Jean le Rond D'Alembert (1717-1783), en el "Discurso preliminar" de la *Enciclopedia* (1750), emplea y, de paso, legitima el nuevo término. El gran acierto de Batteaux fue, acorde con el signo de los tiempos, el integrar, bajo la misma égida, un sistema de prácticas que compartían su distancia con respecto a las ciencias positivas, cuyo campo se había enriquecido y fortalecido enormemente, y los oficios artesanales, con respecto a los cuales se quería poner tierra de por medio.

Pudiera decirse que establecer la noción de bellas artes llevó casi trescientos años, hecho que no carece de importancia, puesto que nos remite a la nueva organización del conocimiento que se venía visualizando, acorde con las transformaciones de la vida social y el avance de las ciencias experimentales. El giro era decisivo: las bellas artes quedarían libradas a sí mismas, independientes y lejanas de las ciencias y de las manufacturas por igual, aun cuando las diferencias entre lo que se integraría bajo ese concepto no resultara totalmente nítido (véase Kristeller, 1952: 22 y ss.).

El giro del siglo XVIII fue decisivo: si con anterioridad el contrapunto de las artes era la naturaleza, ahora, el de las bellas artes –también siete en un principio: pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, arte del gesto y de la danza– serían las artesanías, las artes populares, lo cual traía consigo otra polarización en el terreno del disfrute y de la cualidad del gusto. Las artes nobles, educadas, refinadas iban de la mano con el gusto refinado y, por lo general, contemplativo, en tanto que las artes con sentido de utilidad o entretenimiento se orientaban a un gusto ordinario, propio del vulgo, detrás de lo cual se percibirían las tensiones entre lo culto y lo popular,

9 Para ello distinguió entre las artes mecánicas, orientadas por el principio de utilidad; las bellas artes, cuyo propósito era el placer –música, poesía, pintura, escultura, danza–, y las que combinaban el placer con la utilidad –elocuencia y arquitectura–. (Véase Kristeller, 1952).

entre los grupos de poder y el pueblo o los sectores sociales más amplios.

El otro problema que surgía era que las bellas artes se inscribían en el modelo de refinamiento al que accedían tanto los círculos aristocráticos como los burgueses, que habría de ser imitado por los demás sectores sociales, pues, de alguna manera, las preferencias culturales devendrían en uno de los indicadores de movilidad y de refinamiento social. Esto no solo produjo la emergencia del concepto de público y de prácticas que se asentarían en la creación de instituciones como el museo, el teatro, la sala de conciertos, sino, sobre todo, un problema de educación, que habrá de resolverse con otros espacios formativos, propicios a la adquisición de comportamientos *ad hoc*.

Por otra parte, de manera paralela a la consolidación de la moderna nueva estructura de las artes, surge, por iniciativa de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), hacia mediados del siglo XVIII, la estética, disciplina filosófica interesada en la experiencia y la representación de lo sensible, que, necesariamente, articulará ambos campos.

Son las voces de la segunda mitad del siglo XVIII que se escucharán más allá de ese siglo, las que sostendrán la posibilidad de la educación en el arte, por el arte y la estética: la belleza, la gracia, el sentimiento de lo bello, la sensibilidad hacia la belleza en el arte, pueden enseñarse, pueden aprenderse, lo cual nos liga, por una parte, con la condición educativa, la genérica cualidad civilizatoria, del arte; por otra, con las posibilidades de formación del genio,¹⁰ desarrollando el gusto y la pericia. Joachim Winckelmann (1717-1768) escribe *Disertación sobre la capacidad del sentimiento de lo bello en el arte y sobre la enseñanza de la capacidad misma* (1763); Friedrich Schiller (1759-1805), *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795); Immanuel Kant (1724-1804), *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), convencidos del papel protagónico del arte y de los artistas en el cambio social. Aunque, eso sí, no se trataba de cualquier tipo de arte, sino el “arte serio”, que habría de reunir ciertas condiciones de profundidad y moralidad. Se trata de obras que circularon, tan ampliamente como sería posible, en los círculos de maestros normalistas y en las revistas pedagógicas del último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Del siglo XIX en adelante, la noción de artes a secas –despojada desde finales del siglo XVIII del calificativo “bellas”–, frente a los oficios y las ciencias, como anteriormente había sucedido con las artes liberales en el curso del Medioevo, remitiría directamente a este nuevo campo, dominio exclusivo de las representaciones sociales que ahora suscitaría el “artista”. En fin, si en los siglos anteriores, remontándonos hasta los orígenes de Occidente, las actividades que ahora quedarían englobadas en lo que se conocerá como “bellas artes” habían tenido como paradigma de sus realizaciones a la naturaleza, fuera para imitarla, para descubrir sus mecanismos secretos y aun para perfeccionarla, mediando en ello distintos argumentos y tomas de posición siempre delimitados por la mimesis, por la *imitatio*, a horcajadas de los siglos XVIII y XIX se perfila un nuevo paradigma para el arte, que tiende a desplazar al de la naturaleza: el de la subjetividad, que se definirá por la expresión y la *inventio*.

Es decir, la actividad del artista se vuelca hacia la expresión de su mundo interior; desde el

10 La Francia del siglo XVIII es la que aporta al lenguaje del arte un nuevo concepto, el de genio, de *gignere*, engendrar, para hacer referencia a la fuerza creadora fuera de lo común.

plano de la experiencia subjetiva se apropia del universo de la realidad objetiva, que es histórica y cultural. De ahí que el arte, como ahora se percibe y donde entra en juego la sensibilidad romántica, dé curso a producciones en las que cumple un papel decisivo el plano de la ensoñación, de la imaginación, de la exaltación de la sensibilidad y de las pasiones, de la singularidad del autor.

La condición del artista radicarán, ahora, en el compromiso de penetrar en lo más profundo de su ser, de sus temores, de sus añoranzas, de sus sueños, siempre en su cualidad de dar formas nuevas y sentidos nuevos al mundo exterior, siempre desde la dimensión de la subjetividad del ser humano, siempre ampliando el espectro del campo de la conciencia y de lo que escapa a ella. Desde ahí percibe su tiempo y su cultura y lo comunica a los otros. El arte y el artista se ubicarán, en adelante, en la región de la expresión de lo inefable y de la creatividad, cuyo impulso de romper con cánones establecidos los coloca en el terreno de la aventura del descubrimiento interior.

Es indudable que la creación de nuevo sentido para el campo del arte y de la actividad del artista se gesta en medio de los complejos y diversos legados del siglo XVIII y de la emergencia del movimiento romántico; también participa del refinamiento que implica el ascenso y la consolidación del modo de vida burgués.

Nuevamente los escultores, pintores y arquitectos, por alguna extraña razón, quizá relacionada con su posicionamiento en el mercado, se apropiarán de la noción de arte. Tanto es así que se asiste, durante el siglo XIX, a la fundación de distintas academias y escuelas de bellas artes en Europa y América, como instituciones profesionalizantes en las artes del dibujo, en tanto que poesía y oratoria se reagruparían en la categoría de bellas letras o letras elegantes, con sus respectivas academias formativas. La música continuaba oscilando entre la teoría y la práctica, entre las universidades, como espacio formativo donde se estudiaba desde la perspectiva de la matemática, la acústica, la armonía, y el aprendizaje de la práctica de la composición, el canto y la ejecución instrumental, derivada a los antiguos conservatorios europeos que, con Napoleón Bonaparte, redimensionaban su papel formativo como instituciones secularizadas (véase Santoni Rugiu, 2011).

Por otra parte, las oleadas democratizadoras, derivadas de los postulados de la Revolución francesa como signo de los tiempos, fructificarían, en el siglo XIX, en los sucesivos despliegues de la escuela popular, y la sucesiva estructuración del sistema de instrucción pública, conforme avanzaban los años, paulatinamente introducirá, en la legislación educativa y en los planes de estudio de la escuela elemental, algunas actividades artísticas de distinto tipo (Aguirre Lora, 2007: 38 y ss.) que, ya para inicios del siglo XX, plantearán un reto concreto para la educación artística de amplios sectores: ¿qué arte introducir en las escuelas?, ¿para qué?, ¿con qué maestros? Tales interrogantes, sin haber sido resueltas del todo, inaugurarían un campo más en el terreno de la profesionalización de los artistas y la formación de docentes: el de la educación en las artes.

Estamos frente a un campo cambiante, movable, que se define y redefine histórica y culturalmente. Queda claro, como lo señalará Paul Kristeller hace más de medio siglo, que:

En el transcurso de la historia las artes han cambiado no solamente su contenido y estilo, sino

también sus relaciones recíprocas y su lugar dentro del sistema general de la cultura, como ha ocurrido con la religión, la filosofía y la ciencia. Nuestro sistema familiar de las Bellas Artes no nació meramente en el siglo XVIII, sino que refleja también las condiciones culturales y sociales concretas de aquel tiempo. (1952: 45)

Para no concluir

Finalmente, ¿qué es lo que subsiste hoy de estas tradiciones en el terreno de la educación y de la formación artísticas? Muchos de estos legados subyacen tanto en las formas de producción cultural como en los procesos de transmisión de las artes, así como en las representaciones sociales en torno a la imagen del artista y del arte.

Por otro lado, si bien la noción de bellas artes aún subsiste, también es cierto que, como lo hemos visto, las artes, como sistema, como clasificación, no son perennes, ni estáticas; se encuentran en constante movimiento, en sucesivos desplazamientos, emplazamientos y reconversiones, imbricadas entre sí en el curso de los tiempos, comprometidas con los entramados sociales y culturales en que germinan.

La emergencia de las masas, el incremento de las clases medias, los avances tecnológicos, los nuevos lenguajes cibernéticos, la pérdida del aura del artista y las obras de arte, la crisis de paradigmas y de metarrelatos, así como los discursos de la posmodernidad, con su desdibujamiento de fronteras y recreación de miradas y temáticas, necesariamente replantean el papel del arte en las sociedades contemporáneas, su cualidad educativa, que heredamos de las vanguardias: el arte como el lugar de la utopía, donde puede ser posible cambiar a la sociedad, a las personas.

El arte y, por ende, la educación artística, no puede ser indiferente a los problemas actuales que aquejan a dichas sociedades, a la irrupción de los discursos de género, al reconocimiento de la pluralidad cultural, a los continuos mestizajes-hibridaciones de esas sociedades. En fin, más que respuestas subsisten interrogantes, planteadas desde lugares renovados: ¿qué educación artística y para qué sociedad? E, indudablemente, una de las vías para contribuir al conocimiento de este campo es la investigación de las prácticas propias, el recurrir a la historia de la educación artística, no por sus aportaciones en lo disciplinar, sino como clave epistémica para comprender el momento histórico en que vivimos.

Pero, si hubieron de pasar veinticinco siglos para que las artes se pudieran integrar en la propuesta formativa de la modernidad, ¿será que habremos de esperar a que pasen otros tantos siglos para generar teorías, conocimientos y prácticas sensibles a la particularidad del campo de la educación artística, evitando los forzamientos y los traslados mecánicos de otros campos, distantes?

REFERENCIAS

- AGUIRRE LORA, MARÍA ESTHER**, 2007. "De cómo se introdujo la enseñanza de la música en la escuela primaria". En: *Correo del Maestro*, vol. 12, núm. 135, agosto, pp. 37-41.
- _____, 2009. "Los senderos del arte, la formación y la educación artística. Notas para un deslinde". En: *Educación y Pedagogía*, vol. 21, núm. 55, septiembre-diciembre, pp. 15-29.
- _____, 2017. "Trazar el horizonte". En: María Esther Aguirre Lora, coord., *Rememorar los derroteros. La impronta de la formación artística en la UNAM*, pp. 3-37. México: IISUE-UNAM.
- CHASTEL, ANDRÉ**, 1990. "El artista". En: Eugenio Garin et al., *El hombre del Renacimiento*, pp. 229-258. Madrid: Alianza.
- COROMINAS, JOAN**, 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (José A. Pascual, colab.). Madrid: Gredos.
- GADAMER, HANS-GEORG**, 1991. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR**, 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- HABERMAS, JÜRGEN**, 1987. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- KRISTELLER, PAUL**, 1952. "The Modern System of the Arts". En: *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, núm. 1, pp. 17-46.
- LE GOFF, JACQUES**, 1985. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa (Col. Hombre y Sociedad).
- PAPI, FULVIO ET AL.**, 1981. *Filosofie e società*, vols. 1 y 2. Bologna: Zanichelli.
- ROS, NORA**, 2004. "El lenguaje artístico, la educación y la creación". En: *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 35, núm. 1, pp. 1-8. URL: <https://rieoei.org/RIE/article/view/2901/3826>.
- SANTONI RUGIU, ANTONIO**, 1995. *Il braccio e la mente. Millenni di educazione divaricata*. Firenze: La Nuova Italia.
- _____, 1996. *Nostalgia del maestro artesano* (María Esther Aguirre, trad.). México: Centro de Estudios Superiores Universitarios-UNAM/Porrúa.
- _____, 2011. "Sobre los conservatorios y el oficio de músico". En: María Esther Aguirre, coord., *Repensar las artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios*. México: IISUE-UNAM.
- SCHWARCZ, VIOLETA, S/F**. "El arte como construcción de conocimiento. Dicotomía con el conocimiento científico" (inédito).
- TATARKIEWICZ, WLADYSŁAW**, 1987. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Metrópolis.
- VASARI, GIORGIO**, 2007. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton/Il mammut.

LA VIDA ES SUEÑO, ENTRE LA VIDA Y LA CREACIÓN

Natalia Menéndez Miquel

La vida es sueño es sin duda la obra de teatro más conocida y reconocida del Siglo de Oro español. Ha superado todas las épocas y ha conseguido, junto a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, más traducciones que cualquier otra, más estudios de todo tipo y más puestas en escena a lo largo de los siglos y en muy diferentes países. Se la ha definido de múltiples maneras: comedia seria, tragedia, comedia filosófica, etcétera. Y es justo en ese no ponerse de acuerdo a la hora de definirla, en ese intento de etiquetar, lo que parece que provoca una mirada siempre variada en cada época, con cada escuela o tendencia y con las distintas culturas que la han estudiado. También ha sido una obra polémica entre los estudiosos y los directores escénicos, incluso ha despertado críticas muy diversas, algunas feroces, y eso solo pasa con las grandes obras.

Queremos ofrecer hoy la mirada desde la dirección escénica que, por gusto, le ha dedicado tiempo al análisis de la obra, escuchando el texto, desentrañándolo casi con bisturí, descifrando cada verso o, por lo menos, buscando los posibles significados; la mirada que conecta la obra con la biografía del autor, con su infancia, adolescencia y primera juventud, con su vida como punto de arranque de la creación. No se pretende otra cosa; tampoco quiere anular las posibles relaciones sociopolíticas del momento, ni las corrientes filosóficas que estaban presentes y que Calderón estudió y le tocó vivir. Solo se quiere tratar el tema de cómo una obra tan profunda e

inquietante sale no solo de todo lo que está fuera, sino que, además, surge desde el eco interno de una serie de vivencias personales, íntimas y familiares. Percibiremos la relación paterno filial de Calderón, así como la escasa relación materna. Analizaremos la relación del autor con el poder y con la manipulación, así como su conexión con el crimen y el castigo. Asimismo, ofreceremos una visión sobre su relación con las mujeres. Ahondaremos en la idea del abuso de poder y la mentira del determinismo frente al respeto y la libertad.

La vida es sueño, además, nos invita a tratar la relación de uno consigo mismo en la juventud, la relación con el otro, con el diferente, con el desconocido, con el imaginado, así como los contactos de uno con las diferentes clases sociales, los lazos con el sexo opuesto, las conexiones con la naturaleza, la política y la religión. Calderón es un gran conocedor de la geografía, astrología, política, etcétera. Por momentos, parece que habla solo de lo que sucede afuera; parece que no se implica biográficamente. Y lo que aquí queremos mostrar es que consciente o inconscientemente sus primeros veintinueve años están reflejados en la obra. A veces podría parecer que sale como un géiser, pese a él; pensemos que Freud no existía y, por lo tanto, es todo menos elaborado y menos psicológico de lo que parece ahora con este análisis. Calderón era más libre de expresarse en su escritura; nosotros ahora también lo somos en estudiarla.

Tal vez sus muy variados análisis y puestas en escena hayan forzado a veces a obtener falsos estudios o, al menos, equivocados, por no tener en cuenta cuestiones que están en la obra. Si no se hace un exhaustivo análisis, difícilmente se conseguirá llegar a los versos de Calderón. Es evidente que no sabremos jamás a ciencia cierta lo que don Pedro quiso decir en cada momento; puede que tampoco él lo supiera en profundidad, pero sí podemos aproximarnos o alejarnos de sus versos solo con un acertado o desacertado análisis.

La elección que hace al tratar los temas ya nos da la clave, la raíz de la que parte. Hemos encontrado, como era de suponer, que *La vida es sueño* tiene mucho que ver con la vida de Calderón, en cuanto a la relación con su padre, con su madre, con su madrastra, con su hermana, con el poder, con la educación, con la mentalidad jesuítica, etcétera. Para poder entender mejor esto, empecemos por el principio, exponiendo los puntos clave de la biografía del autor.

Pedro Calderón de la Barca nace con el siglo XVII, el 17 de enero de 1600, en una familia de hidalgos tradicionales. El linaje de los Calderón de la Barca era muy antiguo; esto quiere decir que pertenecían a la nobleza en el rango más bajo, la nobleza no titulada. A finales del siglo XVII se calculó que un 5 % de la población eran hidalgos; no solían tener bienes materiales, pero estaban exentos de pagar ciertos tributos y podían llevar armas, puesto que muchos eran militares; otros no, pero todos debían estar preparados, por si el rey los requería para la guerra, por eso debían tener caballo y armadura. El siglo XVII fue el período donde más títulos de hidalgos hubo, ya que los reyes agradecían muchos actos con este título. Los había de muchos tipos, aunque no vamos a entrar en eso. Lo que aquí nos atañe es que su linaje era noble de antaño. La nobleza es lo que más cerca está de un príncipe como Segismundo...

Su padre, Diego Calderón, fue secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda de Felipe II así como de Felipe III, un puesto de mucha responsabilidad. No se sabe si por el cargo, o

por su severa personalidad, tuvo una relación muy estricta con sus hijos, y algunos atestiguan que rozó la crueldad. Este es un punto clave en la obra de Calderón, no solo en *La vida es sueño*, pues muchas de sus obras en las que hay relaciones entre padres e hijos suelen ser muy duras. Esto nos acerca más a entender a Basilio, en cómo trata a Segismundo, o más bien en cómo lo destrata. Se basa en una relación de superioridad, de poder, no solo familiar, sino de poder político; él es rey. Un rey manipulador, maltratador, culpabilizador y miedoso, un rey que no sabe estar con su hijo. Tiene su lógica: la madre muere al dar a luz, el rey se queda solo, su cargo se antepone a su paternidad. Basilio es un rey padre que quiere dar la razón a las predicciones astrológicas que se hicieron con respecto al nacimiento de Segismundo y a la muerte de su mujer. Y decimos bien, quiere encontrar una razón, refugiarse en esa razón, usarla como un escudo. Recordemos el texto donde Basilio lo explica:

En Clorilene, mi esposa,
tuve un infelice hijo,
en cuyo parto los cielos
se agotaron de prodigios
antes que a la luz hermosa
le diese el sepulcro vivo
de un vientre, porque el nacer
y el morir son parecidos.
Su madre, infinitas veces,
entre ideas y delirios
del sueño, vio que rompía
sus entrañas atrevido
un monstruo en forma de hombre;
y, entre su sangre teñido,
le daba la muerte, naciendo
víbora humana del siglo.
Llegó de su parto el día,
y, los presagios cumplidos,
porque tarde o nunca son
mentirosos los impíos,
nació en horóscopo tal
que el sol, en su sangre tinto,
entraba sañudamente
con la luna en desafío;
y, siendo valla la tierra,
los dos faroles divinos
a la luz entera luchaban,
ya que no a brazo partido.
El mayor, el más horrendo
eclipse que ha padecido

el sol, después que con sangre
lloró la muerte de Cristo,
este fue, porque, anegado
el orbe, entre incendios vivos,
presumió que padecía
el último parasismo:
los cielos se escurecieron,
temblaron los edificios,
llovieron piedras las nubes,
corrieron sangre los ríos.
En este mísero, en este
mortal planeta o signo
nació Segismundo, dando
de su condición indicios,
pues dio la muerte a su madre,
con cuya fiereza dijo:
"Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios".
Yo, acudiendo a mis estudios,
en ellos y en todo miro
que Segismundo sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más crüel
y el monarca más impío;
por quien su reino vendría
a ser parcial y diviso,
escuela de las traiciones
y academia de los vicios;
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí
las plantas; y yo, rendido
a sus pies me había de ver
(¡con qué congoja lo digo!),
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.
¿Quién no da crédito al daño,
y más al daño que ha visto
en su estudio, donde hace
el amor propio su oficio?
Pues dando crédito yo
a los hados, que adivinos
me pronosticaban daños
en fatales vaticinios,

determiné de encerrar
la fiera que había nacido
por ver si el sabio tenía
en las estrellas dominio. (vv. 660-737)¹

Basilio manipula la realidad para que eso suceda; eso no es creer en los horóscopos o en el destino, más bien es manipular el destino, maniobra de poder que se realiza tanto en la idea como en la ejecución. Puede que ahora esto no quede muy claro; lo iremos desentrañando poco a poco. Da la sensación de que al conocer el horóscopo Basilio creyera en el determinismo, parece que siente que no hay escapatoria o que, al tomar la decisión de encerrar a Segismundo, él mismo está creando el monstruo del que habla el horóscopo. El padre tiene miedo del hijo y por eso crea un monstruo. El tiempo pasa, pero hay un momento donde el padre se siente y está mayor, y tiene que tomar una decisión de Estado: él tiene en su cabeza para su sucesión a Astolfo y Estrella, sus sobrinos.

Es la tercera que, siendo
el príncipe como os digo,
por lo que os amo, vasallos,
os daré reyes más dignos
de la corona y el cetro,
pues serán mis dos sobrinos,
juntando en uno el derecho
de los dos, y, convenidos
con la fe del matrimonio,
tendrán lo que han merecido. (vv. 826-835)

Parece que ya está todo perfectamente convenido en su cabeza. Basilio habla de dignidad y compara a su hijo, encerrado y vejado, con sus sobrinos, que están formados para ser reyes. ¿Acaso Segismundo no es digno? ¿De qué dignidad habla? Sentimos la manipulación de las palabras para convencer al pueblo, incluso para convencerse a sí mismo. Pero, por si acaso alguien sabe algo, o por el desasosiego, Basilio siente culpa de lo que ha hecho y de lo que está haciendo con su hijo. A esto se suma la importancia del qué dirán. Se trata aquí más bien del abuso y manipulación del poder, aunque el padre quiera hacernos creer en el determinismo del horóscopo y en otros manejos del lenguaje. En esta primera jornada Segismundo no puede elegir, está preso, es tratado como un criminal que ni siquiera sabe quién es, que no conoce a sus padres, que no tiene identidad. Solo tiene a una persona que lo educa sin darle ninguna información de nada que tenga que ver con él, con su raíz, con su familia. Desechamos pues que en esta primera jornada haya algún tipo de planteamiento con respecto al determinismo. El destino y la libertad individual se plantearán en la tercera jornada o final de la obra, donde veremos su idea moral, de justicia, de

1 Todos los fragmentos citados pertenecen a Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (José María Ruano de la Haza, ed.), Barcelona, Castalia, 2016.

política y de teología.

Nos detendremos brevemente en este parlamento, expuesto anteriormente, donde el rey padre se justifica y explica las razones del encierro de su hijo y de lo que va a hacer con él. Incluso, al final de su intervención, Basilio acaba por decir que nada determina; algo puede forzar, pero no determinar una vida:

Aquí hay tres cosas: la una,
que yo, Polonia, os estimo
tanto que os quiero librar
de la opresión y servicio
de un rey tirano, porque
no fuera señor benigno
el que a su patria y su imperio
pusiera en tanto peligro;
la otra es considerar
que, si a mi sangre le quito
el derecho que le dieron
humano fuero y divino,
no es de cristiana caridad,
pues ninguna ley ha dicho
que por reservar yo a otro
de tirano y de atrevido,
pueda yo serlo, supuesto
que, si es tirano mi hijo,
porque él delitos no haga,
vengo yo a hacer los delitos;
es la última y tercera
el ver cuánto yerro ha sido
dar crédito fácilmente
a los sucesos previstos,
pues, aunque su inclinación
le dicte sus precipicios,
quizá no le vencerán
porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío
solo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío. (vv. 760-791)

Entonces, ¿cuáles fueron las razones del encierro de Segismundo? ¿Por qué se encierra a un niño? ¿Por qué se le prepara, por qué se le da una educación si está encerrado? Es como si a cada paso de destrato, hubiese otro de remordimiento. En este parlamento, Basilio expresa las tres razones de por qué va a “liberar” a Segismundo y lo va a llevar a Palacio:

Y así, entre una y otra causa,
vacilante y discursivo,
previne un remedio tal
que os suspenda los sentidos. (vv. 760-795)

Ya hemos tratado los primeros versos; ahora fijémonos en los últimos. ¿Qué es lo que quiere decir Basilio cuando menciona “previne un remedio tal que os suspenda los sentidos”? ¿A qué remedio se refiere? ¿Qué significa la palabra remedio? Se trata de un recurso de orden químico, físico o psicológico para aliviar o sanar enfermedades. ¿De qué enfermedad habla Basilio, a quién se debe curar? La Real Academia Española (RAE) se refiere a “un medio, disposición o medida para reparar o evitar un daño o para salvar un inconveniente”. ¿Estamos hablando entonces de daño o de inconveniente? Son variadas las preguntas. Ahora no las podemos contestar; las veremos más adelante. Debemos seguir con la biografía de Calderón para tener más datos y no anticiparnos a revelar ciertas cuestiones. Aportamos la manera de resumir por parte de la estudiosa Margit Thir:

El padre, don Diego Calderón de la Barca, era secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda de Felipe III. Era bastante severo con sus hijos, sobre todo por lo que se refiere a las relaciones con el otro sexo. Pedro estudió en el Colegio Imperial de los Jesuitas entre 1608 y 1613. Estos años fueron fundamentales para su formación ideológica y literaria. En 1614 ingresa en la Universidad de Alcalá de Henares para estudiar Lógica y Retórica. En 1614 (sic) pasa a la Universidad de Salamanca, donde en 1620 obtendrá el título de Bachiller en Cánones. En 1610 muere su madre. Su padre contrae nuevas nupcias y muere en 1614. El testamento de don Diego insistía en que Pedro debía seguir la carrera religiosa y ocupar la capellanía instituida por su abuela. Pero el joven Calderón renuncia por ahora a la carrera eclesiástica y en 1620 empieza su actividad literaria, participando en unos certámenes literarios en Madrid. En 1623 estrena en el Palacio Real su primera comedia, Amor, honor y poder. Tuvo varias veces problemas con la justicia. En 1621 se le acusa junto con sus hermanos Diego y José de la muerte del hijo de un criado del Condestable de Castilla. En 1629 persigue al cómico Pedro de Villegas, que había herido a su hermano Diego en una reyerta, llegando incluso a introducirse en el convento de las Trinitarias. También fue soldado, y, como tal, participó en diferentes campañas militares, como la guerra de Cataluña. Obtiene su licencia absoluta en 1642. A partir de 1629 se inicia una época de fecunda producción dramática que le merece cargos y honores en la Corte. En 1635 es nombrado director de las representaciones del palacio, y en 1636 se le concede el hábito de Santiago. A partir de los años 40 varias experiencias le movieron a volver a la carrera eclesiástica. Su actividad literaria se concentra en la composición de obras religiosas. De una amante tiene un hijo, a quien reconoce en 1651. En 1650 ingresa en la Orden Tercera de San Francisco y ocupa la capellanía de la familia. En 1651 se ordena sacerdote, y en 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos en Toledo. Capellán de honor del rey en 1663, se establece en Madrid, donde reside hasta su muerte, en 1681.

Ya estos pocos datos biográficos dejan entrever que, para Calderón, las relaciones familiares eran algo complicadas, caracterizadas por muchas normas, transgresiones de estas y los

consiguientes sentimientos de culpa. (2004: 1-2)

Podemos deducir varias cuestiones, además de compartir la opinión de la estudiosa con respecto a las complicadas relaciones familiares: el rechazo al dictamen paterno, esa rebeldía juvenil, esa falta de presencia femenina, el asesinato, las persecuciones, las huidas... Ahondemos un poco más en la biografía del autor, añadiendo que la madre de este, Ana María de Henao, pertenecía también a una familia noble. Don Pedro fue el tercero de seis hermanos: Diego el primogénito; Dorotea, que se hizo monja en Toledo, y José o Jusepe, menor al autor. El resto de las hermanas murieron, una siendo pequeña y la última murió y causó la muerte a doña Ana María en 1610, cuando don Pedro era muy pequeño. Su padre tuvo un hijo con otra mujer que ocultó con el apellido de González y que expulsó de la casa paterna. Le puso condiciones férreas para legitimarlo. Solo lo haría en el caso de que este hijo no se casase con una mujer que al padre no le gustara, en cuyo caso sería desheredado. Sorprende la doble moral que don Diego Calderón practicaba con sus hijos y las posibles relaciones sexuales que ellos pudieran entablar con mujeres, y que, a su vez, él tuviera relaciones paralelas con amantes. Tal vez por eso Calderón tuvo un hijo al que al principio llamó sobrino. De la madre de este niño no se sabe nada; es un misterio. De alguna manera, el comportamiento de Calderón, al desheredar a su hijo, nos recuerda al de su padre.

Observamos dos hechos que debieron traumatizar a Calderón: por un lado, la muerte de su madre en un sobreparto y, por otro, esa expulsión, por parte del padre, del hijo que no fue de Ana María de Henao y la severidad con la que luego fue tratado. Veremos que en *La vida es sueño* la figura de la madre está prácticamente ausente. La feminidad es algo extraño en un principio y luego se convierte en casi un objeto de belleza: todas las mujeres, tanto las presentes como las ausentes, son hermosas. Retomemos el estudio de Margit Thir, donde analiza los nombres de los personajes de la obra; solo nos fijaremos en los femeninos:

En este listado destacan los nombres germánicos (Rosaura, Segismundo, Clotaldo, Astolfo), que dan a la pieza una connotación épica.

Rosaura, cuyo nombre significa etimológicamente gobernante famosa, es la hija de la hermosa Violante (vv. 400, 2810) y de Clotaldo. Su madre nunca supo la verdadera identidad de Clotaldo. La hija se entera solo al final de la historia de que Clotaldo es su padre. Nació en la Corte de Moscovia y va a Polonia en busca de Astolfo. Es descrita como de noble madre (v. 2732), noble (v. 3268), hermosura (vv. 1561, 2959, 3014, 3015), y bella (v. 1580). Su madre se describe también como muy hermosa (v. 2735), como ninguna bella (v. 2754) y piadosa (v. 2821) [...]

Segismundo es el hijo de Basilio y Clorilene [...]

Estrella, nombre de etimología transparente, es de beldad soberana (v. 1385), y mujer bella (v. 1389). Astolfo la compara con Palas y Aurora (vv. 488, 492). Estrella es la hija de una hermana de Basilio, Clorilene (la hermana de Basilio lleva el mismo nombre que su mujer), y es prima de Astolfo y Segismundo [...]

Su mujer era Clorilene, que murió dando vida a Segismundo.

Astolfo, cuyo nombre significa etimológicamente lanza de guerrero, es hijo de otra hermana de Basilio, Recisunda, y por lo tanto primo de Estrella y Segismundo; es un joven valiente (v. 3126) [...]

También llama la atención que tanto la mujer como la hermana de Basilio se llamen Clorilene, lo que podría aludir a un incesto velado de primer grado. No emparentados están Rosaura y Astolfo, que sin embargo no consiguen el trono. Salta además a los ojos que todas las madres (Clorilene de Segismundo, Clorilene de Estrella, Recisunda de Astolfo y Violante de Rosaura) se citan como tales, pero no son figuras actantes, lo que parece implicar una negación del matrilinealismo. (2004: 1735-1737)

Volvamos de nuevo a los datos biográficos. Don Pedro empezó el colegio con cinco años en Valladolid, donde estaba la Corte. Su padre decidió que ocupara la capellanía de San José en la parroquia de San Salvador. Aunque la abuela, doña Inés de Riaño, había reservado al hijo mayor para que este se hiciera sacerdote, el padre no quiso mantener la decisión de su madre; anula a su madre con este gesto sin dar demasiadas explicaciones. La capellanía consistía en un beneficio eclesiástico con obligación de misas y prestar una serie de servicios; eran órdenes de origen medieval. En la obra de Calderón se verá cómo esta firmeza lo marcó.

Don Pedro fue internado durante tres años, aunque su familia enseguida se trasladó a Madrid, pero este capítulo de su vida se le quedó grabado. Para muchos niños, un internado se vive como una cárcel o como un destierro familiar. Calderón pudo incluso sentir un cierto abandono familiar; a veces, se viven los internados como un repudio por parte de los padres. Sumado a lo anterior, sufrió una educación religiosa muy severa que le produjo un rechazo enorme y no quiso seguir. Los padres lo sacaron y ya en Madrid lo metieron a estudiar con los jesuitas cinco años, en el Colegio Imperial, donde aprendió latín, griego, gramática y teología. Seguramente ese conocimiento fue fundamental para provocar su amor por el estudio y el conocimiento. Pero en esa etapa fue cuando murieron tanto su madre como su abuela. De alguna manera, los estudios podrían estar asociados con la pérdida de la figura femenina familiar. Podríamos pensar que los estudios lo separaron de sus relaciones familiares y, más específicamente, de sus relaciones con las mujeres, puesto que su hermana también se iría a un convento muy pronto.

No nos parece casual que a Segismundo su padre decidiera apresarle en la torre como a un criminal y que, sin embargo, le procurara una educación a través de Clotaldo, su mano derecha, alguien de su máxima confianza. La relación de Segismundo con Clotaldo en la torre no es buena; de hecho, el príncipe se queja de maltrato. Y cuando lo llevan a palacio, Segismundo se va a sorprender del cambio de trato que Clotaldo tiene con él:

Clotaldo es; pues ¿cómo así,
quien en prisión me maltrata,
con tal respeto me trata?
¿Qué es lo que pasa por mí? (vv. 1264-1267)

Y cuando, por boca de su educador, se entera de quién es, va a reaccionar aun peor, pues cree que Clotaldo es el responsable de su encierro:

¡Pues vil, infame y traidor!
¿qué tengo más que saber,
después de saber quién soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?
¿Cómo a tu patria le has hecho
tal traición que me ocultaste
a mí, pues que negaste,
contra razón y derecho
este estado? (vv. 1295-1304)

Por suerte, tanto Calderón como Segismundo, no van a despreciar la educación ni el conocimiento; al contrario, les van a servir para distinguir, entre otras cosas, el bien del mal, y para poder tomar las decisiones más acertadas usando la sabiduría y la sensibilidad.

Progresamos de nuevo en la biografía para fijarnos en un hecho que fue doloroso para el autor. En 1614, don Diego desenviudó casándose con doña Juana Feyle Caldera. Al año don Diego murió de repente; fue casi como una desaparición, además de una decepción por cómo trató a sus hijos con sus últimas voluntades. Pedro, que había ingresado en la Universidad de Alcalá el año anterior, tuvo que interrumpir los estudios, puesto que la familia de su madrastra apenas tenía economía para subsistir. Las cláusulas del testamento del padre fueron abusivas en favor de la madrastra, hecho que hizo que los hijos del anterior matrimonio se indispusieran en contra de doña Juana. Aunque don Diego, el hijo mayor, todavía era menor de edad (solo tenía diecinueve años y en la época se otorgaba la mayoría de edad a los veinticinco) entabló un pleito con su madrastra a propósito del testamento. Doña Juana se casó a los dos años; ya para entonces, los hijos de doña Ana María estaban bajo la tutela de su tío materno, André Jerónimo González de Henao. Y fue precisamente el tío quien metió a su sobrino Pedro a estudiar en la Universidad de Salamanca, donde se pudo graduar en 1619 de Derecho Canónico y Civil, pero rechazando de nuevo ordenarse como sacerdote. Es decir, Calderón estaba de acuerdo con su tío en cuanto a los estudios, pero en total desacuerdo con su padre, ya difunto, puesto que no siguió la carrera religiosa que don Diego había pensado para él. Podríamos pensar que su tío ocupó la figura paterna que tanto necesitó, del mismo modo que Segismundo estaba más unido a Clotaldo que a su padre:

A Clotaldo, que leal
sirvió a mi padre, le aguardan
mis brazos, con las mercedes
que él pidiere que le haga. (vv. 3288-3291)

Se piensa que *La vida es sueño* fue escrita entre 1629 y 1630, ocho o nueve años después de la primera obra de Calderón, la cual fue escrita para el certamen poético con motivo de la beatificación de San Isidro, donde ganó el tercer premio. Esta obra se llamó *Amor, honor y poder*.

El acierto de este título es notable en el sentido de que puede que sean estas tres palabras los principales ejes en donde se moverá toda la obra de don Pedro, y en parte la del teatro del Siglo de Oro. La obra se estrenó con la compañía de Juan Acacio Bernal en 1623 con motivo de la estancia en Madrid de Carlos Príncipe de Gales. Trató el problema del honor, pero no de una forma desgarrada como se hará posteriormente en los dramas de Calderón, sino planteando el tema tan barroco de la realidad y la apariencia, que también está presente en la obra que hoy nos ocupa. Un poco más tarde abordaremos las dos versiones de *La vida es sueño* y el porqué de su existencia. Ahora quisiéramos detenernos en la primera juventud de Calderón, un momento clave que va a impregnar su obra.

En 1621, los hermanos, que estaban en un estado de penuria, tuvieron que vender una renta de bienes heredados para subsistir. Es aquí cuando Calderón, junto a sus hermanos, empieza a llevar una vida revuelta, de pendencias y juego. Seguramente fue también una época donde probó las drogas. Ese verano, los tres hermanos varones estuvieron enredados en el homicidio de Nicolás Velasco, hijo de un criado del condestable de Castilla (máximo representante del rey) y tuvieron que refugiarse en casa del embajador de Austria, hasta lograr un concierto con la familia y abonar una importante suma de dinero. Puede que fuera por eso por lo que Calderón entró al servicio del duque de Frías. Nunca se supo cuál de los hermanos fue el asesino o si fueron los tres; ellos jamás dieron el dato, y pagaron todos por ese crimen. ¿Acaso la muerte del criado 2 por parte de Segismundo cuando está drogado en la corte, en la jornada segunda, no nos recuerda a este hecho? Ambos muertos son criados; los dos asesinos se encontraban fuera de sí. El asesinato se produce cuando Segismundo se enfrenta a Clotaldo, pues no entiende por qué lo ha tenido prisionero, y se entremete el criado 2, que le da las razones de por qué Clotaldo se ha comportado así: obedecía al rey, a lo que Segismundo replica que si un rey no es justo, no se le debe seguir:

En lo que no es justa ley,
no ha de obedecer al rey;
y su príncipe era yo. (vv. 1321-1323)

El criado le replica que no es función de Clotaldo el examinar si está bien o mal lo que dictamina el rey. Esta es una idea medieval de la manera de gobernar un rey. Por su parte, Segismundo está proponiendo otra manera de entender el poder, y le está dando poder al pueblo, pero el criado no lo ha entendido; no está tan evolucionado, por lo que el príncipe le contesta que entonces no le replique, puesto que es un criado. En ese momento rompe la tensión Clarín y se ofrece como bufón a Segismundo. Luego llegan sus primos Astolfo y Estrella; el primo se comporta con soberbia, alardeando de parentesco y queriéndose equiparar a Segismundo. Este lo pone en su sitio, riéndose de él a través de Dios. De nuevo, interviene el criado 2 para decirle que el rey prefiere a Astolfo. Segismundo le vuelve a parar la conversación y le dice que por qué se entromete. Se vuelve a cortar la tensión con la aparición y las palabras de Estrella que dejan boquiabierto a Segismundo ante tanta belleza. Astolfo tiene miedo de que Segismundo le pida

la mano a Estrella, porque perdería todo el poder. Esto lo oye el criado 2, que está más a favor de Astolfo, y se vuelve a entrometer en la conversación, para estorbarle a Segismundo el momento de fascinación con su prima. Segismundo le avisa por tercera vez que no se meta. El criado no se calla y sigue provocándolo. Segismundo no duda y lo tira por el balcón.

Hemos querido relatar este episodio porque a veces se toma un poco a la ligera la manera en que se cuenta. Pareciera que Segismundo tira a un hombre por el balcón por pura apetencia y sinsentido; casi que nos quedamos con la manera de mirar este hecho por el rey y no se recuerdan los reiterados avisos que el príncipe le da al criado. Y, además, se suma a esto que Segismundo estaba fuera de sí. Nosotros hacemos un puente entre este pasaje y el episodio del asesinato en el que se vio envuelto Calderón. La mayoría de los biógrafos coincide en que esa etapa fue de mucho juego, alcohol y, posiblemente, drogas. Calderón conoce bien las drogas y las trata en varias de sus obras; otros autores del Siglo de Oro jamás hablan de ellas. No es difícil deducir que don Pedro en su juventud las probó, incluso titula a una de sus comedias con el nombre de un preparado polifármaco que incluye opio, *El veneno y la triaca*. La triaca podía ser de origen vegetal, mineral o animal, a veces contenía carne de víbora; se usaba como antídoto contra ciertos venenos, y es considerada una panacea universal.

Podemos, incluso, abordar un momento esencial de la obra en el que Basilio, a través de Clotaldo, manipula y maltrata a Segismundo por medio de las drogas. Recordemos la primera escena de la segunda jornada. Pero antes de llegar a ella, debemos detenernos un instante y pensar que Segismundo lleva encerrado desde que es un bebé en la torre; no ha probado ni una gota de alcohol; es decir, su cuerpo, incluida su mente, no sabe nada de estimulantes. Si nos imaginamos esto, podemos suponer que cualquier sustancia en un cuerpo limpio puede provocar efectos insospechados, incluyendo los violentos. Segismundo mostrará irregularidad en su carácter y pasará por momentos de sueño y por picos de excitación máxima.

Ahora sí es momento de abordar la escena y de constatar hasta qué punto Basilio quiere que el horóscopo tenga razón y dar él la imagen de un rey ocupado por su pueblo. ¡Menuda manera de reinar! Estamos en el inicio de la segunda jornada, donde el rey apremia a Clotaldo por saber si hizo lo que él le pidió. Por lo tanto, queda claro que su mano derecha, Clotaldo, lo único que hace es cumplir los deseos del rey, pese a su disgusto. Es indudable que Calderón tenía mucha rabia respecto al poder paterno y puede que también sobre la antigua y caduca manera de gobernar. Recordemos qué le dice Clotaldo en esta escena y qué drogas van a administrar a Segismundo, no solo para dormirlo y llevarlo a palacio, sino que, sospechamos, para que su conducta no sea lo más ejemplar. Imposible comportarse con semejante coctel de drogas en un cuerpo virgen. Veamos:

Fue, señor, desta manera.
Con la apacible bebida
que de confecciones llena
hacer mandaste, mezclando

la virtud de algunas hierbas,
cuyo tirano poder
y cuya secreta fuerza
así el humano discurso
priva, roba y enajena,
que deja vivo cadáver
a un hombre, y cuya violencia,
adormecido, le quita
los sentidos y potencias [...] (vv. 989-1001)

Con lo anterior, comprobamos la fuerza de lo que Clotaldo dice con respecto a la mezcla de hierbas que mandó Basilio. Habla de dejar casi muerta a la persona y de que su discurso se pierde con esta pócima. Por último, trata el tema de la violencia, como si anunciase lo que luego sucederá. Seguimos con las palabras de Clotaldo:

Dejando aparte el dudar
si es posible que suceda,
pues que ya queda probado
con razones y evidencias,
con la bebida, en efeto,
que el opio, la adormidera
y el beleño compusieron,
bajé a la cárcel estrecha
de Segismundo; con él hablé
un rato de las letras
humanas que le ha enseñado
la muda naturaleza
de los montes y los cielos,
en cuya divina escuela
la retórica aprendió
de las aves y las fieras. (vv. 1018-1033)

Vemos que la pócima está compuesta de opio, adormidera y beleño, tres drogas extremadamente fuertes aun si son tomadas por separado. Así que imaginemos lo fuerte que es ese compuesto; es casi mortal para alguien que no ha probado nada. Clotaldo cuenta cómo enfureció a Segismundo para que se tomara el brebaje sin que se diera cuenta. Esto denota que el estado con que el príncipe tomó la mezcla era de alteración, lo que reforzará más, si cabe, el efecto del coctel de drogas. Veamos como Clotaldo cuenta cómo fue la primera reacción de Segismundo al beber el brebaje:

Viéndole ya enfurecido
con esto, que ha sido el tema

de su dolor, le brindé
con la pócima, y apenas
pasó desde el vaso al pecho
el licor, cuando las fuerzas
rindió al sueño, discurriendo
por los miembros y las venas
un sudor frío, de modo,
que a no saber yo que era
muerte fingida, dudara
de su vida. En esto llegan
las gentes de quien tú fías
el valor desta experiencia,
y poniéndole en un coche,
hasta tu cuarto le llevan,
donde prevenida estaba
la majestad y grandeza
que es digna de su persona.
(...)
Y si haberte obedecido
te obliga a que yo merezca
galardón, solo te pido
-perdona mi inadvertencia-
que me digas ¿qué es tu intento
trayendo desta manera
a Segismundo a palacio? (vv. 1064-1094)

En este texto podemos darnos cuenta de varias cosas. Clotaldo ejecuta las órdenes directas del rey padre con respecto a la mezcla de drogas que le da a Segismundo para llevarlo a palacio. Y, por otro lado, el efecto en el príncipe es tan grande que hasta Clotaldo teme por su vida, ya que habla de una muerte que sufre Segismundo.

Sobre esto, aportamos parte del estudio realizado por José María Ruano de la Haza:

Entre los detalles más significativos que nos ayudarán a comprender y “construir” teatralmente la conducta de Segismundo en palacio durante la segunda jornada se encuentran las drogas que, según Clotaldo, le fueron administradas antes de trasladarlo a la corte. Clotaldo explica que la bebida que ingirió Segismundo estaba compuesta de opio, adormidera y beleño. (...) Noydens advierte en su *Tesoro de Covarrubias* que el opio “tomado en exceso, puede refriar (sic) de tal suerte el cerebro que, dejándole helado, lo haga dormir a uno hasta el día del juicio”. Hoy sabemos que el opio, en pequeñas dosis, es estimulante cerebral y cardíaco, lo cual puede explicar la constante actividad nerviosa de Segismundo en esta segunda jornada. Más significativo que el opio es el beleño, del cual, según el *Diccionario de Autoridades*, “conócense tres diferentes especies (...) las dos especies primeras son nocivas y hacen enloquecer y causan sueños muy graves y pesados”. De hecho, los efectos fisiológicos del beleño son casi idénticos a los de la belladona y el opio, tomados

separadamente, en su combinación, que es precisamente lo que le dan a beber a Segismundo. Este brebaje produce en el paciente agitación, exaltación genésica y alucinaciones. La conducta de Segismundo puede, pues, explicarse hasta cierto punto por el cóctel de drogas que ha ingerido. El actor que lo representa no puede olvidar este importantísimo detalle, y tampoco deberá hacerlo el crítico. (...) a) que Segismundo está drogado, b) que no ha vivido desde su nacimiento las experiencias que el mundo ofrece a toda persona a través del trato humano; y c) que repentinamente se encuentra en una posición de máximo poder. Esta no es una experiencia vital común a todo ser humano. Segismundo es, pues, excepcional; no es el Hombre, Everyman, o un símbolo de la condición humana. Segismundo es un personaje teatral que reacciona a circunstancias excepcionales. No es justo privarle de su humanidad, para convertirlo en mero ente alegórico. (2006: 41)

Compartimos la idea de no construir un personaje alegórico, sino de convertirlo en un personaje humano, que además tiene que ver con la vida del autor, más de lo que Calderón pudiera intuir en su momento. Es evidente que el autor también se pudo empapar de toda la historia que hay en la literatura acerca del uso del poder y las drogas. En el interesante estudio realizado por la mexicana María Andueza, “Coctel de drogas en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca”, nos explican tanto los antecedentes literarios como un análisis en profundidad de las drogas suministradas a Segismundo en su ida a palacio así como en su salida de este y su vuelta a la torre. Puede ser que Calderón conociera ciertos antecedentes literarios que hubieran tratado el tema de las drogas y eso le permitiera escribir su obra:

Los antecedentes literarios de esta fábula son de indudable origen oriental. Dentro de la literatura árabe, en *Las mil y una noches*, se incluye la *Historia del durmiente despierto*, claro precursor de *La vida es sueño*. En tiempos del gran califa de Bagdad y comendador de los creyentes, Haroun-al-Raschid, vivía en aquella ciudad un hombre empobrecido por la adversidad, llamado Abou-Hassan, quien deseaba ardientemente ser califa para impartir justicia en una relajada mezquita de Bagdad, aunque fuera solamente por veinticuatro horas. Fomentando tal fantasía, el auténtico califa decidió gastar una pesada broma y divertirse a su costa. Con este fin, vertió un pesado narcótico en la copa de Abou-Hassan. Este bebió de un trago el licor y cayó de inmediato en un profundo sopor. El califa lo condujo a su palacio, ordenó que lo acostaran en su propio lecho, mandó que se le tratara con todos los honores y se le diera el título de sultán, mientras él se proponía observar todo el desarrollo de la trama detrás de las celosías de su regio alcázar. Después de que Abou-Hassan hizo justicia en la mezquita y cumplió su misión de juez, el gran visir del sultán le ofreció una segunda copa de oro que contenía el segundo narcótico. Por la fuerza del somnífero, Abou-Hassan fue presa de un pesado sueño. En estado inconsciente, fue llevado de nuevo a su humilde morada. Cuando recobró el conocimiento, experimentó una tremenda confusión. Ante todo, reclamó su puesto de sultán de Bagdad y pretendió que se reconociera su identidad real ante la corte, pero todos lo tomaron por loco, nadie creyó en sus palabras y solo resultó objeto de diversión y de burla. Pero él no aceptaba ser el hombre empobrecido de antaño y se rebeló ante la indiferencia y la irrisión de la gente que lo rodeaba.

En el famoso libro *El conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel, se incluye un texto titulado “De como la onrra deste mundo non es sinon como suenno que passa”. El relato narra cómo el rey en

cuentra, borracho y profundamente dormido, a un hombre de oficio herrero. El monarca ordena que lo trasladen a su palacio. Cuando el ebrio despierta, se sorprende al ver que lo tratan como a un rey y le rinden honor y pleitesía. Este ejemplo medieval se repetirá posteriormente en la literatura y en la vida. El privar del juicio y la razón a una persona, bien sea por medio del alcohol o por algún otro narcótico, para divertirse, burlarse de ella y conseguir determinados fines, es hasta nuestros días práctica de gente sin escrúpulos o falta de ética. (2001: 24-25)

Como vemos, la maestra María Andueza propone varios ejemplos que se pueden parecer a lo que le sucede a Segismundo con Basilio. A lo largo de la historia, los autores han podido tomar ideas de textos anteriores así como de artículos de prensa; esto no solo pasa con la literatura, pasa con la música, la pintura, la danza, con las artes en general. Cuando la copia supera a los distintos originales, bienvenida sea; es fuente de inspiración. Todos nos inspiramos del pasado para poderlo superar. Del mismo modo que los científicos se plantean el pasado para evolucionar y poder superarlo.

En el estudio referido, María Andueza presenta un análisis detallado de la pócima ingerida por Segismundo, sus componentes y los efectos que provoca en el personaje,² lo que permite entender la conducta salvaje e irregular de Segismundo. El texto del príncipe está plagado de exclamaciones; se ve como está fuera de sí. Vista la minuciosidad de la escritura de esta jornada, se puede decir que es posible escribir aquello cuando se conocen las drogas, sobre todo cuando se sienten los vaivenes, los cambios de humor, la agresividad, el deseo desbocado, y las respuestas enervadas y desquiciadas. También hay algo por parte de la mayoría de los personajes que están con el príncipe; pareciera que quieren hacer que pierda, mucho más, los nervios y que participe e ingiera el coctel de drogas, del tal forma que lo inducen y lo agitan.

Ante semejante situación, el padre ha vencido o es lo que él cree, pero un palacio no es un pueblo. Los del palacio pueden pensar que Basilio tiene razón, pues no saben cuán indigna es la conducta que ha perpetrado en contra de su hijo. Y han creído todos que Segismundo era así, de comportamiento salvaje. En ese momento nadie puede reprocharle nada al padre. Así que se le permite que lo vuelvan a drogar para llevarlo de nuevo a su prisión. Drogarlo para su nuevo encierro. Habrá que elegir bien la droga que se le administra. Basilio es ducho en esa materia. Tiene claro qué quiere conseguir en la cabeza de su hijo.

No se suele tratar esta vuelta a la torre, por parte de los directores escénicos, como un despertar de nuevo de un brebaje de drogas; siempre se muestra como si despertara de un sueño. La diferencia es notable y habría que tener en cuenta para las futuras direcciones estos dos momentos, habría que tener en cuenta esta manipulación...

Sería un error o una idea muy simplista suponer que los temas de las drogas, del encierro, del sueño, de la manipulación, tan importantes para estudiar el comportamiento paterno-filial, se deben exclusivamente al aspecto vivencial del autor. Por supuesto que, a través de sus estudios, Calderón pudo conocer el mito de Edipo o el de Urano; los diferentes textos de culturas tan variadas como las hindúes, sufíes; la leyenda de Buda y su versión cristiana en la de Barlaam y Josafat

2 La información de lo presentado en este estudio puede verse en el Apéndice I.

sobre las relaciones de padres e hijos, entre otras historias. Sabemos que conoció y vivió la famosa polémica entre jesuitas y dominicos sobre el libre albedrío. Los primeros defendían la voluntad y el libre albedrío junto a la enérgica ayuda del Cielo, y los dominicos sostenían que el Cielo era determinante y justo y que, por lo tanto, no permitía pensar en el libre albedrío del hombre puesto que este dependía del Cielo. Ésa fue la controversia teológica llamada de auxiliis.

Así como la idea pedagógica que algunos estudiosos ven en la obra, a través del mito de Platón o la doctrina espiritualista del estoicismo senequista, que Calderón de la Barca pudo estudiar con los jesuitas, aunque esta idea no solo la emplearon ellos, muchos fueron los que defendieron la concepción de la vida como una cárcel y que uno debe de aprender a través del dolor, ya que el dolor nos hace fuertes. ¡Cuánto daño han hecho estas ideas! Claro que don Pedro pudo tener esos conocimientos y esos encuentros con teólogos, pensadores y escritores, pero partió de una necesidad de contar, de tratar lo que le pasó. Ese punto de partida nace de su vivencia, de su complicada relación con su padre. Del mismo modo que lo hacen el resto de autores y escritores cuando tratan esa relación paternofilial, esta suele nacer de la anécdota personal.

Volvamos a la biografía de Pedro Calderón de la Barca. En 1629 sucede otro hecho desagradable de los hermanos con Lope de Vega, puesto que los chicos, persiguiendo a un actor, se metieron corriendo al Convento de las Trinitarias (fundado a comienzos del siglo XVII por la dama Francisca Gaitán Romero, lugar en el que fue enterrado Miguel de Cervantes en 1616), donde vivía la hija del Fénix de los Ingenios. Este incidente de falta de respeto y vandalismo causó la enemistad entre Lope de Vega y Calderón durante un año. Y eso que Lope no le guardó más de un año de enemistad, puesto que, cuando conoció *La vida es sueño*, tuvo halagos y menciones, como nos cuenta José María Díez Borque:

A Lope de Vega le impresionó esta obra, como se demuestra en los versos de *El castigo sin venganza*, escrita en 1631:

Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que toda es sueño,
pues que no solo dormidos,
pero aun estando despiertos,
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí no pudieran
llegar a su entendimiento. (vv. 928-935)

No solo se puede ver en este pasaje, sino en la respuesta del personaje Batín que sigue:

Dices bien, que alguna vez
entre muchos caballeros
suelo estar, y sin querer
se me viene el pensamiento

dar un bofetón a uno
o mordelle el pescuezo.
Si estoy en algún balcón,
estoy pensando y temiendo
echarme dél y matarme. (vv. 936-944)
[...]
Si cantan, quiero cantar,
y si alguna dama veo,
en mi necia fantasía
asirla del moño intento,
y me salen mil colores,
como si lo hubiera hecho. (vv 952-957) (1987)

Felipe IV apreciaba mucho las comedias de Calderón, hasta tal punto que empezó a hacerle encargos para los teatros de la Corte durante los años treinta del siglo XVII. Lope de Vega fue eclipsado por Calderón de la Barca. Recordemos que el primero murió en 1635. En ese año, don Pedro fue nombrado director del Coliseo del Buen Retiro, donde trabajó en colaboración con los escenógrafos italianos Lotti y del Bianco además de competentes músicos como Juan Hidalgo. Así pudo escribir zarzuelas y autos sacramentales; se divirtió también con batallas navales en el estanque del Buen Retiro unos años más tarde.

Otro suceso violento que vivió Calderón ocurrió por el año 1639. Tuvo una reyerta en El Retiro y fue herido. Constatamos que las ganas de pelea y la violencia seguían vivas más allá de su juventud...

Centrémonos en *La vida es sueño* y abordemos la estructura y la distribución que Calderón hace de los versos. Así comprobaremos cómo se pueden tratar los temas también desde la forma. Al decidir un tipo de estrofa se estará decidiendo un estado o, al menos, se estará ayudando a que eso se produzca. En cuanto a la estructura, la obra está dividida en tres jornadas; las dos primeras tienen dos cuadros cada una, y tres la tercera, haciendo un total de siete cuadros. En la edición crítica que manejamos, la de José María Ruano de la Haza, Calderón utiliza solamente seis estrofas en toda su comedia, según la siguiente distribución:

Décimas:	10%
Octavas reales:	2%
Quintillas:	4%
Redondillas:	17%
Romance:	57,5%
Silvas:	9,5%

Más de la mitad de la comedia está escrita en romances,³ lo cual demuestra la importancia de las relaciones o de los fragmentos narrativos. Si sumamos los monólogos de Clotaldo, Rosaura y Basilio en romance, más las décimas⁴ de Segismundo, constatamos que más de la tercera parte de la obra está dedicada a monólogos. Lope de Vega dijo en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que, cuando se empleaban romances y décimas en los monólogos, eran buenos para las quejas. O como bien nos dice Josefina García Araez en su extraordinario manual (que recomendamos a todos los que se interesen por el verso): “Si bien ‘las relaciones piden los romances’ (*Arte Nuevo*) se adaptan a cualquier situación. Un romance narra sucesos acaecidos fuera de la escena, pone en antecedentes de lo que va a suceder. Especialmente apto para el diálogo, con más velocidad que la redondilla, sirve también para efusiones líricas. Su medida octosilábica y la asonancia, le acercan a la libertad de la prosa. Calderón también lo prefirió para toda función dramática: monólogos, diálogos, relatos” (2016: 19). Sobre la décima, la maestra García Araez nos aclara lo siguiente:

Inventada por Vicente Espinel a finales del XVI. Dos redondillas de rimas diferentes, separadas por dos versos de enlace: abba ac cddc. En la primera se plantea un pensamiento y en la segunda, se completa. El sentido se cambia después de una pausa semiestrófica en el verso 4º. Se le considera como un soneto de arte menor. Su ordenada estructura, casi perfecta, hizo exclamar a Lope: “¡Qué bien el consonante responde al verso quinto!” (Laurel de Apolo). Apenas impulsa la acción. Expone una tensión dramática ante una fuerza que se opone, y se presta al soliloquio reflexivo. Lope, que la consideraba “buena para las quejas”, la usó mucho en sus últimos tiempos, casi tanto como las redondillas. En Calderón ocupa un tercer puesto, después del romance y la redondilla. (2016: 110)

Otra de las cuestiones que podemos constatar es que Calderón marca cada cambio de escena con un tipo de verso diferente. Por ejemplo, en la primera jornada, de silvas pasa a décimas y a romance en el primer cuadro; y en el segundo cuadro veremos pasar de quintillas a romance. Comprobamos de esta forma, que esta obra tiene un componente de lamento muy marcado, es como si las relaciones paternofiliales y todo lo que tiene que ver con respecto a la educación fueran poco amorosas y sí muy dolorosas o de desahogo, además del espacio tan importante que nos regala para protestar o querellarse, como si el descontento fuera casi permanente. Deducimos que es una obra que nace del dolor y la rabia y, en este sentido, la podemos unir a las vivencias del autor y a su capacidad crítica para con lo que sucedía a su alrededor.

Nos parece, por último, muy esclarecedor aportar aquí el estudio de la catedrática Evangelina Rodríguez Cuadros, realizado en Valencia, donde, a su vez, se proporcionan los estudiosos Luis Iglesias Feijoo y José María Ruano de la Haza con respecto al porqué de las dos versiones que Calderón escribió. Cuando un autor tiene la posibilidad de hacer una segunda versión o, mejor dicho, una versión para editar, puede esconderse más, es decir, no implicarse tanto o no mostrarse tanto o, por el contrario, puede decidir dar un paso más allá, mostrarse mejor, porque no le da

3 Combinación métrica originaria de España que consiste en una serie indefinida de versos de ocho sílabas (“octosílabos”), en la cual los pares presentan rima asonante y los impares quedan sueltos.

4 Una décima en poesía es una estrofa constituida por 10 versos octosílabos que riman con una estructura definida abbaaccddc. Consultado en <https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9cima>.

miedo. Creemos que la segunda versión de *La vida es sueño* es más clara y valiente respecto a mostrarse, a dejar más claras todas las cuestiones que hemos tratado aquí.

Cuatro años pasaron y Lope fallecía; se pasó del Fénix al dramaturgo áureo que le gustaba, al contrario que a Lope, revisar sus textos hasta incluso reinterpretarlos. De *La vida es sueño* existen dos versiones, la primera publicada en Zaragoza, que fue vendida por Calderón a un “autor de comedias”, es decir, a un empresario o productor de una compañía de actores, como era habitual. Los autores cedían todos los derechos y no podían quedarse con ninguna copia de la obra, ni siquiera con el borrador. Esto provocó muchos asuntos turbios; Lope perdió muchos pleitos por este motivo. A veces, se llegaba a un acuerdo con el empresario para poder imprimir la obra más adelante. A los productores no les convenía enemistarse con los autores, porque estos irían a venderles las obras a otros.

La segunda versión, publicada en Madrid, preparada por Calderón para ir a la imprenta, fue escrupulosamente revisada. Las copias en limpio se conservan en el archivo del Ayuntamiento de Madrid, España. Algunos estudiosos sostienen que, en esta segunda versión, la revisión fue exhaustiva, tal es el caso de Luis Iglesias Feijoo en su artículo “En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*”.

José María Ruano de la Haza define esta segunda versión como “una versión más acabada, más literaria, y más ortodoxa que la brillante, espontánea, original, y quizás más atrevida, que Calderón compusiera originalmente” (2016). Evangelina Rodríguez Cuadros apunta lo siguiente sobre las afirmaciones de Ruano:

¿Qué razones le llevan a ello? [...] aplicando el hecho habitual de que transcurrían unos cuatro o cinco años entre el estreno efectivo de una obra y su primera impresión –lapso del tiempo en el que una compañía agotaba el potencial comercial de la comedia– deduce que *La vida es sueño* bien pudo escribirse entre 1627-1629. [...] aprovechando que en 1635 se levanta la prohibición de imprimir comedias en Castilla, Calderón decide imprimir sus comedias. Ruano cree que Calderón no contaba con el manuscrito original, que habría vendido al autor de comedias (es decir, al director de una compañía) Cristóbal de Avendaño, y que tendría que usar alguna impresión primeriza de la obra, como la citada suelta de Sevilla. El resultado fue que él introdujo ya variantes sustanciales, no ya simples correcciones de errores sino, a juicio de Ruano, variantes conscientemente ideológicas, como la supresión de ciertas referencias a la justicia divina, a la ley natural etc. Vamos a asumir esta hipótesis: dar por hecho una doble redacción o, al menos, una cuidada reflexión de Calderón entre lo que deja escrito y vende apresuradamente a una compañía teatral para que explote comercialmente *La vida es sueño* en torno a 1629 y el texto que vuelve a reescribir o corregir hacia 1636 con motivo de la publicación del primer volumen de sus obras. [...] podemos encontrar variantes, en efecto, significativas:

- a) Una clara basculación hacia la precisión del mapa pasional y, hasta cierto punto, del énfasis y victimismo románticos del sujeto protagonista. Lo que antes de 1630 era «desierto laberinto» (v. 8) en 1635 es «confuso»; la Rosaura que se define «sola» (v. 13) antes de 1630, en la segunda versión se revela «ciega». El Segismundo que en la primera versión clamaba simplemente «en llegando a

esta ocasión» se sustituye con mayor tino de mismidad subjetiva en la versión posterior por «en llegando a esta pasión». El abismo pasional se subraya y extrema en la elección del léxico, como se observa en variantes del tipo «con cuya soberbia dijo» (v. 707) por «con cuya fuerza dijo» (v. 705 de la segunda versión). Variantes que, en ocasiones, son perturbadoramente pesimistas, como cuando se modifican more Schopenhauer ciertas adjetivaciones referentes a la naturaleza que deja de ser «madre (v. 1027) para ser “muda”» (v. 1020 de la segunda versión), indicando el desplazamiento hacia una visión hostil de una naturaleza contraria y aislante. Estas variantes que tienen por cometido poner el acento en la condición romántico-heroica del protagonista culmina en las palabras finales de Segismundo. En la primera versión (vv. 3285-97) este diluye la metáfora de la vida que pasa como sueño en la del *theatrum mundi* (metáfora que habría de desplegar dramáticamente en torno a 1633 fecha del auto sacramental *El gran teatro del mundo*), mientras que en la versión definitiva (vv. 3305-19) Segismundo se demora en el sentimiento abismal y angustiado del sujeto.

estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar, y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión.

La mera constatación didáctica del *theatrum mundi* (pues en 1635 Calderón ya ha escrito el auto y no desea insistir en un emblema ético ya gastado) da paso a una suerte de nostálgico «collige, virgo, rosas» para apurar el instinto vital al que quiere aferrarse:

Sabed si el verme hoy espanta,
que fue mi maestro un sueño
que me dice y desengaña
que es una dulce mentira
cuanto en esta vida pasa:
porque cuando desperté,
todo es viento, todo es nada.
Bien como el representante,
que habiendo sido un Monarca,
vuelve a ser esclavo vuestro,
cuando la Comedia acaba;
y humildemente os suplica,
que le perdonéis las faltas.

¿Qué os admira? ¿Qué os espanta?
si fue mi maestro el sueño,
y estoy temiendo en mis ansias,
que he de despertar, y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión, y cuando no sea

el soñarlo solo basta:
 pues así llegué a saber
 que toda la dicha humana
 en fin pasa como sueño;
 y quiero hoy aprovecharla
 el tiempo que me durare,
 pidiendo de nuestras faltas
 perdón, pues de pechos nobles
 es tan propio el perdonarlas.

- b) Asimismo encontramos una marcada voluntad por subrayar en Segismundo (y en los personajes, en general) una mayor inclinación a convertirse en sujetos de un experimento pedagógico o ético, de un problemático y costoso mejoramiento de su carrera vital con el objetivo de la elevación al plano de la racionalidad. En la versión anterior a 1630 (v. 137) Segismundo reclamaba «tener más instinto» que las criaturas que le rodean, mientras que en la escrita en torno a 1635 reivindica no el «instinto» sino «el distinto». Es decir, proclama la capacidad de distinción, vale decir, de discernimiento para involucrar al individuo en sus necesidades comunicativas con el entorno, con el logos y los sentidos en general: si en la primera versión Segismundo expresaba su aislamiento nocional a través de las palabras «aunque yo jamás traté» (v. 219), en la segunda especifica: «y aunque nunca vi ni hablé».
- c) El tercer elemento comparativo de las variantes (entendidas, claro está, en su concreción semántica) es consecuencia del anterior. A saber, Segismundo es un sujeto predispuesto a adquirir la condición distintiva (que no meramente instintiva) a través del camino de la iluminación y de la renuncia. La segunda versión de *La vida es sueño* mostrará la plena impregnación del pensamiento calderoniano de la vía ilustrada de la teoría platónica del conocimiento. Un factor esencial (el ver y conocer a Rosaura) va a tratarse de manera más ampliada y trabada en el desarrollo retórico de la trama y del diálogo. Si antes de 1630 (vv. 239-40) Segismundo decía:

Y cada vez que te veo
 mucho veneno me das,

después (vv. 223-4), substituye:

Con cada vez que te veo
 nueva admiración me das.

La *luz*, como nuevo factor, acentúa la problematicidad romántica del individuo. En la primera versión Segismundo insiste en «escuchar» a Rosaura (v. 249); en la segunda (v. 243) en «mirarte». El valor de la mirada y de la luz, impacta directamente sobre el Calderón de 1630 a 1640: un factor que determinará el efímero equilibrio ilustrado que hace rozarse levemente, por un instante, la inestabilidad calderoniana con el optimismo goethiano de una parte del *Fausto*.

- d) En otras variantes se abre ante nosotros una de las estrategias fundamentales del que habría de ser maduro Calderón: su inquietante y magistral dominio del lenguaje como sistema ordenador del universo racional que el sujeto quiere construir. Cuando en la primera versión Clotaldo nos da

cuenta del aprendizaje, adánico y natural, que ha tenido Segismundo dice:

A las doctas soledades
en cuya rústica cueva
la política aprendió. (vv. 1028-1030)

Pero en la versión definitiva introduce una variante de suma eficacia significativa:

[...] de los montes y los cielos,
en cuya divina escuela
la retórica aprendió. (vv. 1030-32)

Es otro de los factores que convergen en la modernidad calderoniana de la década: el descubrimiento de la praxis retórica como matriz esencial de la educación, pero también de su mundo verbal escénico.

- e) Finalmente, y aunque en orden más secundario, no parece ingenuo que Calderón subraye en la figura de Basilio, en lo que va de una versión a otra, no solo un astrólogo delirante o un padre fracasado sino a un hombre de estado ambicioso y culpable. Lo que antes de 1630 se describía como «vejez cansada» que reclamaba un caballo «contra un hijo inobediente» por cuanto «lo que el consejo erró pueda la espada», en 1635 se precisa como «vencer el acero» y la solicitud de un caballo «en defensa ya de mi Corona». Calderón asimila así en estos años (en los que también escribe *Los cabellos de Absalón*) que la tragedia ética acaba casi siempre en tragedia política. (2007: s/p)

El extracto del estudio de Rodríguez Cuadros es esclarecedor, puesto que nos aporta la visión de un autor que pudo reposar su texto, dedicarse a escribir otras muchas obras, vivir y madurar ciertas cuestiones familiares. Nos dicen que para editar *La vida es sueño* se le concedió a Calderón un plazo más largo de lo habitual.

Solo con pararnos y constatar sobre nosotros qué nos puede pasar en más de siete años y a nos podemos hacer una idea del cambio entre el estreno y la publicación de *La vida es sueño*. Los cambios⁵ que Calderón deja en esta segunda versión nos permiten constatar que tenía mucho más claro qué quería decir. En la segunda edición esconde mucho menos que en la primera; por ejemplo, deja más clara la relación entre padre e hijo. Además, un tercio de la obra son monólogos, donde la mayoría habla desde la queja, o donde hay una reflexión acerca del trato, la educación, el encierro y la condición humana.

Es cierto que para Calderón la preocupación pedagógica está muy clara; aunque no solo él trata este tema en el Siglo de Oro. Otro tema importante es el del hijo que es encerrado y debe aprender con la ayuda de un guía o, incluso, solo, mismo que veremos en otras obras suyas, como *El monstruo de los jardines*.⁶ Las reflexiones de don Pedro sobre la educación pudieran deberse a

5 Los cambios afectaron al 40 % de la obra según Ruano, aunque muchos respondieron a asuntos relacionados con la parte escénica, con la manera de representar la obra. Calderón ya había observado más de cerca la escenografía en el parque del Buen Retiro y esa cuestión quiso dejarla bien clara en la edición.

6 Esta obra trata el encierro de un hijo, pero esta vez por parte de una madre que consulta a un oráculo. Esta es una de las pocas obras donde el personaje de la madre es protagónico.

su experiencia sobre los distintos métodos pedagógicos que conoció en su infancia, adolescencia y juventud. Esta preocupación estará encaminada a buscar la tendencia del bien. Calderón plantea la cuestión de que la sabiduría puede optar por dos caminos y que el que debemos elegir es el camino de la bonhomía, que se debe conectar la teoría con la práctica, y nos deben servir los pensamientos hermosos y aplicarlos. La meditación se podría corresponder al sueño y la vida es poner en práctica lo que meditamos. Habrá que aunar instinto o animalidad y emoción, emoción entendida como pasión. Ése es el triángulo (emoción, intuición y razón) que debe ponerse de acuerdo, conectarse en la *praxis*. Esta sería una de las ideas que Calderón maneja con respecto a la palabra sueño. Nos parece interesante aportar aquí el artículo del profesor García Herrería acerca de la realidad y el sueño:

Ya en los comienzos de la filosofía los presocráticos se plantearon cómo distinguir el conocimiento verdadero del aparente. Poco tiempo después fue Platón quien puso en tela de juicio nuestro conocimiento de la realidad. En el famosísimo mito de la caverna expone metafóricamente cómo la realidad no es tal y como se nos aparece.

Desde entonces, la naturaleza del conocimiento pertenece a las cuestiones perennes de la filosofía. ¿Pudiera ser que aquello que creemos como verdadero no fuera más que la superficie de una realidad más profunda? ¿Pudiera ser que los conocimientos que consideramos verdaderos no sean más que las certezas que tenemos en un sueño? Y si estamos dentro de un sueño, ¿cómo podemos saber que nos encontramos en un mundo onírico?

La posibilidad de confundir el sueño con la vigilia es una cuestión clave en Descartes para saber el grado de certeza que puede alcanzar el hombre. Incluso, llega a sostener la hipótesis del genio maligno, entendido como la posibilidad de que nuestro espíritu sea controlado por algo que escapa a nuestra consciencia. No es por eso tan extraño que más adelante el mismísimo Freud pusiera el inconsciente como una de las fuerzas más importantes que influyen en el ser humano. Descartes plantea de un modo sencillo cómo en ocasiones confundimos el sueño con la vigilia.

No obstante, tengo aquí que considerar que soy hombre y, en consecuencia, que tengo costumbre de dormir y de representarme en mis sueños las mismas cosas, o algunas menos verosímiles, que esos insensatos cuando están despiertos. ¿Cuántas veces he soñado, durante la noche, que estaba en este lugar, que estaba vestido, que estaba cerca del fuego, aunque estuviese completamente desnudo en mi cama? Me parece ahora que no miro este papel con ojos somnolientos; que esta cabeza que muevo no está adormilada; que extendiendo esta mano intencionadamente y con un propósito deliberado, y que la siento: lo que ocurre en un sueño, sin embargo, no parece ser tan claro ni tan distinto como todo esto. Pero, pensándolo cuidadosamente, recuerdo haber sido a menudo engañado, mientras dormía, por semejantes ilusiones. Y deteniéndome en este pensamiento, veo tan manifiestamente que no hay indicios concluyentes, ni señales suficientemente seguras por las que se pueda distinguir claramente la vigilia del sueño, que me quedo totalmente asombrado; y mi asombro es tal, que es casi capaz de persuadirme de que duermo (Descartes, *Meditaciones metafísicas*, primera meditación). (s/f: 1, 5)

Hemos constatado que otra acepción de la palabra sueño en la obra en cuestión se relaciona con las drogas, las cuales provocan confusión mental, falta de voluntad, alucinación, y tam-

bién, ensueño y olvido. Otro sentido de la palabra sueño podría ser lo que cada uno quiere hacer con su vida, lo que cada uno sueña que quiere ser, la idea que se puede transformar en realidad si la llevamos a la práctica. La palabra sueño también habla de la velocidad con que pasan las cosas, como que en un sueño todo es más veloz, pasa rápido: por ejemplo, la idea de que la dicha es un sueño. Otro posible significado es el de adivinación, algo que se anuncia que va a suceder. En este sentido, parece que el oráculo puede funcionar si uno se entrega y pone de su parte. Si el pronóstico es honesto y bueno, entonces debemos trabajar para que se cumpla. Tal y como lo dice Clotaldo: ...que aun en sueños / no se pierde el hacer bien (vv. 2146-2147). Así pues, debemos ser prudentes a la hora de definir esta palabra, ya que hemos visto que tiene varias acepciones a lo largo de la obra; no debemos quedarnos con una.

Otro de los personajes sobre los que Calderón produjo cambios significativos en la segunda versión es Rosaura. Abordamos aquí la mirada de Calderón hacia las mujeres en la obra. Para don Pedro, la relación vital con el mundo femenino es bastante confusa; tuvo poco tiempo para compartir con su madre, su abuela y su hermana. Su trato inexperto y torpe con el mundo femenino lo muestra en la obra. En su vida, la única mujer que le quedó fue su madrastra, con quien tuvo una mala relación. Calderón no se casó... Tal vez por eso la primera mujer que aparece en escena en *La vida es sueño* lo hace vestida de hombre y la relación de Segismundo con ella, en un principio, es de atracción y sorpresa, con un total desconocimiento sobre cómo debe tratarla.

Lo interesante es que, gracias a Rosaura, Segismundo se da cuenta de la manipulación que ha sufrido, puesto que vio a Rosaura en todas las situaciones, en la torre y en palacio, así como en el campo de batalla; ella es el ancla, el referente al cual se agarra para comprobar que lo manipularon, que abusaron de él y que todo lo que vivió fue real. Ella da continuidad a la fragmentación vivida por Segismundo. Como le trastocaron el tiempo al príncipe, se lo entrecortaron con las drogas, solo puede comprobar que no fue así, que todo tuvo una continuidad, gracias a Rosaura. Con ella, comprueba que todo fue real y verdadero, que la vida que vivió no fue soñada; con ella Segismundo consigue hilvanar lo estudiado y reflexionado con lo que debe de poner en práctica. Renuncia a ella porque acepta ser quien es; acepta ser el rey y sabe que lo que conviene es casarse con Estrella y permitir que Rosaura contraiga matrimonio con aquel al que vino a buscar, Astolfo, reparando así el engaño y falta de trato que Astolfo tuvo con ella.

También Rosaura nos ofrece una relación diferente con su padre, Clotaldo. Por medio de ella, Calderón va a expresar una serie de cuestiones. De nuevo vemos a una hija sin identidad social que no sabe quién es su padre. Sin esa identidad ella no puede ser, no puede casarse con Astolfo. A partir de esto, constatamos que no solo se trata de una mujer agraviada o despechada, propia de las comedias del Siglo de Oro.

En la búsqueda de saber quién es ella y quién es su padre, Rosaura se iguala a Segismundo; es la otra cara de una misma moneda. A través de una espada, Rosaura podrá saber quién es su padre; esta idea nos lleva a algo muy propio de la época. Calderón elige un símbolo guerrero, algo con lo que uno se defiende y ataca, algo violento. Así, relación paterna tiene que ver con la guerra. El camino de Rosaura para conocer su identidad será muy complejo, pues Clotaldo le con-

fesará que es su padre casi hasta el final. Nos sorprende que su padre no le diga quién es. Existirá la sospecha por parte de la hija, y eso nos procurará una tensión paternofilial enorme, puesto que ella querrá que su padre se lo diga, que lo reconozca. Esto se asemeja a la forma en que Calderón vivió la paternidad; recordemos que él mismo tuvo un hijo que no reconoció hasta muy tarde.

Clotaldo antepone su trabajo a su familia, antepone la lealtad al rey más que a la verdad que implica decir quién es su hija. Probablemente veamos aquí un rasgo propio del padre del autor, de don Diego, cuyo cargo como Secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda permite suponer hasta qué punto estuvo volcado hacia el rey, por lo que es altamente probable que dejara abandonada a su familia en varias ocasiones. La lealtad en el absolutismo monárquico va hasta sus últimas consecuencias; se nos ofrece como algo casi enfermizo. Clotaldo renunció a criar a su hija por la paz de Polonia, por su rey. Se dedicó a criar al hijo del rey. Abandonó a su familia. Por eso mismo no puede revelar a Rosaura su identidad. Existe casi un desprecio por parte de Clotaldo a sus asuntos familiares; es como si hubiese anulado su existencia. Solo existe y es para el rey. Podemos recordar cuantos que se han dedicado al poder y a la política han hecho lo mismo.

Rosaura primero sabrá de la relación de su amor con Estrella, pero, como dice Molière, “el amor requiere de firmeza en los corazones” (*Tartufo, el impostor*). Rosaura es firme en lo que siente y no dudará en engañar para conseguir su propósito, convirtiéndose en criada de Estrella. Es una mujer atrevida que no se doblega ante el miedo, una mujer que está dispuesta a morir si no consigue a su amor. Esta mujer deshonrada y despechada es capaz de todo, pero lo hará en su clara condición de mujer, desde la discreción, el travestismo o el engaño que provoca la resiliencia. Sumamos a estas ideas parte del estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros donde habla de Rosaura:

Múltiples han sido las observaciones acerca de Rosaura como personaje clave de la obra. Cesáreo Bandera ve en ella, por medio de su traumática incursión en escena, condensando toda la confusión posible, el verdadero objeto de la predicción de Basilio exclusivamente centrado en la futura violencia de Segismundo. Vittorio Bodini, al subrayar asimismo esta violencia que excede el plano puramente individual, establece su ambigua identidad marcada por una híbrida iconografía (atributos de hombre/mujer) que llega a su culminación en la Jornada III: «... siendo / monstruo de una especie y otra, / entre galas de mujer / armas de varón me adornan», vv. 2724-2727); y sugiere su función de exceso retórico: es su palabra la que, al visitar el escenario, lo puebla de laberintos, monstruos, oscuridad o hipogrifos contra natura. Para Morón Arroyo, Rosaura será la Eva del Génesis que completa el sentido existencial de un Segismundo adánico que no había hallado, en la teofanía expositiva de su monólogo inicial, un ser donde poder reflejarse. Incluso para Maurice Molho existe entre Segismundo y Rosaura una relación edípica: ella será el objeto prohibido, la madre deseada y vedada, el mutilado objeto de deseo. Pero en todos los casos (y es lo significativo) cumple ese papel ancillar, de gozne o bisagra entre lo ilusorio y lo inteligible: la verdad del amor. «Solo a una mujer amaba / que fue verdad...» –dirá Segismundo–. Rosaura bajo su amplio manto de retórica, cobija así los dos símbolos matrices de la conversión de Segismundo: el simbolismo del caballo (instinto, orgullo, pasión erótica) y del jinete (razón)

despeñado en el oscuro pozo del conflicto (vv. 1-22); y, por otro lado, el amor mimetizado en el símbolo de la luz o de la belleza como fuerzas educadoras y controladoras del destino. Aquí Calderón apurará la tradición platónica del Banquete desde los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo al *Comentarium in Convivium Platonis*, de Marsilio Ficino. La visión de Rosaura será así la obligada dirección del recuerdo hacia la idea, la recuperación de la realidad escapante que se presiente más allá o más acá del sueño:

No has de ausentarte, espera
 ¿cómo quieres dejar desamada
 a oscuras mi sentido? (vv. 1624-1626)
 [...]

 ¿Quién eres? Que sin verte
 adoración me debes, y de suerte
 por la fe te conquisto,
 que me persuade a que otra vez te he visto.
 ¿Quién eres, mujer bella? (vv. 1578-90)

Rosaura adquiere así su plena función mediadora, por utilizar la expresión de Molho, función inscrita en la misma simbología de su nombre (Rosaura es anagrama de Aurora), introduciendo al iniciado (Segismundo) en la gran aventura filosófica de una educación que empieza por ser, ya que ha de ser entendida por el público, una educación sentimental. Tras la primera salida de la torre y el fracaso de su experiencia en palacio, nuestro protagonista recupera la metáfora visual para incluirla en su reflexión ética:

Porque si ha sido soñado
 lo que vi palpable y cierto,
 lo que veo será incierto;
 y no es mucho que, rendido,
 pues veo estando dormido,
 que sueñe estando despierto. (vv. 2102-06)

Belleza y conocimiento, bien y saber, trazan así el círculo de la teoría calderoniana de la realidad construida sobre los principios epistemológicos no ya solo del conocer sino del reconocer la realidad, inscribirla en una episteme prudencialista, alimentada por el desengaño (que no es patrimonio exclusivo ni degradante de la cultura barroca). Con este punto de partida (la constatación paradójica de que mis percepciones me pueden engañar) se puede llegar a dos terrenos: la seguridad de la conciencia o la seguridad de la moral. Sobre 1635, Calderón, rodeado de la gran tramoya del barroco español opta por la segunda. En 1641, René Descartes opta por el primer absoluto: el imperativo de la seguridad humana del pensar que crea la conciencia. La duda metódica teatral, ese drama o metateatro que dirige Basilio en un doloroso experimento pedagógico prudencialista, descubre la solución española a la cuestión teórica de cómo enfrentarse al conocimiento y a la realidad: el realismo ético. Aprender actuando en la existencia real. [...] En la frontera de la modernidad, [...] ambos intentaron mostrar, en magníficas parábolas literarias, que sobre el error no puede levantarse el edificio de la verdad. Y que la pasión, como todo lo humano,

puede someterse a sistema. Pero, eso sí, se trata de un sistema de profundo pragmatismo. Un pragmatismo casi kantiano. Ante la teatralizada imposición de una dudosa realidad se arriesga Calderón por una ética práctica:

No me despiertes si duermo;
y si es verdad, no me duermas.
Mas sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa.
Si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos. (vv. 2421-27)

Esto puede dar pie, incluso, a la pesimista constatación que realiza Alcalá Zamora, al insistir en Segismundo aprender una lección sí, pero sobre todo de cinismo y corrupción cortesana:

Pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin pasa como sueño
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare. (vv. 3312-3316)

El ser violento y primitivo, pero de instintos auténticos se ha convertido en un príncipe encerrado en la nueva civilización envilecedora y aprovechada del poder. (2007: s/p)

Por último, constatamos que el otro personaje femenino en *La vida es sueño*, Estrella, es engañada tanto por su falsa criada, Rosaura, como por su primo Astolfo. Su primera aparición la hace hablando con su primo, medias frases, como si fuese indisociable de su primo, como si ellos dos conformasen una unidad. Un cierto travestismo vuelve a aparecer en esta idea. O, al menos, no vemos a una mujer que habla; la vemos partida; parece la mitad de una mujer. Su segunda aparición será en el palacio, cuando conoce a su primo Segismundo:

Vuestra Alteza, señor sea
muchas veces bien venido
al dosel que, agradecido,
le recibe y le desea;
adonde, a pesar de engaños,
viva augusto y eminente,
donde su vida se cuente
por siglos, y no por años. (vv 1376-1383)

En esta primera aparición en solitario ella es sincera y deja claro que ha habido engaños para con el príncipe. También introduce el verbo desear, que será augurio de lo que luego suce-

derá con Segismundo. En su siguiente intervención veremos cómo está despechada, pues sabe que Astolfo amaba a otra mujer. Se entera por medio de un retrato que él tuvo en el cuello cuando llegó a Polonia. Ella quiere que su primo vaya a buscar a esa mujer que ama y que a ella la deje en paz. Acto seguido, se confía a su nueva sirvienta-acompañante, Astrea, que no es otra que Rosaura. Le ruega que le pida a Astolfo el retrato de esa mujer a la que él amó. Aquí Calderón aborda el tema tan recurrido en el barroco: el de la imagen y la realidad, el original y su copia, etcétera. Estrella, sin quererlo, une de nuevo a Rosaura con Astolfo. En la tercera jornada aparecerá defendiendo al rey, poniéndose en contra de Segismundo; en realidad, defiende el reinado. Se define a sí misma como la diosa romana de la guerra, Belona. Finalmente, será la esposa de Segismundo. Calderón permite así que no quede como la gran perdedora y estafada de la obra, sino como una mujer honesta, luchadora y defensora de lo que quiere.

Llegamos así a nuestra conclusión. Recopilemos los aspectos más relevantes de la vida de Calderón que están presentes en la obra:

- La tensa y difícil relación con su padre, el abuso de poder y el maltrato.
- Su padre tuvo un cargo notable, muy unido al rey, de una lealtad desmedida.
- El rechazo de su padre a un hijo natural. Y también el repudio de Calderón hacia su único hijo, al cual llamó primero sobrino. Aunque luego admitió que sí era su hijo.
- La muerte de su madre por causa de un parto. La ausencia de lo maternal. En su vida no se le conoce mujer, salvo con quien tuvo a su único hijo, pero ni siquiera la nombra. No se casó.
- El encierro que sintió de pequeño en el colegio interno.
- Su educación fuera de la familia.
- La rebeldía que vivió junto a sus hermanos y el asesinato del hijo de un criado del rey. Las pendencias múltiples derivadas del juego y las drogas.

Observamos que *La vida es sueño* tiene múltiples estudios; algunos han vinculado al autor con su obra, pero lo común ha sido estudiarla más como algo independiente de la vida de Calderón, o estableciendo las concomitancias con su época, o con otras obras del autor, o con otros autores del Siglo de Oro.

Con estas líneas descubrimos cuánto de la obra de don Pedro se relaciona con su vida íntima, con sus relaciones familiares, con su infancia, adolescencia y juventud. Hemos analizado sus posibles traumas, sus gustos y sus disgustos desde su nacimiento. Hemos descifrado los motivos que lo llevaron a hacer en su vida y a escribir esta obra. Ya dijimos también que hay muchas más cuestiones que complementan su escritura fuera de su biografía. Ése es el verdadero proceso de creación.

Nuestro anhelo ha sido poner aquí los miedos y afanes de un don Pedro niño y joven, ofrecer una idea de la personalidad que se forjó en él y cómo se forjó, y conocer un poco más a un autor que casi siempre ha permanecido oculto tras sus letras. De la vida de Lope de Vega o de Tirso de Molina sabemos mucho más; de Calderón poco se habla. Hemos desvelado un poco

ese misterio o ese velo que tapaba algunos posibles motivos de su escritura. Tal vez así se pueda abordar esta obra magistral desde lo humano y no solo desde lo simbólico. *La vida es sueño* es simbólica por lo enormemente humana que es, no al revés.

REFERENCIAS

- ANDUEZA, MARÍA**, 2001. "Coctel de drogas en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca". En: Universidad de México, núm. 600-601, enero-febrero, pp. 24-30. Recuperado de http://www.revista-de-la-universidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15157/public/15157-20555-1-PB.pdf.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO**, 2016. *La vida es sueño* (José María Ruano de la Haza, ed.). Barcelona: Castalia (Col. Clásicos Castalia).
- GARCÍA ARAEZ, JOSEFINA**, 2016. Verso y teatro. Guía teórico-práctica para el actor. Madrid: Fundamentos (Col. Arte; Serie Teatro, 210).
- GARCÍA HERRERÍA, JAVIER**, S/F. "La realidad y los sueños". Recuperado de https://www.uam.es/servicios/apoyodocencia/ice/olimpiada/La_realidad_y_los_suenos.pdf.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS**, 2012. "En el texto de Calderón. Teatro y crítica textual, a propósito de *La vida es sueño*". En: Luis Iglesias Feijóo, Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, eds., Estudios de teatro español y Novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglo de Oro. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, pp. 23-55. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/en-el-texto-de-calderon-teatro-y-critica-textual-a-proposito-de-la-vida-es-sueno/>.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, FÉLIX**, 2017. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Barcelona: Red Ediciones.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA**, 2007. "*La vida es sueño*: obra paradigmática". Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/.
- THIR, MARGIT**, 2004. "Sobre la tipología de '*La vida es sueño*'". En: María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo II, pp. 1731-1747. Madrid: AISO/Universidad de Burgos/Caja de Burgos/Iberoamericana Vervuet/Universidad de La Rioja/Caja Círculo.

APÉNDICE I

Fragmento del estudio "Coctel de drogas en La vida es sueño de Calderón de la Barca" de María Andueza

Primera pócima: la triple droga

[...] Basilio ordena preparar una pócima en que combina tres narcóticos soporíferos: opio, adormidera y beleño, debido a lo cual aquella bebida acumula triple poder somnífero. Además, Clotaldo habla de una "pócima" (v. 1087). Esta palabra, proveniente del griego *apózema*, significa 'cocimiento', de *apozeo*, 'hacer hervir'. *Pócima* es nombre genérico aplicado a cualquier cocimiento vegetal de efectos inmediatos. Al beber tan elaborado brebaje –cocimiento de sustancias y drogas–, el príncipe Segismundo caerá en un profundo letargo, por sus miembros correrá un sudor frío y aparentemente quedará muerto. Clotaldo llama a esta tétrica apariencia "muerte fingida" hasta el punto de que, asustado, parece temer por la salud del príncipe.

Clotaldo: con la pócima y apenas
pasó desde el vaso al pecho
el licor, cuando las fuerzas
rindió al sueño, discurriendo
por los miembros y las venas
un sudor frío, de modo
que a no saber que era
muerte fingida, dudara
de su vida.
(vv. 1066-1075)

El mismo personaje explica al rey, luego de colaborar en sus planes: "Todo, como lo mandaste, / queda efectuado" (v. 97). El monarca, ansioso de saber si se cumplieron sus órdenes, inquiere: "Cuenta, / Clotaldo cómo pasó", (jornada II, 886-888). Clotaldo responde:

Fue, Señor, desta manera
con la apacible bebida
que de confecciones llena
hacer mandaste, mezclando
la virtud de algunas hierbas.
(vv. 989-993)

Estas "confecciones" son los preparados o filtros de la pócima, producidos con las hierbas combinadas, de diversas propiedades. Así, pues, Segismundo tomará una bebida compuesta de

confecciones. Según el *Diccionario de autoridades*, la confección es “compuesto de varios simples que se han de aplicar”. Clotaldo habla de haber dado a Segismundo un cocimiento de materias vegetales, hierbas bien cocidas, bien mezcladas por haber sido hervidas. El rey Basilio, con ribetes de alquimista, parece recoger tradiciones milenarias de las ciencias ocultas. Sabio entendido en los secretos de la naturaleza, experto conocedor de herbolarios y plantas medicinales, se hace eco de la labor de los hechiceros y magos: “pues tantas veces, señor, / nos ha dicho la experiencia, / y es cierto, que de secretos / naturales está llena / la medicina; y no hay / animal, planta ni piedra / que no tenga calidad / determinada” (vv. 1004-1011). La pócima destinada al príncipe Segismundo, se preparará con los tres elementos referidos en el texto: *opio*, *adormidera* y *beleño*. Examinemos algunas de las propiedades de estas plantas y los efectos que producen.

El opio (*Papaver somniferum*) es de la familia de las papaveráceas y posee una “sustancia narcótica obtenida al desecar el jugo que se extrae de las cabezas de las adormideras verdes” mediante incisiones practicadas en las cápsulas de estas mismas plantas. El opio contiene más de veinte alcaloides de acción narcótica como la morfina, cuyo consumo puede crear hábito, por lo cual debe usarse con suma precaución y solo con fines médicos. Esta droga fue “conocida desde tiempos muy remotos, pues tanto los griegos como los romanos estaban familiarizados con ella y con la forma de recolectarla de la cápsula inmadura de la adormidera. Los médicos de la Escuela árabe fueron probablemente quienes la introdujeron en la India y en Europa”. El opio tomado con exceso “puede refriar (*sic*) de tal suerte el cerebro que, dejándolo helado, le haga dormir a uno hasta el día del juicio” (*Adición al Tesoro de Covarrubias*). Por otra parte, el opio en dosis pequeñas es un estimulante cardiaco y cerebral que produce actividad nerviosa.

La adormidera (*Papaver somniferum*) es la planta de cuyo fruto se extrae el opio. Su nombre es común a ciertas especies de plantas herbáceas de la familia papaverácea y procede del verbo *adormir*, a causa de sus propiedades narcóticas. Esta planta, originaria de Oriente, se parece a la amapola, aunque es de mayor tamaño. [...]

El tercer elemento del compuesto ideado por el rey Basilio es el *beleño*, “planta solanácea, de fruto capsular con muchas semillas pequeñas, redondas y amarillentas. Toda la planta, especialmente la raíz, es narcótica” (DRAE). Este vegetal crece en Europa central y meridional. Se conocen numerosas especies de él. El *beleño negro* (*Hyoscyamus niger*) contiene alcaloides sobre todo en su raíz y el *beleño blanco* (*Hyoscyamus albus*) cuenta con hojas redondeadas y flores amarillas por fuera y verdosas por dentro. Estas especies son nocivas y hacen enloquecer y causan daños muy graves y pesados (*Diccionario de autoridades*). Los efectos del beleño son similares a los de la belladona y producen delirios, alucinaciones e incluso arrebatos furiosos. El beleño se cultiva en Inglaterra, Turingia, Baviera, Rusia y Hungría, entre otros lugares. Las semillas del beleño contienen alcaloides totales.

Las tres plantas señaladas, reunidas en la pócima de Basilio, son narcóticos, hipnóticos, somníferos y soporíferos, es decir “sustancias capaces de producir sueño, sopor y embotamiento de la sensibilidad [,] y se emplean como remedio para calmar los dolores, en este caso para hacer dormir”. [...]

El violento y arrebatado comportamiento de Segismundo en el palacio del rey Basilio (jornada II de *La vida es sueño*) puede explicarse hasta cierto punto por el coctel de drogas (narcóticos y estimulantes) que Clotaldo le suministró al príncipe conforme a los planes del rey de Polonia. Porque mucho peor que el opio o el beleño, tomados separadamente, es la combinación y el cocimiento de ambos, que es lo que se administra a Segismundo. Tal brebaje produce en la víctima primero sueño, después exaltación furiosa y violencia, y también enajenación y enardecimiento. La fuerza y la virtud de las hierbas ejercen “tirano poder” debido a su “fuerza secreta” (“a palacio te han traído / de la torre en que vivías / mientras al sueño tenías / el espíritu rendido” (vv. 1288-1291). La triple droga provoca en el juicio notables alteraciones. La capacidad del habla sufre trastornos y, así, el discurso disminuye hasta desaparecer [...] y adormece los sentidos y las potencias –memoria, entendimiento y voluntad–: [...]

Segismundo en el palacio del rey Basilio: efectos del narcótico

Drogado, el príncipe es llevado a la corte del rey de Polonia. Su situación es extremadamente difícil. Privado del conocimiento, inconsciente, sin voluntad, Segismundo se enfrenta a un mundo desconocido en ese viaje desde el retiro solitario de su torre a la civilización refinada de la corte. Despierta en un lugar desconocido, pasa de la silenciosa soledad al bullicio, de la esclavitud a la libertad, de las cadenas de la torre que lo esclavizan al ejercicio del máximo poder en el palacio del rey. [...]

La violenta conducta del príncipe Segismundo en la corte del rey Basilio tal vez podría explicarse si se considera que acaba de despertar del sueño provocado por el triple narcótico y estimulante preparado por el soberano. La situación es dramática para Segismundo y no es de extrañar su actividad nerviosa, pues no sabe quién es ni dónde está. No son de sorprender las preguntas sobre su estancia en el palacio.

Segismundo: ¡Válgame el cielo, qué veo!
¡Válgame el cielo, qué miro!
(vv. 1224-1225)
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
(vv. 1228-1231)

La combinación de drogas que ingiere le produce exaltación y violencia. En la primera jornada, antes de ser drogado, Segismundo razona y discurre lógicamente acerca de la libertad del ser humano, actitud sumamente racional y reflexiva. En la segunda jornada, ya no reflexiona sino

que actúa arrebatado, violento y emocional, posiblemente por las drogas que le han suministrado. Su actividad nerviosa es constante, como lo prueban sus sucesivas acciones iracundas y agresivas. [...]

Basilio, indignado por la conducta de su hijo, no puede por menos de apostrofarlo: "Bárbaro eres y atrevido" (v. 1520). De inmediato ordena el traslado de Segismundo a la torre, es decir su regreso a la vida inhumana, a la existencia de fiera. El narcótico deja a Segismundo en un estado lamentable. Clotaldo, compadecido por el aspecto del príncipe, no puede por menos de exclamar: "Mírale allí reducido / a su miserable estado" (vv. 2056-2057). Y hasta el rey Basilio se conmueve al ver el aspecto lamentable de su hijo provocado por efectos de la droga. Así, exclama pesaroso: "¡Ay, príncipe desdichado / y en triste punto nacido!" (vv. 2056-2057).

La segunda pócima: la droga del olvido

El rey Basilio ordena a Clotaldo que despierte a Segismundo porque el narcótico administrado al príncipe en esta ocasión, el loto, va perdiendo fuerza y vigor: "Llega a despertarlo ya / que fuerza y vigor perdió / esos lotos que bebió" (2055-2057).

El mito refiere que la ninfa Lotis, hija de Neptuno, al huir de su perseguidor Príamo, pidió a los dioses que la salvaran. Las divinidades la transformaron en el árbol de loto. Científicamente, este vegetal no tiene propiedades narcóticas, por lo cual resulta aceptable suponer que la segunda pócima dada a beber a Segismundo no se compone de loto, sino de sustancias soporíferas, aunque no se las nombre. Pero es significativo que Basilio insista en el loto, la droga del olvido. En efecto, el rey desea que el príncipe olvide su estancia en la corte.

La leyenda atribuye desde antiguo al loto la virtud de hacer olvidar las penas de la vida. Calderón de la Barca parece referirse no a la planta (*Nymphaea lotus*) abundante en las orillas del Nilo y del Ganges, de grandes hojas conáceas y flores blancas y olorosas, ni a las flores de loto usadas como motivos decorativos más o menos estilizados en la pintura y la arquitectura del antiguo Egipto, sino, antes bien, al árbol (*Zizyphus lotus*) ramáceo de África, cuyo fruto algo dulce, según los antiguos, inducía a quienes lo comían a olvidar la memoria anterior. La referencia al parecer más antigua a esta propiedad del loto se halla en La odisea de Homero:

Al décimo día vimos la tierra de los hombres lotófagos, gente que solo de flores se alimenta... hombres que se nutren del loto y que, en vez de tramarles la muerte, les hicieron su fruto comer. El que de ellos probaba su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto de volver y llegar con noticias al suelo paterno; solo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos dando al olvido el regreso y saciarse con la flor de loto.

(Odisea, canto IX, vv. 84-97)

Antes de llegar a la isla de los cíclopes, algunos hombres de Ulises desembarcaron en el país de los lotófagos –los devoradores de opio–, donde probaron el fruto de los lotos que suprimió su deseo de retornar a su barco y de volver a Ítaca. La fruta del loto es sabrosísima, pero quien la gusta pierde la memoria. Es significativo que, para llevar al príncipe Segismundo al palacio, Basilio le haga beber estimulantes que exaltan el ánimo y, para volver a la torre, el zumo de una planta que induce a olvidar la patria, la familia y todo el contexto geográfico y social anterior. [...]

Apéndice II

Bibliografía comentada sobre Pedro Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño*, publicada originalmente en el estudio "*La vida es sueño: obra paradigmática*" de Evangelina Rodríguez Cuadros

ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, JOSÉ: "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*", Cuadernos de Investigación Histórica, 2, Madrid, 1978, págs. 3, 9-113.

Lectura de *La vida es sueño* dentro del marco del pensamiento político y la historia de su momento, insistiendo en la conversión de Segismundo desde un estado natural al de un estado de acomodación a un pragmatismo envilecido y corrupto.

BANDERA, CESÁREO: *Mimesis conflictiva, ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.

Trabajo marcado por el interés de comparar los personajes de Rosaura y Segismundo en su común función de introducir y luego recomponer la violencia de su origen.

BODINI, VITTORIO: *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

Bajo el punto de vista de la estilística estructural abunda en la consecución de efectos escenográficos a través de la palabra. El discurso verbal ordena la filosofía y visión del mundo de la obra.

CASALDUERO, JOAQUÍN: "Sentido y forma de *La vida es sueño*" en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 163-83.

Aproximación de conjunto, contenidista, pero útil para observar el funcionamiento simultáneo de los diversos temas. Interesantes apuntes sobre la perspectiva marcada por Calderón en el alejamiento cronológico del momento en que sitúa la acción.

CILVETI, ÁNGEL L.: *El significado de "La vida es sueño"*, Valencia, Ediciones Albatros, 1971.

Estudio de la obra desde el punto de vista filosófico. Excelentes conexiones con el conjunto de la obra calderoniana y erudito rastreo de las fuentes, sobre todo las de tipo senequista.

DE ARMAS, FREDERICK (ed.): *The Prince in the Tower. Perceptions of La vida es sueño*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.

Una de las últimas colectáneas editadas monográficamente en torno a la obra. Recoge un buen estado de la cuestión e innovadoras metodologías críticas, desde la lectura política a la del substrato psicoanalítico conectado con las obsesiones estilísticas e icónicas de Calderón.

FARINELLI, ARTURO: *La vita é un sogno*, Torino, Bocca Editori, 1916, 2 vols.

Trabajo pionero que orienta hacia una comprensión enciclopédica y total de la obra, a partir de un minucioso estudio de sus fuentes en el occidente europeo y en la literatura mundial.

GARCÍA SORIANO, JUSTO: *El teatro universitario humanístico en España*, Toledo, 1945.

Sigue siendo un útil manual para conocer los principios esenciales del teatro jesuita, en cuyas fuentes aprende sin duda Calderón. La pedagogía retórica de la llamada *Ratio Studiorum*, que conoció Calderón durante su estancia en el Colegio de los Jesuitas se revela fundamental para la elaboración y comprensión de *La vida es sueño* desde nuestro presente.

GENDREAU MASSALOUX, MICHELE: «Rosaura en *La vida es sueño*: significado de una dualidad», Calderón. *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, t. II, págs. 1039-48.

A vueltas con la ambigüedad del personaje de Rosaura, su concepción híbrida, *andrógina*, según algunos críticos. De nuevo se muestra el componente de complementariedad respecto a Segismundo.

GONZÁLEZ VELASCO, M^a PILAR: *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Universidad, 1989.

Estudio muy útil para observar como la problemática que se cifra en *La vida es sueño* y su protagonista (el sentido de la libertad, la amarga lección de la dudosa estabilidad de la realidad) se extiende en realidad a un extenso muestrario en la producción calderoniana, desde el sentido trágico de la Semíramis en *La hija del aire* al descreimiento paródico de *Céfalo y Procris*. Estudio que viene a completar, con criterios más actuales, el de Blanca de los Ríos sobre *La vida es sueño y los diez Segismundos* de Calderón de la Barca (Madrid, 1926).

HESSE, EVERETT W.: "La dialéctica y el causismo en Calderón", *Calderón y la crítica. Estudio y antología*, Ed. de M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, T. II, págs. 563-81.

—: "La realidad psíquica en *La vida es sueño*" y "El arte del metateatro en *La vida es sueño*", *Interpretando la comedia*, Madrid, Porrúa, 1977, págs. 99-130.

El primero es un trabajo con gran sentido pedagógico para mostrar la base verbal del sistema racionalizador de Calderón y su manera de entender la realidad a partir de una deseada ordenación del mundo en la palabra. Ofrece las razones filosóficas y de aprendizaje retórico de dicho estilo. Los otros dos estudios apuntan al análisis pseudo-psicoanalítico del problema del instinto, de la liberación de Segismundo en el mundo del sueño, fuera del principio de realidad.

HURTADO TORRES, ANTONIO: "La Astrología en el teatro de Calderón de la Barca", en *Calderón. Actas I Congreso...*, vol.II, págs. 925-37.

Útil para ilustrar el porqué de la aparición del tema de la astrología en *La vida es sueño*, en un momento de transición de los saberes científicos desde una concepción medieval a una plenamente moderna. Diferenciaciones pertinentes entre la astrología *legal* y la astrología *judiciaria*.

MARCOS VILLANUEVA, BALBINO: *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Deusto, 1973.

Ordenamiento de ciertas fuentes neoestoicas de *La vida es sueño*. Importancia de la educación jesuita en la conformación del mundo de Calderón.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO: "Calderón y su teatro", en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Madrid, 1941, vol. III.

La lectura de las opiniones de Menéndez Pelayo sobre *La vida es sueño* es fundamental para observar la radical incomprensión que de él se tuvo desde la perspectiva academicista del neopositivismo. Admirando le envergadura y constitución temática de la obra, su pronunciamiento tan brutal como falto de razón contra el estilo, primero y contra la aparición de la trama dominada por Rosaura, después, muestran hasta qué punto Calderón escapa a la mentalidad dominada por la ortodoxia académica.

MOLHO, MAURICE: *Mitologías. Don Juan. Segismundo*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

Se reúnen en este volumen algunos ensayos publicados por el autor anteriormente en francés sobre algunos aspectos de *La vida es sueño*, tratado con gran finura crítica en una continua imbricación del rigor filológico y el análisis cultural e incluso psicocrítico. En "Observaciones acerca de la simbología calderoniana" (págs. 209-239) verifica un excelente planteamiento del significado moral de la topología simbólica de la obra (torre/palacio); se adentra en la tradición platónica de los símbolos y describe de manera soberbia el *subtexto* de significados en torno a la concepción de *fiera o monstruo* que permanece a lo largo de la pieza, sea en la figura de la *andrógina* o mediadora (Rosaura), sea en el simbolismo fiero de Segismundo en su enfrentamiento con su origen y con el poder de su padre. Insiste sobre la cuestión en "Segismundo o el Edipo salvaje" (págs. 240-48). Finalmente en "Poder y honor. La instancia de lo real en *La vida es sueño*" sus comentarios se dirigen a la lectura política de la obra y el papel que Clarín desempeña en ese contexto.

OLMEDO, FÉLIX G.: *Las fuentes de "La vida es sueño"*, Madrid, Editorial Voluntad, 1928.

Como explico en nota, en la *Introducción*, se escribió en cierto modo para completar el de Arturo Farinelli *La vita é un sogno*, Turín, Bocca Editori, 1916, 2 vols. Trabajo tan exhaustivo e interesante como poco revisado a fondo. Realiza la primera ordenación de las fuentes de la obra, con ambición enciclopédica. Su utilidad se revela en que prácticamente nada ha podido añadirse desde entonces.

ORTEGA ESTEBAN, JOSÉ: *Platón: eros, política y educación*, Salamanca, Universidad, 1981.

Obra que plantea de modo muy didáctico y útil la preocupación platónica por imbricar el tema de la educación con los gobernantes. Análisis del mito de la *caverna*.

PARKER, ALEXANDER A.: "Hacia una definición de la tragedia calderoniana", en *Calderón y la crítica...*, T. I, págs. 359-87.

—: *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

Los trabajos de este gran maestro del hispanismo orientan rasgos decisivos de la lectura dramática de *La vida es sueño*. El primer estudio citado nos muestra la unidad indisoluble de los conceptos de unidad de acción y unidad temática en el teatro áureo, esencial para entender la

construcción de la obra que tenemos entre las manos; además de establecer el interesante principio de *corresponsabilidad* social en la construcción de la tragedia calderoniana, es decir, que el factor de *culpabilidad* supuesta del héroe, debe extenderse como responsabilidad a la ideología autoritaria y a la imposición de la ley por parte del contexto social. En la recopilación citada en segundo lugar contiene estudios que orientan la construcción básica de *La vida es sueño*, y lo hace con la precisión que le caracteriza y sin perder la perspectiva del marco de conjunto de la producción calderoniana: así “El conflicto padre-hijo” (págs. 99-118); “La torre de Segismundo: un mito calderoniano” (págs. 119-131) o “Horóscopos y cumplimientos” (págs. 132-143).

REGALADO, ANTONIO: Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Destino, 1995. 2 vols.

Pese a la dificultad de lectura de esta amplia obra (dificultad a la que contribuyen tanto su dispersión ensayística como su estilo un tanto pedante) parece aconsejable anotar algunas de las muchas referencias –nunca sistematizadas esa es la verdad– sobre *La vida es sueño*, principalmente por lo que hace a su consciente acercamiento a la recuperación calderoniana desde la modernidad que representaron en su momento las lecturas de críticos como Walter Benjamin y su pertinente conexión con el drama barroco alemán y, luego, con el romanticismo.

RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA: “Para las fuentes de *La vida es sueño*: el *Mathematicus* del Pseudo-Quintiliano y de Bernardo Silvestre”, *Varia Hispanica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, págs. 53-60.

—: “Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón”, *Comedias y comediantes. Estudios sobre teatro clásico*, Valencia, Universitat, 1991, págs. 203-16.

—: “Introducción” a ed. de *La vida es sueño*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M^a: *La primera versión de “La vida es sueño” de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1992.

El autor ofrece una edición de la versión de *La vida es sueño* publicada en Zaragoza en 1636, casi simultánea a la edición de Madrid, que sale al cuidado del propio Calderón y de su hermano. Intenta demostrar, con argumentos ciertamente atractivos en ocasiones, que se trata de una primera versión de la obra escrita por un Calderón aún joven y poco conocido en los medios teatrales, aproximadamente al final de la década de los años veinte del siglo XVII. En el apartado *Esta Edición* señalamos nuestras observaciones al respecto y en qué medida son asumibles algunas de las variantes que Ruano propone como incontestables. Véanse también algunas referencias en mis notas a la edición.

RUANO DE LA HAZA, J. M^a Y ALLEN, J. J.: *Los teatros comerciales en el siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

El libro es la más amplia y seria recopilación de estudios (en buena medida reedición de trabajos de los dos autores) sobre la puesta en escena de las comedias de corral del teatro áureo.

Dado que *La vida es sueño* se representó evidentemente en uno de ellos, sobre 1634 o 1635, me parece imprescindible unas orientaciones mínimas respecto a ello, para marcar las diferencias respecto a nuestra posible visión demasiado anclada en la experiencia de representaciones mo-

ternas. José M^a Ruano de la Haza ofrece aquí, aunque de manera un poco dispersa, su estudio de la puesta en escena de la obra en "The staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*" (*Bulletin of Hispanic Studies*, 64 (1987), págs. 51-63, y cuyas conclusiones más claras pueden leerse también en la edición de la obra de 1994 que citamos en el epígrafe anterior. En el Apéndice ofrecemos nuestro propio esquema de la puesta en escena, que, por supuesto, en absoluto disiente de la propuesta de Ruano.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO: "El mito de Uranos en *La vida es sueño*", *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro*, Kassel, Reichenberger, 1990, págs. 547-62.

—: "Mitos del poder: *La vida es sueño*", *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Diputación, 1992, págs. 61-77.

Ambos trabajos coinciden casi textualmente. Se trata de un interesante análisis de *La vida es sueño* a través de los mitos de Edipo y de Uranos, en relación con el conflicto de poder entre Basilio y Segismundo. Atinadas observaciones sobre lecturas parciales o erróneas de ediciones de *La vida es sueño*. Excelente complemento para comprender el punto de vista de Ruiz Ramón es la lectura de su libro *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984. Aunque en él no se estudia la obra que nos ocupa, es evidente que puede incluirse en el problema de uno de los motores de la tragedia: el conflicto entre libertad vs. destino.

SCIACCA, M. FEDERICO: "*Verdad y sueño en La vida es sueño* de Calderón de la Barca", Calderón y la crítica..., págs. 541-62.

Insiste en la dimensión onírica de la experiencia de Segismundo, momento en que puede manifestar su situación de absoluta libertad instintiva, sin limitaciones. La consecuencia es una lectura ortodoxamente prudencialista y barroca de la obra.

SLOMAN, ALBERT E.: *The Dramatic Craftmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, The Dolphin Co., 1958.

Contiene las líneas básicas que aplica a su estudio y edición de *La vida es sueño*. Tanto su comprensión global como sus excelentes anotaciones marcan toda una línea crítica en el estudio de la obra, que ha pesado por su autoridad hasta muy recientemente.

SURENSEN, J.E.: "*La vida es sueño* and Plato's theory of Knowledge", *Ibero-Romania*, 14, 1981, págs. 17-26.

STURM, H.G.: "From Plato's cave to Segismundo's prison: the four levels of reality and experience", *Modern Language Notes*, 89, 1974, págs. 280-89.

Explican la evidente filiación del devenir de la experiencia de Segismundo (doble salida desde la torre) con la que se expresa en el mito platónico de la caverna respecto al verdadero acceso al conocimiento de la realidad.

TRÍAS, EUGENIO, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988.

No debe asustar la posible dificultad en la lectura de las páginas dedicadas a *La vida es sueño* (y también a otras obras de Calderón, como las tragedias de honra). Es quizá el filósofo moderno que mayor esfuerzo ha realizado para explicar desde una perspectiva de inquietud contemporánea el problema básico planteado por Calderón: como el hombre puede y debe acceder al

conocimiento a través del experimento. Experimento doloroso y lleno de pedagógica sabiduría (él llega a llamarlo *experimentum crucis*). Véase sobre todo el capítulo "Cuarta singladura: El experimento" (págs. 95 y ss.).

VALBUENA BRIONES, ÁNGEL JULIÁN: *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, 1965.

—: *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Tanto en el breve ensayo dedicado a la obra que se encuentra en el primer libro, como en algunos capítulos del segundo ("Los tópicos de Séneca en el teatro de Calderón", págs. 60-75; "*Calderón y los Diálogos de Amor*", págs. 76-87; "El emblema simbólico de la caída del caballo", págs. 88-105; "La palabra sol en los textos calderonianos", págs. 106-118 y "La paradoja de *La vida es sueño*", págs. 183-200) se encuentran expuestos con suma claridad los motivos simbólicos centrales y su exacta filiación de fuentes de la obra.

WHITBY, WILLIAM M.: "El papel de Rosaura en la estructura de *La vida es sueño*", en *Calderón y la crítica...*, vol. II, págs. 629-46.

Su planteamiento es conocido: la función complementaria de Rosaura en la trama de la obra. Pero hace una buena ordenación de las distintas opiniones al respecto.

CON PETRONILA EN LA ÓPERA: NOTAS Y APUNTES DE UN LÍRICO PASADO

Ricardo Miranda

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical-INBA

I. Leonora-Petronila

En la escena segunda de su sabrosa comedia *El Sombrero*, escrita hacia 1877, Alfredo Chavero da vida y voz a Petronila, una mujer infelizmente casada, entonces cincuentona, quien a la mitad del más absurdo de sus despropósitos imagina ser raptada por un papanatas de nombre Anatolio Arañas. Nada más tendría de particular el asunto, de no ser porque nuestra protagonista se imagina a sí misma como heroína de Verdi. He aquí el diálogo cuando ella inventa que Arañas está enamorado de ella:

PETRONILA: Un rapto: enloquezco de emoción. ¡Robada como la Leonora del *Trovatore*! Tú serás mi Manrico. Darás el Do de pecho. Me tomarás en tus brazos, y huiremos. Abandonaré al infame. No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague. Levántame en tus brazos.

ANATOLIO: Pesas mucho... (Chavero, ca. 1877)¹

Aunque la entretenida comedia de Chavero hace de Petronila una caricatura, lo cierto es que nuestra simpática mujer pudiera ser, vista desde nuestros días, una interesante síntesis de cómo la ópera, sus argumentos y personajes, se volvieron tópicos favoritos del público mexicano del siglo XIX, y, en particular, de ese público femenino que tuvo al teatro de ópera como escenario social por antonomasia. En tal sentido, Petronila es también un ejemplo idóneo de cómo lo que nosotros consideramos la música del siglo XIX –el repertorio de música de salón, las óperas, las zarzuelas que hoy nos parecen notables o que han sobrevivido en nuestros magros repertorios– no fue necesariamente la música que los decimonónicos hicieron suya. Esta importante idea, ya postulada por el musicólogo alemán Carl Dahlhaus en su apasionante libro *Nineteenth Century Music*, nos recuerda la importancia de no olvidar que la música del siglo XIX existe de dos maneras: como pasado histórico y como presente estético; y aunque ambas visiones puedan coincidir alrededor de ciertas obras o autores –*Il Trovatore* de Verdi o la *Norma* de Bellini, para quedarnos con los favoritos de Petronila– hay que tener cuidado en no confundirlas. Desde tal perspectiva, la protagonista de *El Sombrero* resulta invaluable pues su afición a la ópera es un termómetro de lo que los mexicanos escucharon en el escenario de ópera hasta el fin del Segundo Imperio; es también un elocuente testimonio de qué escucharon cuando asistieron a los escenarios líricos.

Véase la escena III de nuestra obra donde Petronila, aficionada a fingir tragedias, cuenta su vida pasada. De su primer matrimonio –con un pintor “de ollita”– dice que “fuimos Julieta y Romeo”; sin embargo, el pintor de marras confundirá el aguarrás con el aguardiente así que “a los veinte años me uní en segundas nupcias con un barbero. Fuimos Norma y Polion. Lo condenaron a muerte por sacrílego”. Desde luego, tales referencias se iluminan mutuamente y nos dejan en claro que a nuestra regordeta heroína lo que más le gusta es la ópera y que los Julieta y Romeo que ella tiene en mente no son los protagonistas del clásico shakesperiano, sino la soprano y mezzo-soprano de la ópera de Bellini y quién sabe si hasta los héroes del *Romeo* que Melesio Morales estrenó mientras los franceses intentaban tomar Tampico. Como Chavero nos informa que Petronila es una cincuentona al iniciar el Porfiriato bien pudo haber escuchado ambas: *I Capuleti e i Montecchi* fue una de las óperas que hicieron furor en el México inmediatamente posterior a la intervención norteamericana y había sido interpretada con asiduidad desde entonces por compañías extranjeras y nacionales; la de Melesio Morales, menos popular, había tenido su estreno en 1863. Y todavía Petronila pudo haber escuchado una tercera versión, la hoy definitivamente arrumbada *Julieta e Romeo* de Nicola Vaccai estrenada en México en 1841 por la famosa cantante Adela Cesari. *Norma*, por su parte, también había sido estrenada en 1836 por la Cesari, lo que nos deja en claro cuál era la *diva* favorita de nuestra diletante.

De nueva cuenta, vemos en todo esto rasgos que nos resultan comunes y otros que causan extrañeza. No hay aficionado a la ópera de nuestro tiempo que no conozca las referidas obras

1 Agradezco a mi buen amigo Eduardo Contreras Soto su generoso doble regalo: el obsequio de su transcripción de esta comedia casi desconocida de Chavero y la idea de referirme a las múltiples alusiones operísticas que hace Chavero.

de Bellini y todo adepto al bel canto atesora sus versiones particulares de la *Casta Diva* o de *Oh! quante volte, oh quante!* en la voz de su soprano favorita; más raro será encontrar aficionados a Vaccai y menos aún a Melesio Morales, uno de los compositores más importantes del siglo XIX mexicano, que solo en tiempos recientes ha logrado que algunas de sus óperas regresen a escena.

Pero no se trata únicamente de seguir los gustos operáticos de Petronila para señalar las diferencias con los no menos cuestionables gustos musicales de nuestros actuales aficionados, sino de algo mucho más profundo: ¿qué oían los públicos mexicanos en todas estas óperas? Si Petronila es en verdad nuestra Beatriz en el *inferno* de las tablas mexicanas del siglo XIX, entonces resulta que la ópera fue percibida en el siglo XIX mexicano como un espectáculo mucho más balanceado: teatro y música iban de la mano y se prestaba tanta atención al desempeño vocal como al dramático. Nuestra heroína se siente una verdiana Leonora y quiere que su amante sea todo un Manrico y que, por tanto, esté dispuesto a salvarla o a morir, como hace el tenor en su famosa aria del “Do de pecho”, *Di quella pira*. Se trata de una noción extraña para nosotros, acostumbrados a tomar los absurdos argumentos de la ópera como simples pretextos musicales (nadie, en su sano juicio, estimaría emocionante al patético *Rigoletto*, por citar un caso).

En los días que corren la ópera no importa tanto por su contenido dramático: los libretos han pasado a un segundo término y, de hecho, no hace muchos años, la mayoría de la gente asistía al teatro de ópera sin el antecedente de un conocimiento detallado de los diálogos, carencia solo recientemente subsanada por el subtitulaje. Pero en el México decimonónico, como ha estudiado recientemente Laura Suárez de la Torre (2014), existió una verdadera industria destinada a la impresión y venta de libretos de ópera. Estos se leían en casa, se repasaban, se conocían; la idea de la ópera como un espectáculo musical pero también dramático se daba por sentada y, en tal sentido, no deja de ser sintomático que quien desea conocer la historia de la ópera mexicana del siglo XIX encontrará páginas interminables en las historias que al *teatro* mexicano dedicaron Olavarría, Mañón o Reyes de la Maza. No creo que a los aficionados de hoy los conmueva en absoluto el escenario –casi ridículo– de algunas óperas: si Manrico no cantara, su apasionado discurso sobre salvar a su madre o morir en el intento nos parecería una farsa, algo irónico, francamente ingenuo. Pero como semejante diatriba edípica es acompañada de una pieza *di bravura* con el famoso Do de pecho, aplaudiremos a rabiar si el pobre tenor no ha muerto en su intento por brindarnos el espectacular agudo.

La manera particular en la cual la ópera fue un fenómeno social característico del siglo XIX ha sido estudiada profusamente toda vez que existen para ello interminables testimonios hemerográficos y literarios. En México, Mañón y el imprescindible Olavarría fatigaron desde hace muchos años páginas y más páginas en el asunto, aunque siempre privilegiaron la crónica sobre la reflexión. Pero, además, recordaremos que los más famosos literatos de aquel siglo trazaron escenas elocuentes del fenómeno y que, si así quisiéramos, podríamos cambiar el brazo de Petronila por el de Madame Bovary, el de la Condesa Sanseverina, el de Ana Karenina o el de la bella y misteriosa Haydée, para conocer tantas de las cosas que pasaban en la ópera del siglo XIX, misma que fue un crucial escenario para cuestiones personales y sociales.

En nuestro tiempo, el rito social que la ópera trae consigo es muy limitado: en teoría, debemos escuchar la pieza completa en silencio y con la sala sumida en la oscuridad; solo nos quedan los breves intermedios y, si acaso, el inicio y final de las funciones, para desplegar cierta actividad social. En el siglo XIX, en cambio, ir a la ópera suponía una práctica muy diferente: sonaba la obertura y la gente seguía peleando por cojines para sus asientos, se fumaba, las luces permanecían prendidas, los prismáticos eran de *rigueur* –para observar a los demás, claro está– e importaban sobremanera los largos entreactos y las visitas y saludos que en ellos tenían lugar. Además, las orquestas no eran permanentes sino improvisadas –¿lo siguen siendo?–, se hacía de vestuarios y decorados lo que medianamente se podía –¿?– y se asistía al teatro con mayor asiduidad, puesto que no había ni mayor ni mejor entretención y porque, además, los palcos solían ser alquilados por personas o familias para todas las funciones de una temporada, lo que explica que alguna gente acostumbrara llegar una vez empezada la función o abandonar los teatros antes de que el telón cayera: tarde que temprano habían escuchado la música entera un par de veces o hasta más, aunque puede suponerse que ello no les importara demasiado. Si acaso tomaban nota de las escenas o arias más notables y, sobre todo, de las escenas y arias de ciertas cantantes.

Aunque hoy en día los aficionados supuestamente ponderan en las charlas de sus intermedios las virtudes técnicas o interpretativas de lo escuchado y califican las virtudes técnicas o estéticas del montaje –concediendo que las haya– tales asuntos habrán sido secundarios para los asistentes a los escenarios del México decimonónico. A Petronila, ya lo vimos, más le importaba la tragedia y el asunto dramático; a sus amigos –a esos precursores de las barras futboleras de quienes Manuel Payno cuenta que se dividieron entre *Albinistas* y *Cesaristas* hasta llegar a los golpes– les ocupaba sobremanera la fisonomía, el talle y las vestimentas de sus heroínas, por más que alguno asegurara que también se fijaban en la voz y en la afinación; para muchos otros la ópera fue un asunto de moda, un termómetro del cosmopolitismo alcanzado en el atribulado país; para los gobernantes y los gobernados la ópera fue –como ya he dicho en un trabajo anterior– el “espejo idealizado”, el espectáculo donde la sociedad se veía a sí misma y donde se contemplaba ufana, segura de haber alcanzado el pináculo de la cultura (Miranda, 1999). En cambio, nada o casi nada nos dijeron los cronistas del importe musical de las óperas; de las cumbres estéticas que Verdi o Bellini les hicieron remontar y poco sabemos del *modus operandi* detrás de los telones: contratos, reclutamiento de músicos, ensayos, construcción de escenarios... Aunque, pensándolo bien, tal vez en esa superficialidad el público mexicano de antaño no anduviera lejos del de ahora, adepto a relegar la música a un segundo plano, a decirnos casi nada de la interpretación construida por el director, o a *nunca* reflexionar sobre el significado de tantas y tantas óperas montadas *más allá* del argumento; todo por centrar la atención en los cantantes y en sí mismo, en esa *respetable* concurrencia de ángeles, necios y fatuos que tan atinadamente describió Pedro Castera un día cualquiera del siglo XIX que fue a la ópera con sus amigos Omega, Proteo y Calibán:

Una noche se daba *Traviata*. Estaba rodeado de algunos amigos, entre los cuáles se hallaban Proteo, que se frotaba con júbilo las manos, Calibán que preparaba juiciosamente una llave

para silbar y mi querido Omega, tan gordo como yo, que se había propuesto producir un cataclismo en las bancas.

La concurrencia estaba formada por doscientas pollas convertidas en estatuas, para no perder la tiesura de su piel barnizada, veinte ángeles que no usaban nada postizo, diseminados entre ellas; por el doble de los pollos fatuos y por el cuádruple de los necios que aplaudían frenéticamente si alguna de las actrices levantaba un pie, o se sonaba acordándose de que aún no había perdido las narices [...] (2004: 194)

¿Cómo acomodar tres décadas de funciones de ópera en unas cuántas páginas? Para no perderse tras el largo recuento de fechas, obras, compañías y repertorios que otros autores han emprendido conviene dividir todo aquello en distintos temas. Uno es el seguimiento y la lectura de los estrenos y reposiciones del repertorio de ópera europeo –en gran medida italiano– que tuvo un auge inusitado en la escena mexicana; otro asunto es el de la incursión a la ópera de los nacionales –cantantes y compositores– y otro más es el de la relación que el público y la sociedad mantuvo con el género. Cada uno de tales aspectos nos invita a considerarlos por separado.

II. Espectros y bel canto: Bellini, Donizetti... y un largo et caetera

Un espiritista amigo mío me contó que había visto en el foro la sombra sagrada de Rossini tapándose los oídos, y a la de Bellini, arrodillada, pidiendo al Autor de lo creado que no cantasen ninguna de sus óperas; yo refiero el hecho sin comentarios.

Sobre el mar, CASTERA

Los años que van entre 1848 y 1876 no reportan nada particularmente significativo respecto al cultivo de la ópera en México. Con ello quiero decir que el género, su consumo y el *modus operandi* que permitía su florecimiento ya estaban establecidos hacía varias décadas. Desde fechas muy tempranas, la sociedad del México independiente hizo suya la afición a la ópera y pudo gozar –gracias a diversas circunstancias cuyo recuento escapa a estas páginas– de la presencia de importantes compañías europeas de ópera, en particular las de Manuel García y Filippo Galli. Una tras otra, diversas agrupaciones itinerantes se establecieron en México para ofrecer temporadas que prometían estrenos y reposiciones con el concurso de cantantes notables. En este periplo campeó a sus anchas el denominado *bel canto*, el estilo musical que inauguró Rossini y del que Donizetti y Bellini fueron célebres exponentes. Desde luego hubo piezas de otros estilos, pero nunca se mantuvieron.

En el período que nos ocupa casi no se escuchó a Mozart y nunca se oyeron ni a Wagner ni a von Weber; si acaso se escucharon compositores que entonces gozaron de fama y hoy han desaparecido del repertorio como Marcos Petrella, Nicola Vaccai o Friedrich von Flotow. En contraste,

el gusto por lo que los periódicos nacionales de la década de 1830 llamaban “el divino Rossini” cedió su primerísimo lugar al *bel canto* de Bellini o Donizetti. Manuel Payno reporta que hasta los cargadores de los mercados “cantaban la *Casta Diva*” en una época en la que Meyerbeer y Verdi fueron autores “novedosos”. Payno también afirma que algunos silbaban en la calle la melodía “del aria del *Condestable*”; es decir, de *I fidanzati, ossia il contestabile di Chester*, ópera de Giovanni Pacini basada en una obra de Walter Scott y de la que Francesco Maria Piave se sirvió con la cuchara grande para algunos episodios del *Aroldo* de Verdi. Que la música de Pacini llegara a las calles demuestra cuán diferente era el gusto de los decimonónicos del nuestro.

En el período que va de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo al inicio del Porfiriato circularon por la república cualquier cantidad de compañías de ópera, a las que se sumaron las formadas en nuestro país. Entre 1848 y 1849 el presbítero Agustín Caballero, uno de los artífices de la fundación del Conservatorio Nacional de Música, ofreció una temporada donde los cantantes principales fueron los mexicanos María Jesús Cepeda e Ignacio Solares. Del repertorio montado destacan *Il Pirata* de Bellini, las consabidas *Norma* y *Sonnambula* de Bellini –favoritas de Petronila– y la infaltable *Lucia di Lamermoor* de Donizetti. Más interesante resultará la presencia en 1850 de la compañía Barilli-Valtellina que estrenó el *Ernani* de Verdi. Era la primera vez que se escuchaba a Verdi en México, y eso con muchos trabajos. Como faltaba la orquestación de los primeros dos actos, tuvo que entrar *al quite* el compositor local José María Bustamante para que se llevase a cabo la función. Quizá se trataba de un presagio, pues, como diré más adelante, las notas de *Attila* y *Ernani* acompañaron el estreno del Himno Nacional. Para colmo, aquella emblemática compañía vio terminada su breve temporada por la epidemia de cólera que se desató en la Ciudad de México. De tal suerte, la música del gran maestro, *fatta di passione ardente, di alta malinconia, di realtà straziante e speranze inestinguibili*,² tuvo que esperar más tiempo para ser reconocida como tal.

1852 contó con la visita de otra emblemática compañía, regenteada por el empresario Max Maretzek, quien intentaría tener en México lo que Nueva York le negó: ser la única compañía de ópera en la escena y ganar, por ese solo hecho, mucho dinero. Pero no estaba el horno político para tan sutiles bollos ni contaba el empresario checo con la siempre sorprendente realidad nacional, de modo que no salieron las cosas como él hubiera querido. En todo caso le debemos cierto aire fresco, cierto deseo de sacudir a Petronila y sus amigos al darles el *Robert le diable* de Meyerbeer, el *Don Giovanni* de Mozart –que fue silbado– y tres grandes estrenos verdianos: *I Lombardi*, *Attila* e *I due Foscari*. Serán particularmente notables las funciones de *Attila*, con Ignazio Marini en el papel principal y a ello nos referiremos más adelante.

A partir de 1854 y hasta 1861 el público sostendrá un largo *affaire* con los integrantes de la compañía de René Masson. Las primeras funciones tuvieron lugar en 1854 y llevaron a la famosa cantante Henriette Sontag en su papel principal. La temporada inicial de esta compañía no había sido fácil, pues Masson había querido seguir a Maretzek en su explotación de la arena mexicana,

2 “Hecha de pasión ardiente, de gran melancolía, de realidad estrujante y de esperanza inextinguible”, frase de Carlo Calcaterra en su Poesía e canto, *Studi sulla metrica italiana e sulla favola per musica*, Bolonia, Nicola Zanichelli, 1951, p. 344.

sin contar con que otro empresario, de nombre Pedro Carvajal, se había propuesto reunir lo que quedaba de la compañía de Maretzek para presentar su propia temporada. El respetable de 1854 adivinaba –estupefacto– como habría de gozar, por primera y casi única vez, no una sino con dos compañías de ópera, cada una con sus particulares atractivos. Las cantantes Henirette Sontag y Balbina Steffenone serían las *rival queens* del momento³ y, de hecho, la competencia generó no pocos incidentes, pues las fechas de ambas compañías coincidieron más de una vez. Pero al furor inicial seguiría el desasosiego. Las funciones comenzaron a quedarse paulatinamente vacías y de la lógica explicación que hacía ver como un riesgo mal corrido el haberle dado al público dos compañías de ópera simultáneamente se pasó a la realidad: el cólera se desataba de nuevo y, de hecho, la famosa Henriette Sontag, que se había salvado del mismísimo diablo cuando cantó *Agathe* en el estreno en Leipzig de *Der Freischütz* de von Weber, fue la más triste y sentida víctima de la insalubre ciudad de México en aquel fatal año.

Pero Masson y sus secuaces, la cantante Adelaide Cortesi y el empresario Amilcare Roncari, no habrían de claudicar, alentados por el fácil beneficio económico que prometía un público incauto, cautivo y *nouveau riche*, y ofrecieron temporadas de ópera hasta 1859, siempre llevando a escena un repertorio preponderantemente italiano: Mercadante, Verdi, Donizetti, Petrella y Pacini. Incluso, como es bien sabido, Masson y sus *troupe* jugaron un papel protagónico en las funciones donde se estrenó el Himno Nacional.⁴ Muchos años después, cansado de la égida italiana y feliz de la llegada de Wagner a México, Gutiérrez Nájera había de recordar aquellos tiempos no tan remotos en que su padre lo llevó a la ópera: “una compañía que nos da el martes *Traviata*; el miércoles, *Trovador*; el jueves, *Linda de Chamounix*; el sábado *Ernani* y el domingo *Sonámbula*, es notable sólo por esa sola circunstancia”. Quizá por esa misma razón cuando Max Maretzek volvió a intentar su aventura mexicana quiso traer óperas diferentes y en su temporada de 1861 ofreció *Le prophète* de Meyerbeer, y *Martha* y *Alessandro Stradella* de Flotow. Súbdito de los Habsburgo, Maretzek habrá querido con ello seguir los nortes de Viena o Praga y no entregarse sin resistencia al dominio del *bel canto*. Lo cierto es que las cosas no cambiaron mucho: Donizetti y Bellini dominaron el gusto, *Norma* y *Lucia* hicieron las delicias de Petronila,⁵ algunas de las piezas más ligeras de Verdi llegaron para quedarse –*Trovatore*, *Traviata*, *Rigoletto*– y un largo contingente de otras óperas, italianas o no, pasaron con discreta presencia. Otras compañías, como la encabezada por la cantante alemana Felicita Vestvali ofrecieron más *bel canto*, aunque debemos a esa *troupe* importantes estrenos verdianos: *Rigoletto* y *Nabucco* (noviembre de 1856), *I Masnadieri* (diciembre de 1856), *Traviata* y *Macbeth* (enero de 1857). De las demás óperas no italianas anteriormente citadas solo la *Martha* de Flotow alcanzó a reponerse –con Ángela Peralta en el papel estelar– en 1872.

3 Desde que Handel reunió en una sola compañía de ópera a las famosas divas Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni para cantar su *Alessandro*, se llama *rival queens* a las *prime donne* que compiten por un mismo público. La expresión “agarrarse del chongo” proviene, precisamente, de una función donde Brodoni y Cuzzoni llegaron a las manos... y a las pelucas.

4 Funciones, porque fueron varias. Véase la sección IV, *Santo di patria*....

5 No anda lejos Petronila de lo que los datos duros reportan. A decir de Olavarría y Ferrari, la Peralta había cantado a sus 38 mortales años “166 veces la *Lucia*, 122 *Sonnambula* y 116 *I Puritani*”; es decir, casi cuatrocientas representaciones de los *caballitos de batalla* de la época (cfr. Olavarría y Ferrari, 1961b: 1080).

Y ya que hablamos de la Peralta, diremos que, aunque su voz fue ampliamente elogiada en los medios locales, queda pendiente recopilar los escasos testimonios que dejó en la prensa extranjera durante sus viajes en Europa, cuando, siempre a decir de la prensa mexicana, acuñó aquello de *Angelica di nome e di voce*. En todo caso, su papel como soprano y empresaria de su propia compañía tuvo un papel significativo, pues logró lo que ninguna otra compañía local había conseguido: sobrevivir varios años y, además, llevarla de gira por la república. Fue en la fragua de semejante afán, por cierto, donde encontró la muerte: en Mazatlán aunque no por cólera, sino de fiebre amarilla. Los quince años que corren entre 1865 y 1880 fueron los de su mayor actividad y, desde luego, sorprende que haya sobrevivido al Segundo Imperio y a la República restaurada. De lo primero no habríamos de sorprendernos, pues Maximiliano, como buen Habsburgo, hizo lo que pudo para que el Imperio tuviese ópera. En enero de 1866 la había nombrado “cantarina de la corte” y, a partir de ese momento, la Peralta tuvo la escena mexicana a sus pies. Aunque siempre saltaron algunas voces disidentes, la prensa y el mancillado orgullo nacional –que deseaban contar con una gloria local en el europeo escenario de la ópera– acallarían a quienes discrepaban. Peralta había regresado a México ese mismo año, contratada por el empresario Annibale Biacchi, con cuya compañía visitó Querétaro, Guanajuato, León, San Luis Potosí, Zacatecas y Guadalajara. Con *Puritani*, despertó el fervor patriótico de diversos públicos, al grado de que la policía hubo de intervenir en alguna función para acallar los vivas a Juárez. Con la misma compañía se embarcó para Cuba y no volvió a cantar en México durante el resto del Imperio. De regresó al país, en 1871, lanzó su propia compañía en cuyo repertorio campearon, desde luego, Verdi, Donizetti y el infaltable Bellini.

Uno pudiera perderse fácilmente al seguir mayores detalles respecto al recuento de temporadas, cantantes, compañías e incidentes que inundaron la vida del periodo que nos ocupa. Pero si ese pasado musical tiene algo que enseñarnos, tal vez debiéramos hacerle caso a Petronila y volver a escuchar algunas de aquellas óperas que hoy hemos olvidado, pues si fascinaron tanto al público de entonces, seguramente esconden una llave insospechada para comprender mejor la mentalidad y la cultura de aquella época. Tómese como ejemplo el *Ruy Blas* de Filippo Marchetti que la Peralta estrenó el referido 1872. Al público de aquellos días le encantó esta ópera basada en la obra homónima de Víctor Hugo. Tanto que la pieza tuvo una exitosa fortuna crítica, con repeticiones mexicanas en noviembre 1873, en octubre de 1874, en mayo de 1877 por la Compañía de Ópera Italiana de Ángela Peralta, en noviembre de 1883 con la compañía de Napoleón Sieni, en agosto de 1885 otra vez con los cantantes de Sieni, al año siguiente *ancora* y un largo *et caetera* que nos lleva hasta 1895... de nuevo con la empresa Sieni. A esto habrá que agregar los numerosos arreglos, fantasías y los números sueltos que no dejaron de sonar en el repertorio mexicano, aún en pleno Porfiriato. Quizá el más socorrido de los ecos que dejó la estela de aquella famosa ópera haya sido la pieza de concierto que compuso Julio Ituarte y que circuló con éxito por los atriles de varias generaciones de pianistas mexicanas. Y, sin embargo, *Ruy Blas* es hoy en día una ópera de especialistas, que si se alcanza a escuchar, es gracias a la enfermedad conocida como *operofilia*. Su música no tiene nada que Verdi no nos haya regalado con generosidad. O el público

del siglo XIX no sabía nada sobre la ópera del siglo XIX o las razones de su éxito pretérito están en otra parte.

Desde luego, el público del siglo XIX no pudo escuchar a Verdi en forma cabal; ello es un privilegio que nos regaló la tecnología del siglo XX. Pero, además, debemos recordar que algunos de los autores clásicos –como Shakespeare o Hugo– llegaron al público mexicano transfigurados por los libretistas de famosas óperas. Aunque a nosotros, habitantes del siglo XXI, nos parece sacrílego que las páginas de Hugo puedan ser reformadas al gusto de un libretista, lo cierto es que la ópera permitió la amplia difusión de los grandes argumentos dramáticos, aunque no de los textos originales. Y como la fuerza elemental de la trama permanece y sacude, no obstante los parlamentos cambiados o inventados, se refuerza la hipótesis de que los decimonónicos veían más teatro que nosotros en la ópera y que los libretos fueron, por ende, una forma de literatura que moldeó en forma muy significativa la sociedad de entonces. Ello explicará, siquiera parcialmente, por qué Petronila –con el resto del público de entonces– tomaba más interés en la parte dramática que en la musical, por más que dicha práctica nos resulte particularmente extraña: como hoy podemos leer a Shakespeare o escuchar a Verdi por *separado*, es natural que, sentados con Petronila en la ópera, pocos habrían sido nuestros suspiros comunes.

III. I Messicani

Fue solo hasta 1859 cuando, tras una lista de malogrados intentos, pudo estrenarse por primera vez una ópera escrita por un autor mexicano, la *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.

A nadie sorprende que los compositores mexicanos hayan querido escribir óperas, dada la amplia aceptación del género y la viva respuesta social que despertaba. Desde 1838 el compositor Miguel Covarrubias había escrito su *Reinaldo y Elina o la sacerdotisa peruana*, que nunca llegó a escena. Tampoco lo hicieron las dos obras de Luis Baca, *Leonor* (ca. 1845) y *Giovanna di Castiglia* (ca. 1849), en buena medida porque su malogrado autor tuvo el mal tino de morir a los 29 años sin lograr cosechar los frutos de una prometedora carrera que incluso le había llevado a estudiar en París. Pero las dificultades a remontar para que un mexicano pudiera estrenar una ópera eran diversas, pues no solo se trataba de sortear la complejidad técnica de escribir una partitura de grandes dimensiones y fuerzas musicales, sino de lograr que esta pudiera montarse. Para ello se volvía irremediable contar con una compañía extranjera que quisiera arriesgar su capital en la empresa o –quizá más difícil aún– formar una compañía local y lanzarse al ruedo. Con el paso de los años ambos caminos darían interesantes resultados.

Paniagua logró llevar a escena su ópera con una mezcla de diversos elementos: contaba con buenos alumnos de canto, se allegó los servicios de parte de la compañía de Amilcare Roncari y consiguió algún apoyo gubernamental para lograr su montaje.⁶ Desde luego el orgullo patrio no se hizo esperar y la primera función transcurrió entre muestras de aprecio y entusiasmo colec-

⁶ Tomo los detalles del estreno de *Catalina* de entre los consignados por mi colega Áurea Maya –especialista en Paniagua– en su reciente ensayo “La ópera en el siglo XIX en México” (2014).

tivos. "Cuando concluyó el acto final", dijo *El Diario de Avisos*:

El entusiasmo no conoció límites: fue un completo estrépito de aplausos y creemos sin exageración que, a ser posible, cada uno de los concurrentes habría estrechado contra su corazón al que supo darles horas de tanto placer, de tanta felicidad. Muchos lo llevaron en triunfo en medio de los vivos y las armonías de las músicas de viento desde el teatro hasta la casa de su habitación.⁷

Catalina de Guisa, cuyo trágico argumento transcurre en la Francia del siglo XVI, tiene por protagonista a Catherine de Clèves, duquesa de Guisa, quien está secretamente enamorada de Paul Estuert, conde de San Megrino, y es obligada por su celoso esposo, Henri de Lorraine, duque de Guisa, a enviarle una carta de su puño y letra dándole una cita que será, en realidad, una emboscada... es seguro que Petronila se habrá comido las uñas al filo de su asiento. El libreto es de Felice Romani y tuvo un éxito extraordinario, pues fue convertido en ópera por diversos autores italianos del siglo XIX: Carlo Coccia (1833), Giuseppe Mazza (1836), Luigi Savi (1838), Fabio Campana (1838), Francesco Chiaromonte (1850), Antonio Gandolfi (1859); Beniamino Rossi (1861) y Giacomo Nascimbene, (1868). Tras el libreto de Felice Romani está nadie menos que Alexandre Dumas: es de su *Henri III et sa cour: drame historique en cinq actes et en prose* de donde Romani tomó lo necesario para escribir su famoso argumento.

Romani, que fue uno de los libretistas más famosos del siglo XIX, también fue el elegido por Melesio Morales, quien en 1863 llevó a escena su *Romeo* naturalmente basado en Shakespeare. Que Dumas y Shakespeare estén detrás de las dos primeras óperas mexicanas que lograron representarse no es poca cosa, aunque al joven Morales (1838-1908) más le preocupaba que su libreto tuviera antecedentes musicales importantes. He aquí la advertencia que hizo circular en la prensa antes del estreno:

Espero que el ilustrado e inteligente público de México, alejándose de toda idea de paralelo con las obras de Bellini y Vaccai (cosa que me sería altamente desventajosa) reciba mi *Romeo* con benevolencia, considerándolo siempre, no como una obra perfecta, sino como un ensayo de Melesio Morales.⁸

Los interminables detalles que atropellaron el montaje y presentaciones de *Romeo* resultarían demasiado largos para resumirlos aquí. Todavía en 1877, a propósito del estreno del *Gino Corsini de Morales*, una gacetilla de *El Federalista* recordaba los difíciles días de aquel estreno: "El autor de *Romeo* recibió todas estas muestras de entusiasmo con gratitud; pero su corazón estaba destrozado por los recuerdos del jarabe, por la devolución de las localidades y por el espectáculo del teatro vacío" (Maya, 2013: 94). En efecto, los atribulados acontecimientos políticos atizados

7 *El Diario de Avisos*, 10 de octubre de 1859.

8 Una selección de notas de época, a propósito de los estrenos de *Catalina* y *Romeo*, puede leerse en el apéndice a mi ensayo "El espejo idealizado [...]" (1999: 165 y ss.), de donde repito esta curiosa advertencia originalmente impresa por el *Monitor Republicano* el 26 de enero de 1863. Como bien sintetiza Áurea Maya, *I Capuletti e i Montecchi* de Bellini tuvo su estreno mexicano en 1836 y se repuso en 1850, y en las temporadas de 1855 y 1856. La *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccai se escuchó en México en 1841 y 1842. Cfr. Áurea Maya (2013: 89). En este mismo texto, Maya reconstruye con detalle las interminables vicisitudes del estreno de *Romeo*.

por la noticia dada el día del estreno de que los franceses habían sido derrotados en Tampico y la división profunda que le ganó al ingenuo liberal que era Morales el rechazo del público conservador fueron solo algunos de los escollos enfrentados. Pero todo ello cambiaría para bien con lo acontecido en torno a *Ildegonda*, una de las más emblemáticas e importantes óperas mexicanas que Morales hizo estrenar en pleno Imperio.

Es un hecho, no exento de ironía, que en medio de la locura del Segundo Imperio la música mexicana, y en particular la ópera, encontró un compás de florecimiento. En esta época la composición y puesta en escena de óperas de compositores mexicanos fue prolífica y tomó un aliento que la llevó hasta las puertas del Porfiriato (véase Tabla I). Aunque se trata de una lista no exenta de misterios, es decir, de partituras hoy perdidas o de las que no podemos escuchar casi nada, su sencilla enumeración demuestra el auge de *I Messicanni*; en otras palabras, de los compositores locales que escribieron óperas en italiano y *alla italiana*. De todas aquellas producciones pudieran contarse innumerables historias; por ejemplo, la de los estrenos de *Agorante* de Meneses y de *Pirro de Aragón* de Leonardo Canales, ambas llevadas a escena en 1864 con la imperial presencia de Carlota y Maximiliano en el teatro. Como Meneses fue consentido del Segundo Imperio, acabó por refugiarse en Guadalajara donde se hizo pasar por liberal y hasta le dedicó a Juárez una marcha. Los últimos años de su vida consiguió trabajo como director en Europa y se cuenta que hasta logró que su *Luisa de la Valiere* se estrenara en París en 1866. Del otro imperialista resulta irresistible el *pírrico* "triunfo" de su *Pirro*, pues Canales "tuvo que ponerse en pie y apostrofar a los músicos ante el público" de frente a los desastres perpetrados por el director Bruno Flores y sus músicos, quienes hicieron de aquella función un fiasco: "todos los concertantes se desgraciaron, por poco empeño de los cantantes; violines hubo a los que se les rompieron cuatro cuerdas en la noche, y las trompas dejaban escapar fuera de tiempo agudísimas notas".

TABLA I. Óperas de autores mexicanos (1859-1871)

1859	<i>Catalina de Guisa</i>	Cenobio Paniagua
1863	<i>Adelaida y Comingio</i>	Ramón Vega
1863	<i>Pietro d'Abano</i>	Cenobio Paniagua
1863	<i>Romeo</i>	Melesio Morales
1863	<i>I due Foscari</i>	Mateo Torres Serrato
1864	<i>Agorante, rey de la Nubia</i>	Miguel Meneses
1864	<i>Pirro de Aragón</i>	Leonardo Canales
ca. 1865	<i>Fidelio</i>	Mateo Torres Serrato
1866	<i>Ildegonda</i>	Melesio Morales
1869	<i>Atala, la reina de las hadas</i>	Miguel Meneses
1871	<i>Guatimotzin</i>	Aniceto Ortega
1871	<i>Don Quijote en la venta encantada</i>	Miguel Planas
1871	<i>La reina de León</i>	Ramón Vega
1874	<i>Luisa della Valiere</i>	Miguel Meneses

Pero son *Ildegonda* y *Guatimotzin* las que marcaron un hito y de las que no podemos dejar de mencionar algunas cuestiones. El *Guatimotzin* fue la primera ópera en ocuparse de un asunto local y fue estrenada con la Peralta en el papel de Malinche y con el afamado tenor Enrico Tamberlick en el papel del emperador azteca. Para el montaje, Ortega pidió la consultoría arqueológica de Alfredo Chavero y los decorados y vestuarios estuvieron inspirados en los hallazgos arqueológicos y en las conjeturas más recientes a propósito de estos. Al parecer, se trató de una pieza *sui generis* cuyos números musicales son breves pero interesantes, como la famosa marcha tlaxcalteca donde Ortega empleó alguna melodía indígena. Además, *i messicanni* dejaron de serlo, pues al menos el idioma cantado, y hasta algunos pasajes del musical, ya no es italiano sino español. El empresario, crítico y futuro director del Conservatorio Nacional, Alfredo Bablot (Proteo), elogió a Ortega en términos efusivos por su pieza:

La obra encierra grandes bellezas; la melodía tiene mucha fluidez; la armonía es rica; el estilo imitativo pinta bien las situaciones; el color local resalta a cada hoja de la partitura; ésta está siempre en consonancia con la acción; hay verdad y filosofía en el fondo y en la forma; hay gradación en el interés musical, lo mismo que en el dramático [...] (1871: s/p)

Pero fue *Ildegonda* quien ocupó desde su estreno un lugar privilegiado entre las óperas mexicanas del siglo XIX, ya que logró reunir a su alrededor enormes logros estéticos y una importancia histórica insoslayable. Su estreno, en 1866, fue resultado de un inusual esfuerzo de la comunidad artística e intelectual y tuvo, como consecuencia inmediata y perenne, nada menos que la fundación del Conservatorio Nacional de Música. Todo inició cuando Morales propuso al empresario Annibale Biacchi –cuya compañía de ópera italiana, encabezada por la Peralta, hacía las delicias del público imperial entre 1865 y 1866– que se representara *Ildegonda*. El empresario exigió una descabellada suma de dinero como garantía y Morales pidió la intercesión de sus amigos para convencer al italiano. Biacchi cometió el error de rechazar de nuevo la ópera argumentando que podría reportarle pérdidas y hasta el desprestigio de su compañía. Se buscó entonces la intervención del gobierno que prometió ayudar con una subvención y ni así se consiguió nada. Dejemos que Miguel Mañón cuente lo que siguió:

La contestación dada por Biacchi indignó grandemente a los citados señores, así como a un grupo numeroso de músicos, diletantes y personas distinguidas que formaban la prestigiada sociedad denominada “Club Filarmónico”, quienes después de toda clase de inútiles tentativas, polémicas en la prensa. etc., resolvieron presentarse en el Gran Teatro Imperial la noche del 14 de noviembre [de 1865], en los momentos en que cantaba *Un baile de máscaras*, haciendo su aparición acompañados de un gran número de alumnos de la Escuela de Bellas Artes, y durante el primer entreacto, secundados por casi la totalidad del público, pidieron a gritos y por medio de un cartelón, que desplegaron en la barandilla de la galería, la representación de *Ildegonda*. Fue tal el escándalo que se produjo impidiendo la continuación de la ópera de Verdi, que el empresario Biacchi se vio obligado a salir a escena para manifestar que estaba dispuesto a complacer al público, estrenando la obra del maestro Morales [...] (2009: 174)⁹

9 Áurea Maya señala que fue Juan Zanini, a nombre de Biacchi, quien confrontó al auditorio (2013: 97).

Los días posteriores continuó el drama con intensidad operática: una carta de Biacchi en los periódicos atacando a los inconformes y al gobierno por promesas no cumplidas –es decir, dinero no entregado–, otra misiva de Morales a Carlota, y otros varios detalles que Maximiliano cortó de tajo cuando ordenó que pagaría el dinero faltante al empresario en caso de haber pérdidas, hasta que:

[...] el sábado 27 de enero, una vez que hubo recibido el empresario Biacchi la subvención del gobierno imperial y obtenido del Emperador el compromiso de cubrir el déficit que hubiera en contra del maestro Morales por tres representaciones de su ópera *Ildegonda*, contraídas en \$ 6,000.00, estrenóse dicha ópera, constituyendo un clamoroso éxito para su autor, que fue coronado por la Peralta en medio de entusiastas aclamaciones del público. (Mañón, 2009: 174)

Fue al calor de los brindis que siguieron al estreno cuando Morales y los miembros de la Sociedad Filarmónica Mexicana se dijeron que aquello no podría volver a pasar: si no podían montarse las óperas locales sin pasar por el favor de los italianos era porque no teníamos huestes propias; lo que el país necesitaba para no depender de los músicos extranjeros era una escuela de música que reuniera tres requisitos indispensables: ser civil, pública y profesional. Ese mismo año abría sus puertas el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, dirigido por Agustín Caballero y que, al recibir una subvención del gobierno, cambió su nombre en 1877 al de Conservatorio Nacional de Música. Sin *Ildegonda*, la creación de esta trascendental escuela hubiera sido imposible.

Dije al inicio que debemos a Carl Dahlhaus la provechosa insistencia de no olvidar que la música del siglo XIX existe de dos maneras: como pasado histórico y como presente estético. Me parece que esta premisa, sencilla en apariencia, es la que ha hecho que dejemos de prestar atención a lo más importante, es decir, a la música misma, para ocuparnos del recuento de obras y autores, de compañías y cantantes y hasta de la reconstrucción sociocultural de la época a partir de la ópera y el teatro lírico. Sin embargo, la pregunta sigue pendiente: ¿cuándo nos vamos a ocupar de la música? No se trata de un mero juego retórico: en la medida en que la musicología contemporánea ha fracasado en su aquilatamiento crítico del repertorio pasado, los argumentos para justificar nuestras tareas de investigación cada vez se vuelven más delgados: investigar la música del pasado porque está ahí, porque es nacional, porque nadie lo ha hecho o porque en el pasado quienes nos precedieron apenas despejaron el terreno, son todos argumentos pobres e incompletos, cuando no francamente falaces. La música del siglo XIX no es histórica *per se*; tampoco la estudiamos por su importancia pasada. Por el contrario, la pregunta clave es: ¿qué nos dice *hoy*, en tiempo presente, aquella música del pasado? De ahí que quiera ocuparme, en particular, de la descripción de ciertos aspectos técnicos a propósito de una escena de *Ildegonda*.

Situada en la época de las cruzadas, *Ildegonda* trata del amor imposible entre Rizzardo y la protagonista, siempre en oposición al padre y hermano de Ildegonda, a quien Rizzardo mata en duelo. Se trata de un drama intenso y bien estructurado por Temistocle Solera, autor del libreto y quien fuera el libretista de varias óperas de Verdi, entre ellas *Attila*, *Nabucco* e *I Lombardi alla*

prima crociata. Su *Ildegonda* –que fue la primera ópera de Emilio Arrieta, el distinguido compositor español– está inspirada en la novela homónima de Tommaso Grossi, un escritor romántico milanés que gozó de amplia fama y que también escribió *Marco Visconti*, otra de sus obras que con la música de Petrella se conoció en México. De hecho, cuando Morales se ocupó de *Ildegonda* ya lo había hecho el propio Temistocle Solera, quien la hizo representar en el *Teatro alla Scala* en 1840 y también el joven Emilio Arrieta, quien llevó su versión a las tablas del Conservatorio de Milán en 1845. El personaje de *Ildegonda* pertenece, en términos operísticos, al linaje de las mujeres enloquecidas tan socorridas por el *bel canto*, al de *Sonnambula*, *Medea*, *Traviata* y *Lucia*. En la escena final, *Ildegonda* delira en una escena donde Morales recurrió al melodrama, es decir, a un parlamento *dicho* y no cantado, con un trasfondo musical que claramente recuerda un famoso pasaje similar en *Traviata*: se trata de un intenso cierre para una ópera nada escasa en grandes momentos dramáticos y musicales. Petronila, tras escuchar aquel trágico final, sollozaba de cualquier cosa durante varios días. Pero no es ni de lejos el único momento brillante. El dueto de *Ildegonda* y Rizzardo en la escena tercera atraviesa por un vasto rango de emociones y música de un lirismo incontenible, y cuando los protagonistas se juran amor y lealtad a dueto (*Ah vieni, è questo / L'estremo addio! / Al giuro mio / Fedel saró...*), la “esperanza inextinguible” aflora con incontrolable fuerza. Por su parte, el cuarteto del último acto está impregnado de un pathos fuertemente inspirado por el mejor Verdi, el de *Attila*, el de *Forza del destino*... y así podríamos recorrer otros tantos números hasta voltear todas las páginas de la partitura. Si algún compositor mexicano entendió la ópera italiana –*fatta di passione ardente, di alta malinconia, di realtà straziante e speranze inestinguibili*–, ése fue sin duda Morales. No por nada, *Ildegonda* seguirá un camino envidiable, pues logró ser representada en el teatro Pagliano de Florencia en enero de 1869. Tras haber alcanzado aquel sueño, a su regreso a México en mayo del mismo año, Morales fue recibido como un verdadero héroe y el montaje europeo de *Ildegonda* se percibió como el triunfo definitivo de la cultura mexicana del siglo XIX. Así lo registró Altamirano:

La entrada de Morales a su ciudad natal no pudo ser más brillante ni más grandiosa, y tuvo de superior, a las entradas triunfales de los caudillos militares, que fue obra del entusiasmo y de la espontaneidad. Nadie dictó órdenes para ella, ni se necesitaban y por la primera vez, quizás, el genio se ha visto elevado en México a la altura del poder y de la fortuna. Semejante hecho quedará consignado eternamente entre los sucesos verdaderamente raros que han tenido lugar en esta última época. Sea para bien. (1987: 267)

Uno de los problemas centrales de la vieja historiografía sobre teatro lírico americano fue la imitación. Por haber escrito óperas en italiano, Jesús C. Romero acuñó el simple término *italianistas* para referirse a Morales y sus contemporáneos. Detrás del epíteto, por supuesto, se esconde el desprecio, la falta de claridad respecto al porqué Morales escribió en italiano, y sobre todo una falta total de conocimiento del repertorio. Porque una mirada a los aspectos musicales de este dueto deja claro, casi desde el primer compás, que estamos frente a una partitura de pri-

mera clase.

Véase, por ejemplo, esa singular *appoggiatura* que incia la escena: un Si bemol que doblan violines y chelos mientras los bajos se aferran a un La natural: ya la música nos deja escuchar el agitado y convulso interior de la protagonista, su ansia ante la inminente llegada de Rizzardo. Sin embargo, lo que da verdadera sustancia y emotividad a toda esta escena es la cuidadosa trama tonal tejida por Morales. Sin duda este inicio está en Re menor, pero un Re menor que habrá de proseguir un singular trayecto tonal, matizado por la resolución de Ildegonda: no importa que este vaya a ser, como ella lo dice, *el último, extremo adiós*. Lo que importa es que los amantes se encontrarán y eso lo dice también la música con su constante guiño a Fa mayor: el uso de Si y Do naturales es la clara anticipación de que nuestro Re menor no es definitivo.

Es evidente que no hubo compositor de monta en el siglo XIX que no siguiera para sus óperas el archiprobado modelo establecido por Rossini: un *recitativo*, una *cavatina* y una *cabaletta* que forman la columna vertebral de todas las grandes escenas líricas. Interpolados entre estas partes pueden hallarse las más diversas digresiones: coros, recitativos, diálogos, interrupciones. El mérito, entonces, no estriba en distinguir un modelo que nadie que no fuera Wagner pudo cambiar, sino en aquilatar si esas partes son simplemente zurcidas entre sí o si el todo conserva una coherencia y unidad armónicas.

Cada sección responde a un plan tonal de grandes dimensiones. La inminente llegada de Rizzardo, ya descrita como un Re menor con tribulaciones que aluden en sus guiños a Fa mayor el momento feliz que está por ocurrir, es seguida de una fatalista *cavatina* en Fa menor, *Andante mosso*, entonada por Rizzardo, *Solo un'alba, e vedremo la Croce*. La respuesta de Ildegonda es sorprendente: la heroína entona un tercer tema, ahora en ¡Re bemol mayor! Se trata de un contraste muy efectivo que retrata, en términos armónicos, como la protagonista está inmersa en su locuaz visión donde le parece que la voz de Pedro el ermitaño habla en la de su amado. Hemos de llamarlo tercer tema, porque la textura orquestal y la tonalidad son diversas a las del inicio; sin embargo, dos poderosos elementos vinculan esta nueva idea con el inicio: el empleo de la misma y punzante séptima y el acompañamiento acéfalo de segundos y violas.

En términos estructurales, el juego no puede ser ni más efectivo, y ese contraste tonal de las intervenciones de Ildegonda, ese atribulado tránsito de Re menor a Re bemol, es un claro reflejo de su locura planetaria. Y, sin embargo, es un cambio armónico relativamente simple, toda vez que entre Re menor y Fa menor, lo mismo que entre Fa menor y Re bemol mayor, la distancia tonal es bastante cercana. Ahora bien, el final de este tema, cantado en primera instancia por Ildegonda, terminará en Fa menor, enfatizando así los vínculos tonales descritos; Rizzardo, por su parte, contestará a su amada desde el Re bemol ya propuesto, ocasión en la que la remota tonalidad mayor es idóneo complemento del texto, ya que Rizzardo canta de la *speranza*, de la esperanza inextinguible aunque lejana; la tercera y última ocasión que el tema suena, ahora cantado a dueto, la característica séptima disonante desaparece y la sección, por supuesto, termina en Re bemol.

Un breve y suave interludio conduce a Ildegonda y Rizzardo a cantar un nuevo tema, otra *cavatina* marcada *Andantino* cuyo característico cantábile es reforzado por un violonchelo *obbli-*

gato. Es un momento de esperanza, de unión, de consuelo religioso, así que Morales se guarda para la ocasión el eslabón tonal pendiente, es decir, Fa mayor, cuyas relaciones con los precedentes Re y Fa menores son evidentes. Fa mayor es una tierra media, un punto tonal de acuerdo y una lógica consecuencia de los movimientos tonales precedentes.

Pero toda escena conduce a su *cabaletta*. A tal efecto, Morales recurre al consabido recurso de utilizar un *tempo* de danza, en este caso una mazurca. No es un gesto menor: como bien ha señalado la musicóloga norteamericana Wye Allanbrook, los ritmos de danza fueron esenciales en favorecer la identificación de los escuchas con la música y con las escenas dramáticas donde eran utilizados. Es el típico momento verdiano de *realità straziante e speranze inestinguibili* y el hecho de que los protagonistas canten una mazurca en todo semejante a la que, tal vez, bailaron la noche anterior algunos de los asistentes, hace que la identificación sea inmediata. Por lo demás, Morales añadirá dos ingredientes más para redondear su escena: el *tempo di mazurka* está en Re mayor, lo que confirma el plan tonal a gran escala -recuérdese que la escena comenzó con las tribulaciones de Ildegonda en Re menor- mientras que la fuerza de la esperanza inextinguible se refuerza con un *Allegro agitato* que continua la mazurca y que termina el *Duetto*. Como puede verse y escucharse, la escena está cuidadosamente planeada en términos armónicos y estructurales; la relación armónica entre las partes es siempre clara y hasta relativamente simple, y sin embargo permite contrastes notables. Ninguno de los elementos clásicos del drama verdiano está ausente: la tensión, los contrastes modales, la disparidad aparente de los distintos temas que subrayan las tribulaciones de los personajes; pero, además, hay por parte de nuestro autor un deliberado sentido del drama armónico donde el consabido modelo tonal *per aspera ad astra*, el beethoveniano viaje del modo menor al triunfo en Re mayor, es empleado con maestría y dominio. Ildegonda y Rizzardo entonan su mazurca como Odabella y Floresto cantan su polca en *Attila*: como el afortunado momento del triunfo personal frente a las adversidades y como la reafirmación de su amor y su fe que, gracias a la danza, a la música, al poder de la escena, es ahora el de nosotros, de cara al más negro de los paisajes.

IV. *Santo di Patria indefinito amor...*

Uno de los aspectos más interesantes que surge al estudiar la ópera mexicana del siglo XIX ha quedado al descubierto en las líneas precedentes: los libretos de las óperas y, más aún, sus argumentos, hicieron que el público de entonces tomara muy en serio su contenido dramático y, de hecho, que su fascinación por las cantantes de moda fuese también por sus capacidades teatrales y por los dilemas y pasiones humanos que representaban en escena. De Adela Gini, soprano que cantó la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, Olavarría y Ferrari comenta que "la predilecta del público tuvo sublimes arranques de actriz en la terrible *Borgia*" (1961b: 1160). La referencia es a una función celebrada en 1886, pero se trata de una forma de apreciar la ópera que se remonta en el tiempo. A Eufrosia Borghese, que cantó en 1845 el papel de Elvira en *I Puritani*, Olavarría y Ferrari

la describe como “joven, de agraciada presencia, de acción animosa y natural y muy dramática” (1961a: 440); de su voz, de su afinación, de su musicalidad, nada nos dice. Lo mismo ocurre con su reporte de la Sontag, de quien lo primero que advierte es que “es de aquellas artistas que en su rostro móvil, expresivo y simpático, revelan todas las emociones del alma, todas las angustias, toda la ternura del corazón” (1961a: 564). Valga reiterarlo: que para Olavarría y Ferrari la ópera sea parte de la historia teatral de México no tiene nada de extraño. Para nosotros, en cambio, lo que más importa es la audición, la parte musical, al grado de que la ópera en nuestro tiempo más se escucha que se observa. Es probable, además, que algunas ocasiones el teatro y la ópera hayan forjado en igual medida el imaginario del público. La ópera favorita de Petronila, ya nos lo dijo, fue *Il Trovatore* de Verdi y es probable que nuestra entrañable regordeta haya conocido esa obra en sus dos formatos. Pudo asistir a la representación teatral, montada por la compañía dramática de Galza y Muñoz en el Teatro Principal en agosto de 1877. En esa función, curiosamente, encontramos una confirmación del fenómeno que nos ocupa pues los anuncios dejaron en claro “la novedad de que el *primer tenor* don Venancio Fransech se prestaba gustoso a cantar dos trovas en las escenas en que el argumento lo consiente” (Olavarría y Ferrari, 1961b: 981). La famosa obra de Antonio García Gutiérrez, uno de los más conocidos dramaturgos españoles del siglo XIX, tuvo de hecho, dos versiones, la de su estreno en 1836 y una segunda realizada toda en verso de 1851; o tres si añadimos la adaptación que hizo Salvatore Cammarano para Verdi. Habrá que recordar, como episodio singular, que el buen García Gutiérrez había prestado sus servicios como galeno a las tropas mexicanas durante la guerra contra Estados Unidos: fue atendiendo a un herido de la Batalla de Churubusco donde inadvertidamente se lo encontró Guillermo Prieto, quien dio cuenta del suceso.¹⁰ Seguramente Petronila sabía esta historia, de modo que obra y autor le resultaban más que simpáticos. Pero de las tres, fue la versión de Verdi la que sirvió como inspiración para su vida amorosa. Es más: queremos creer que Petronila la escuchó en julio 1864 cuando se repuso, en el ahora llamado Teatro Imperial, bajo la dirección de –¿quién lo dijera?– Jaime Nunó.

Resta mucho por reflexionar acerca de cómo la ópera permeó y forjó la mentalidad de aquella época, y para dar algún cuerpo a este argumento –ya que hablamos de Nunó– tomaré como ejemplo el archiconocido episodio del estreno del Himno Nacional. Todo el mundo sabe que fue un producto del último gobierno de Santa Anna y que su estreno tuvo lugar en el entonces llamado Teatro de Santa Anna, en septiembre de 1854. Sin embargo, poco se ha reflexionado sobre cómo este símbolo patrio surgió arropado por la ópera, rodeado –por no decir *sitiado*– de ópera y más ópera. Así lo demuestra, por ejemplo, el programa completo de su estreno, el 15 de septiembre de 1854, donde salpicados con poesías y un discurso de González Bocanegra se escucharon dos cavatinas –una de *El barbero de Sevilla*, la otra de *Cenerentola*, una romanza de Robert le diable (*Grazia, grazia...*), el “*settiminio*” de *Ernani* y unas variaciones del contrabajista Botessini sobre... ¡*Sonnambula!* Y todo aquello, además, sazonado con tres piezas orquestales: “la

10 “En la hondonada de una loma, tendido en el suelo, en mangas de camisa muy ensangrentada se encontraba un joven como de veinticinco años, de notable apostura. Un hombre lo atendía con diligencia cariñosa conociéndose sin esfuerzo al facultativo diestro y experimentado. Acerqueme al grupo y reconocí en el cirujano a mi ilustre amigo Antonio García Gutiérrez, autor del *Trovador* y honra de las letras españolas [...]” (Prieto, 2004: 19).

obertura del *Temístocles y de la Reina de un día y otra que no conocemos*" (1854: 4) según reportó *El Siglo XIX*.¹¹ Me parece que no se ha reflexionado acerca de tan singular entorno y, de nuevo, valga recordar que una es la música en el presente y otra, distinta, la del pasado. No fue el Himno, para los asistentes de aquella noche, la sacrosanta música patria que hoy entonamos de pie; fue más bien una novedad que se escuchó como tantas otras y que, desde luego, se filtró por el tamiz del operático gusto por la ópera italiana que prevalecía entonces. Así lo deja sentir el anónimo cronista de *El Siglo XIX*:

Al fin se cantó el himno nacional del Sr. Nunó. El coro comienza con animación y con brío, pero decae en las últimas notas. Las estrofas fueron cantadas por la Sra Fiorentini y el Sr. Salvi. Son bonitas, nos parecieron bien escritas, y que pueden ser el andante de una cavatina, pero no son a propósito para canto popular. En el final del coro hay una nota *staccata* no de muy buen gusto. (1854: 4)¹²

La crónica es reveladora: aquello de *Ciña oh patria...* es descrito como ¡otra cavatina más!, mientras que la pieza es presentada como "el himno del Sr. Nunó". Para colmo, la inclusión del septeto de *Ernani* no era nada inocente: la emocionante obra de Victor Hugo que le da argumento alcanza en ese punto, al final del primer acto, un intenso momento dramático donde la acción quedará suspendida en la más álgida de sus crestas: Elvira se sabe cortejada por nadie menos que el Rey y Ernani, que lo ha visto todo, arde en celos y venganza. Pero escuchado desde nuestros días, hay algo mucho más sorprendente en aquel famoso pasaje puesto que guarda ciertos giros musicales de espeluznante semejanza con el canto patrio. Por ejemplo, la melodía que canta el rey Carlos, *vo i consigli d'un fedel* se parece muchísimo a *un soldado en cada hijo te dio...* y el ritmo en el diálogo entre Elvira y Ernani *-lo tu fido? /Il saro a tutte l'ore...* posee una música que bien serviría para *Mexicanos al grito de guerra...* Algunos pensarán que tales coincidencias no se sostienen y que resultan exageradas, pero es un hecho que en el mexicano, como en tantos de los himnos americanos, el peso de la ópera se deja escuchar con evidente presencia. De modo que no es demasiado preguntarse: programar aquel septeto ¿fue venganza de Botessini porque la música que él había puesto a los versos de González Bocanegra no gustó? Meses atrás, en mayo de 1854, nadie menos que Henriette Sontag había cantado en el mismo teatro los versos del himno con música del famoso contrabajista italiano. Hacer escuchar ese septeto de Verdi junto "al himno del Sr. Nunó" se antoja desmesurado y, si Petronila estuvo aquel día en el teatro, seguro que la emoción dramática de Victor Hugo intensamente subrayada por la música de Verdi fue para ella el punto culminante de la velada, por más banderas tricolores que hubiese colgadas en el teatro. Como ya se ve, la ópera y el Himno Nacional entrecruzan sus caminos en forma compacta y bien anudada.

Y esos cruzamientos continuarán, pues la ópera, como elemento corrosivo, seguirá detrás de los acontecimientos. Al día siguiente, quizá ya notificado respecto a la recepción que había

11 ¡Nosotros tampoco!, diríamos con el anónimo cronista, aunque mi apuesta es que se trató de la obertura de *Thémistocle* de François-André Philidor y que "la otra que no conocemos" fue el bellissimo preludio de *Attila*.
12 Recuérdese que el editor responsable de este periódico fue Francisco Zarco a quien, desde luego, puede atribuirse la crónica sin firma.

tenido la pieza de Nunó, Antonio López de Santa Anna se alivió de su *indisposición* del día 15 y asistió al teatro. He aquí el texto completo del aviso –singularmente redactado por uno de los “artistas extranjeros” [sic] – que se publicó para anunciar la función del 16 de septiembre:

Si es grato a todos los mexicanos el recordar en tan venturoso y fausto día los hechos heroicos de sus mayores, y honrar con demostraciones de público regocijo la memoria e ínclitas hazañas de los grandes hombres que les dieron independencia y patria; no es menos satisfactorio a los artistas extranjeros que deben a México una franca y generosa hospitalidad el tomar parte en la solemnidad de una fiesta que simboliza todo el ser político de un país, toda su nacionalidad. La compañía empresaria anhelando pues, satisfacer lo que cree una deuda de gratitud hacia un público que tanta deferencia le muestra, había pensado poner en escena un espectáculo nuevo y variado, compuesto de varias piezas de diversas óperas; pero habiendo manifestado S.A.S. que sería muy de su agrado ver en esta noche la representación de la aplaudida y grande ópera del maestro Verdi, dividida en cuatro actos, su título:

ATTILA

Los artistas se apresuran a complacer a S.A.S.; bien persuadidos que el respetable público volverá a oír con nuevo placer una composición que ha producido tanto entusiasmo todas las veces que se ha representado.

La compañía empresaria no perdiendo de vista que se propone celebrar el aniversario de la Independencia Mexicana, ha querido presentar algo análogo a la festividad del día; y al intento ha dispuesto y ensayado la

GRAN MARCHA MARCIAL

nueva, premiada por el supremo gobierno, composición del maestro D. Jaime Nunó, cuya poesía ha sido compuesta por D. Francisco González Bocanegra y elegida entre muchas otras de su género por la junta calificadora nombrada al efecto por el supremo gobierno, para **himno nacional de la república**. Con este himno dará principio el espectáculo en el momento mismo que S.A.S. se presente en su palco, y será ejecutado por todos los artistas de la compañía.

Uno no sabe de qué asombrarse más, si del pleonismo de llamar al Himno Nacional “marcha marcial”, de la retórica adulatoria en torno a S.A.S., del nada discreto desprecio que implica la frase “elegida entre muchas otras de su género” o de la tipografía que, por supuesto, señala la preminencia de Attila sobre la “marcha marcial”. Y, desde luego, la crónica del día siguiente en *El Siglo XIX* volvió a insistir en que las estrofas eran cosa de cantantes de ópera:

Luego que llegó S.A.S se cantó el himno del señor Nunó, diciendo las estrofas la señora Steffennone y el señor Salvi. Encontramos que falta mucho a esta composición para ser un canto popular y guerrero: al coro se le añadió una sílaba que no escribió el poeta. Hay además un *ralentando* enteramente impropio en una marcha marcial. Las estrofas evidentemente tienen algún mérito, pero no creemos que puedan ser cantadas fácilmente sino por artistas como la Fiorentini, la Steffennone

o Salvi, y así nunca se oirán en la boca del pueblo.
Siguió la representación del *Attila* que fue excelente [...] (1854: 4)

Lo que Francisco Zarco y sus gacetilleros no alcanzaron a imaginar es que aquellas estrofas de cavatina sí acabarían por ser cantadas –con una desafinación que se antoja perpetua y maléfica– “en la boca del pueblo”.¹³ Y, sin embargo, como ni S.A.S. ni nadie daba por sentado que aquella pieza “del Sr. Nunó” tendría alguna trascendencia, lo que ocupó a los asistentes –S.A.S. incluido– fue la fantástica pieza de Verdi. Tuvo que ser aquella una función legendaria, pues contó en los difíciles papeles estelares a dos muy buenos cantantes, nadie menos que el bajo Ignazio Marini, para quien Verdi había escrito el papel y a Balbina Steffennone que fue una cantante sumamente elogiada en su tiempo y que, por cierto, había cantado el estreno norteamericano de *Il Trovatore*. En todo caso, más le valía haber cantado bien, pues el papel de Odabella es uno de los más brillantes y difíciles entre las heroínas verdianas.

No me canso de imaginar aquella función. Y de nuevo se alza la crueldad de Botessini al poner lado a lado la “marcha marcial” de Nunó seguida de uno de los coros iniciales más inquietantes y dramáticos de ópera alguna, aquellos donde los seguidores de Attila rinden pleitesía a Wotan, dios de la guerra. Pero más allá de intuir la discreta musicalidad del premiado Nunó, al compararlo con Verdi, ¿habrá entendido S.A.S. lo que dice el texto?:¹⁴

Urli, rapine,	Gritos, rapiña,
Gemiti, sangue,	gemidos, sangre,
Stupri, rovine,	estupro, ruinas,
E stragi e fuoco	y estragos y fuego
D'Attila è gioco.	son de Atila el juego.

Pero esto apenas comienza. Compases adelante –si la Steffennone hizo lo suyo–, tuvo lugar la espectacular irrupción de Odabella, *Santo di patria indefinito amor! / ¡El santo e infinito amor a la patria!*, cuyos versos, musicalizados por Verdi en forma verdaderamente espectacular, resumen el sentido de la trama y quedan indeleblemente subrayados por la emoción de las difíciles *coloraturas* que culminan en un agudo que debe sonar potente por encima de coros y orquesta, mientras la heroína canta:

Di vendetta l'ora è giunta...	de la venganza la hora está próxima...
Fu segnata dal Signor.	Fue marcada por el Señor.

¿Creyó Santa Anna que aquello del santo amor a la patria era un halago que hasta Verdi le tributaba? ¿En verdad pudo escuchar aquello de la hora de *l'ora è giunta* sin inmutarse? Quizá no

13 De hecho, no se conocieron las demás piezas presentadas, y aunque es menester reconocer que algunas estaban dotadas de una música quizá más lograda que la de Nunó –por ejemplo, las versiones de Mateo Torres Serrato o la de José María Pérez de León– la del catalán fue de las menos operáticas entre las concursantes.

14 Mi pregunta es meramente retórica. Laura Suárez de la Torre (2014) confirma que el libreto de *Attila* fue traducido e impreso “para representarse en el Gran teatro Santa Anna” por M. Murguía en 1884. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca Pública de Nueva York.

entendió nada o la lectura tampoco era lo suyo, pero, aun así, es claro que el argumento tuvo que resultarle incómodo: Attila morirá asesinado por su propia espada en manos de Odabella, no obstante que él mismo ha tenido momentos de generosidad con todos los protagonistas. Al terminar la función, los centuriones romanos se aprestan a imponer un nuevo orden... ¿pensó Botessini en maquillarlos como a los soldados de Álvarez y Comonfort?

Dejaremos que el telón caiga sobre nuestros dispares apuntes. Pero al ofrecer el brazo a Petronila, de regreso a casa, no dejaremos de pensar que los acordes del *Santo di patria indefinito amor* se sumaron al Plan de Ayutla y que hubo en aquella función del emocionante *Attila* algo de profecía y mucho de buenos deseos. Foresto y Odabella cantan al finalizar el primer acto un dúo inolvidable: *Oh, t'inebria nell'amplesso, Gioia immensa, indefinita!* / ¡Oh, me embriaga el abrazo de alegría inmensa, infinita! Se trata de uno de los momentos magistrales en la historia de la ópera, *fatto di passione ardente, e di speranze inestinguibili* La música de Verdi, una polca, transmite, con singular maestría, la intensidad emotiva de ese particular momento dramático, la ilusión de que, contra toda lógica y pronóstico –Attila, S.A.S. y las bárbaras huestes que ambos comandan–, las cosas serán mejores: *nos revive, nos consuela una esperanza...* cantan los amantes. Creo que si de alentar el entusiasmo por un mejor futuro patrio se trataba, Petronila y Botessini tuvieron razón: nada como Verdi para poder creer en ello.

REFERENCIAS

Bibliografía

- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL**, 1987. *Crónicas*, tomo 1. México: SEP (Col. Obras Completas, VII).
- BABLOT, ALFREDO (PROTEO)**, 1871. "Crónica musical. Despedida de la compañía lírica. Beneficio del maestro Moderati". En: *El Siglo XIX*, 25 de septiembre.
- CALCATERRA, CARLO**, 1951. *Poesia e canto, Studi sulla metrica italiana e sulla favola per música*. Bolonia: Nicola Zanichelli.
- CASTERA, PEDRO**, 2004. *Sobre el mar (Impresiones y Recuerdos, IX)* (Antonio Saborit, selecc. y notas). México: Cal y Arena (Col. Los Imprescindibles).
- CASTILLO LEDÓN, LUIS**, 1910. "Los mexicanos autores de ópera". En: *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, pp. 313-354. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6674/7517>.
- DAHLHAUS, CARL**, 1989. *Nineteenth-century Music* (J. Bradford Robinson, trad.). California: University of California.
- MAÑÓN, MIGUEL**, 2009. *Historia del viejo Gran Teatro Nacional*, tomo I. México: Conaculta.
- MAYA, ÁUREA**, 2013. "La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX". En Ricardo Miranda y Aurelio Tello, coords. *La música en los siglos XIX y XX*, pp. 81-111. México: Conaculta (Col. El

Patrimonio Histórico y Cultural de México [1810-1910], IV].

_____, 2014. "La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)". En: Laura Suárez de la Torre, coord. *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, pp 329-361. México: Instituto Mora.

MIRANDA, RICARDO, 1999. "El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)". En: Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente, eds., *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, pp. 143-185. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

MIRANDA, RICARDO Y AURELIO TELLO, 2011. "La identidad civilizadora". En: Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica*, pp. 69-86. México: Secretaría de Relaciones Exteriores (Col. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, 4 [Mercedes de Vega, coord.]). Recuperado de https://acervo.sre.gob.mx/images/libros/cultura/4_musica.pdf.

PRIETO, GUILLERMO, 2004. *La guerra con los Estados Unidos*. México: UNAM (Col. Pequeños grandes ensayos).

PULIDO GRANATA, RAMÓN, 1970. *La tradición operística en la Ciudad de México (siglo XIX)*. México: SEP.

ROBINSON, PAUL, 1985. *Opera & Ideas, from Mozart to Strauss*. Nueva York: Cornell University/ Harper & Row.

SUÁREZ DE LA TORRE, LAURA, 2014. "Los libretos: un negocio para las imprentas, (1830-1869)". En: Laura Suárez de la Torre, coord. *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, pp 100-142. México: Instituto Mora.

OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE, 1961a. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, tomo I. México: Porrúa.

_____, 1961b. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, tomo II. México: Porrúa.

Hemerografía

El Diario de los Avisos, 10 de octubre de 1859.

El Siglo XIX, 16 y 17 de septiembre de 1854.

EL MÉTODO SÉRBULO

Mayra Sérbulo

Introducción

La reflexión constante sobre la pedagogía teatral nos obliga, como docentes, a llevar un registro por escrito de las actividades que realizamos día a día, para así definir el método y las técnicas de entrenamiento con las que trabajamos. La documentación del entrenamiento físico del actor es un aspecto importante por atender. Con cada generación de actores y directores se establece una tendencia teatral de acuerdo con el contexto social, los avances de la tecnología y los medios de comunicación.

La razón por la que decidí escribir un manual de entrenamiento físico-sensible, que en adelante llamaré Método Sérbulo, es porque estoy convencida de su eficacia para el quehacer en la interpretación escénica; mi intención es compartir los ejercicios que llevo a cabo con mis alumnos y compañeros de trabajo, intentando continuar con el aprendizaje y la experimentación para nuestro crecimiento expresivo. Este entrenamiento está dirigido a los actores que ya tienen la disciplina de hacer ejercicio. Al practicarlo, lograrán desarrollar su percepción físico-sensible y mejorarán, sin duda, su camino creativo.

Antecedentes

Durante mi formación como actriz profesional en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el periodo 1987-1991, el entrenamiento físico se enfocaba sustancialmente en la parte acrobática, experimentando el vértigo, el equilibrio y el control del cuerpo. Tanto en el área física como en la académica, tuve el privilegio de tomar clases con grandes maestros de actuación, de análisis dramático, de apreciación teatral, de expresión corporal, de danza, etcétera. Fui alumna de excelentes profesores del medio teatral, dancístico y literario, pero, al egresar, no podía identificar con claridad el método con el que debía trabajar cuando subía al escenario o cuando actuaba frente a una cámara de cine.

¿En qué se basa el entrenamiento físico idóneo que requiere el actor para la escena? Si bien es cierto que la actuación es una forma de expresión artística efímera, intangible, única e irrepetible, considero que la formulación del método con el que se entrena el actor *debe* tener estructuras específicas y objetivos concretos a seguir, para que este pueda “inspirarse y abandonarse a la emoción”, al mismo tiempo que se alcanzan resultados más certeros; y aun así, en ocasiones, los resultados de la interpretación son inesperados.

Antes de decidir ser profesora de teatro, me preguntaba dónde podía prepararme para dar clases de actuación, cuáles son los requerimientos para poder dar clases de teatro. Aunque existen oportunidades e instancias tanto nacionales como internacionales para aquellos que se quieren dedicar a la docencia, no todos los que decidimos dar clases de actuación hemos estudiado una maestría o un doctorado; la mayoría de nosotros se forma “en el camino” directamente, dando clases, frente a un grupo de alumnos.

En mi caso, cumplí con todos los requisitos universitarios para ser una actriz profesional; egresé y comencé a trabajar en teatro clásico, experimental, musical, de cabaret, cine, televisión y al mismo tiempo seguí capacitándome al tomar cursos de perfeccionamiento actoral, clases de tap, jazz, flamenco, danza prehispánica, karate-do. Sin duda alguna, estaba muy activa física y creativamente.

Dos años después de haber egresado de la UNAM, recibí una invitación para impartir clases de teatro en el Colegio de Bachilleres Plantel 6 “Vicente Guerrero”, la cual decliné *ipso facto* porque no me sentía capacitada. Estaba preparada como ejecutante, no como docente. Empero, las circunstancias eran ideales para tomar el reto y, finalmente, acepté. Tenía muchas dudas e inseguridades porque carecía de preparación para formar alumnos; ser parte de la formación de un grupo de adolescentes con interés en el teatro me parecía lo más difícil. Fue en ese momento cuando decidí tomar cursos de pedagogía, a fin de aprender lo necesario sobre *la metodología de la enseñanza en la educación artística* para, así, dar mis primeras clases.

Durante dos años impartí clases de teatro en el Colegio de Bachilleres (planteles 6 y 3). El alumno debía escoger un área artística: teatro, danza, música o artes plásticas. Seleccionado el taller artístico de su preferencia, se inscribía y de acuerdo con sus horarios decidía entrar a clase. Era una materia optativa y no existía una calificación; entraban por gusto. La principal característica de

estas clases era que las dinámicas de trabajo variaban según el número de alumnos que llegaban. Podía tener de cuatro a veinte estudiantes en cada módulo, y al final del semestre presentábamos cinco o seis obras cortas en la Semana de Teatro. Definitivamente, mi formación docente no pudo ser mejor.

El objetivo principal era formar a los estudiantes como gente de teatro: jóvenes con una visión de la sociedad a partir de una experiencia teatral. Algunos de mis primeros alumnos decidieron no subirse al escenario; preferían participar en otras actividades del proceso creativo. Se integraban desde otra área: la iluminación, la escenografía, el diseño de los programas de mano, los carteles de publicidad para la presentación final, etcétera; aportaban ideas o compartían sus testimonios cuando las obras eran de creación colectiva, o simplemente les gustaba estar ahí, en el salón, participando en el proceso.

Disfruté mucho esta experiencia y entonces surgió en mí el ímpetu por investigar y documentar el proceso de enseñanza a nivel licenciatura, por lo que comencé a registrar con precisión los ejercicios y las actividades que se realizaban en clase.

¿Qué sentido tiene presentar este método de entrenamiento físico-sensible? ¿Cómo traducir en palabras la percepción del cuerpo? ¿Cómo entrenar la intuición para lograr el punto emotivo deseado para la escena, en el caso del actor?

El Método Sérbulo en síntesis

El objetivo de presentar este manual es complementar el entrenamiento físico que el artista debería llevar a cabo después de su formación profesional. Aquel actor o persona dedicada a la interpretación escénica que desee seguir desarrollando su creatividad corporal conocerá una serie de ejercicios prácticos, tareas por ejecutar, que le permitirán acercarse a la fuente inspiradora de su inconsciente artístico, y seguir adelante, en movimiento.

El Método Sérbulo es la culminación de muchos años de experimentación y análisis del movimiento, la práctica y la reflexión de ejercicios que he decidido compartir, con la firme convicción de que es un método útil para que las personas que deseen practicarlo puedan desarrollar un entrenamiento *físico-sensible* detonador y efectivo para su ejercicio creativo-profesional. No obstante, es importante considerar que la sensibilidad, la percepción y la intuición son manifestaciones corporales intangibles; las registramos al vivirlas y cuando nos expresamos por medio de ellas, pero no podemos asegurar que llegarán al momento de propiciarlas.

La parte esencial del método es el ritmo corporal. Desde que nos formamos en el vientre de nuestra madre, late el corazón, y si se altera este pulso, se crea un caos dentro del cuerpo. Luego crecemos y nos desarrollamos dependiendo de esa pulsación rítmica incesante que significa vida y que se manifiesta en un latido. Este cambia cuando nos emocionamos, cuando hacemos un esfuerzo muscular, cuando el aire entra de golpe...

Iniciaremos construyendo nuestra teja (calcetín relleno, con lentejas, en forma de pelota):

- Confeccione una teja con un calcetín o una calceta recortada y rellénela con lentejas. Costure con firmeza para que, a pesar del uso, no se le salgan las lentejas.
- Realizaremos los primeros ejercicios con ella. Lanzar y cachar, encontrando un pulso regular constante.

En la interpretación escénica, necesitamos generar nuestras emociones a voluntad, controlarlas para dosificarlas a nuestro gusto y de acuerdo con el lenguaje expresivo con el cual se esté trabajando: teatro, cine o televisión. Por lo tanto, con este entrenamiento, se podrá adiestrar la rítmica-corporal y dirigirla hacia el objetivo interpretativo que cada uno se proponga.

Practicando el Método Sérbulo vamos a sensibilizar nuestra percepción del ritmo interno (nuestro pulso corporal) y el ritmo externo (nuestra pulsación en colectivo). Para ello será necesario trabajar incansablemente con la repetición rítmica.

El primer escrito a realizar será nuestra biografía corporal, que nos permitirá reflexionar acerca de la historia de nuestro cuerpo físico-sensible desde sus distintas facetas: actividades, enfermedades, lesiones en la infancia, cambios importantes en la pubertad, deportes, actividades artísticas, enfermedades frecuentes, etcétera.

Biografía de la autora

Mayra Sérbulo nace el 13 de enero de 1970. Sus primeros años transcurren viajando entre su pueblo istmeño, Santa María Jalapa del Marqués, Oaxaca, y la Ciudad de México. Aprende los trabajos domésticos y del campo como parte de su sobrevivencia en el medio rural. Termina su educación básica en la Escuela Secundaria Técnica 62, donde destaca tanto en el área académica –primer lugar en aprovechamiento– como en el área artística, por su participación en oratoria, declamación, canto y bailes regionales. Viaja a la ciudad de Oaxaca para estudiar en el Centro de Educación Artística (Cedart) “Miguel Cabrera”, el Bachillerato de Artes y Humanidades (1984-1987).

Se traslada a la Ciudad de México para ingresar en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, donde forma parte de la generación 1987-1991.

Su formación actoral se consolida con los maestros Héctor Mendoza, Ludwik Margules, José Caballero, Raúl Quintanilla, Raúl Zermeño, Alejandra Gutiérrez y Antonio Peñúñuri.

Desde 1984 ha tomado cursos prácticos de perfeccionamiento actoral, pedagogía del movimiento, canto, dicción, danza clásica, danza contemporánea, jazz, tap, flamenco, danza folklórica, danza clásica de la india, bailes de salón, danza prehispánica, acrobacia, karate-do y natación olímpica, así como cursos teóricos de pedagogía teatral, didáctica de la danza clásica, dinámicas de grupo, planeación de proyectos artísticos, sociología del arte, gestión cultural y metodologías de la enseñanza de educación artística.

Desde 1990 a la fecha ha participado en numerosas películas, algunos documentales, series y más de un centenar de programas de televisión, nacionales e internacionales.

Ha recibido numerosos reconocimientos por su trabajo teatral (como actriz, coautora, directora y

coordinadora de producción). Ha tenido cuatro nominaciones al Ariel por su actuación en cine. Ha sido beneficiaria en cuatro ocasiones de proyectos culturales becados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a nivel nacional .

Se dedica a la docencia e investigación desde 1994. Ha publicado su libro *Entrenamiento físico-sensible* (2017), donde plantea una metodología de entrenamiento para el cuerpo creativo.

Actualmente, da clases de acondicionamiento físico y rítmico en el CUT-UNAM y está presentando la obra que produce y en la que actúa, *Todos santos*, de Mónica Perea, bajo la dirección de Sixto Castro Santillán, y con música original de Ariel Torres.

PONENCIAS

LA METODOLOGÍA DE MAURICIO JIMÉNEZ: ¿QUÉ DECIR?, ¿CÓMO DECIR?, ¿POR QUÉ DECIR? Y ¿CON QUIÉN DECIR?

Karla Torres Jaime

Escuela Nacional de Arte Teatral

RESUMEN

En 2011 comencé el proceso de investigación sobre la metodología del maestro Mauricio Jiménez. Con quince años de información y gran interés por su trayectoria, las preguntas planteadas en el título de esta ponencia engloban un procedimiento para la creación que se ha visto comprobado en la actual escena mexicana.

¿Por qué es importante hablar de Mauricio Jiménez?

Mauricio Jiménez es un creador, director, dramaturgo y actor de teatro que nace en Cuautla, Morelos, en 1960. Hasta el momento, ha participado en más de cincuenta puestas en escena y tiene dieciocho años como docente de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Su obra representativa, *Lo que cala son los filos*, se estrenó en 1988 y permaneció en cartelera cerca de ocho años en México y otros países, y generó el despunte de la carrera de uno de los más importantes directores en el país. Al respecto de esta obra, Olga Harmony dice: "Existen montajes en nuestro teatro que se vuelven referencias generacionales de tal magnitud que, a la vuelta de los años se convierten en leyendas [...]". En este Coloquio Nacional #pensarlaescena será grato mirar de cerca el trabajo de uno de los actuales miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Soy egresada de la ENAT, donde conocí al maestro Jiménez en los dos últimos años de la Licenciatura en Actuación; trabajé con él en las puestas en escena de obras de Tennessee Williams y August Strindberg. Años después, me incorporé al montaje de *El asesino entre nosotros*, escrita y dirigida por él. Posteriormente, en la Maestría en Artes Escénicas de la UV colaboré con él como asistente de dirección en *Encrucijada*, una adaptación de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. En este punto, acepté la sugerencia de realizar un trabajo de investigación sobre la metodología de Mauricio Jiménez. Al mismo tiempo, comencé una investigación escénica que dio como resultado mi espectáculo unipersonal *Alcoholic logic* –del cual hablaré más adelante– que lleva a la práctica los resultados de la reflexión sobre dicha metodología. En 2016, Mauricio Jiménez y yo representamos a México en el Festival de Teatro Potlach, de Fara in Sabina, Italia, con *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstoi, en donde participé como actriz y como asistente de dirección. Desde entonces, hemos seguido colaborando en cada proyecto. Actualmente, me desempeño como maestra adjunta de este director, en mi *alma mater*, la Escuela Nacional de Arte Teatral. Ahora estamos trabajando en la adaptación y montaje de *El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*. Por mi parte, participo como actriz en la obra *El legado*, de Lovecraft, bajo la dirección de Mauricio Jiménez.

Con este amplio bagaje de experiencias sobre una misma metodología, dinámica, pero que proviene de un solo creador, podremos obtener una perspectiva más clara del teatro actual en México. El recorrido conceptual para analizar procesos escénicos nos brinda un panorama a nivel de campo y de ficción porque es útil tanto para crear como para detenerse a contemplar.

Para adentrarnos en el tema, sería útil saber cómo piensa Mauricio Jiménez. Para contestar esta pregunta, citaré la respuesta que Jiménez ofreció en una entrevista realizada en 2011¹ ante la interrogante ¿qué es el teatro?:

El teatro es una manera de expresarse, es un lenguaje, es una profesión, es un arte, es una de las bellas artes, es una carrera, es un compromiso, y cuando te vas adentrando en ello, pues se vuelve la vida. Tú no puedes dejar de pensar en el escenario, de pensar en la ficción; aun al estar viendo la realidad, hay que dividirla claramente; siempre robas de la realidad para poder expresarte en el escenario, en el teatro. Y es un privilegio, es un punto de reunión de la humanidad para descubrir quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos; aunque no lo descubramos, el solo hecho de juntarnos, de ver a un ser vivo enfrente que representa a alguien que padece, que vive, que sufre, que es feliz o que está a punto de morir, es suficiente porque el ser humano necesita sus puntos de reflexión. Es la arquitectura que ha generado la humanidad para reunarnos, para decirnos algo importante. También ha sido menoscabada y conculcada con basura y mierda comercial, pero la esencia sigue viva; hay la presencia de un ser vivo que quiere decirnos algo importante y otro que está sentado esperando y reflexionando lo que se le dice. Para mí, el teatro es lo esencial en la existencia; es parte de mi ser, es la representación del mundo. Y por eso tantas veces se le roba nomenclatura al hecho escénico para hablarnos de la realidad. El teatro de los hechos, las acciones, la representación, el acto que sucedió en tal parte. El protagónico, el antagonístico, la anagnórisis y todas estas cosas que los políticos y los pinches criminalistas saben apropiarse perfectamente para hablar de los hechos de la realidad.

1 Entrevista realizada para la presente investigación en Xalapa, Veracruz (2011).

Como él lo indica, el teatro “se vuelve la vida”. En los primeros encuentros con un grupo, Mauricio Jiménez deja claro que el teatro es un problema personal, lo que significa que el teatro es particular. Esto tiene que ver con establecer contacto, sobre todo con uno mismo. La frase “La actuación no es otra cosa que autoconocimiento” es una gran síntesis de lo que puede utilizarse en esta metodología.

Una vez que hemos conocido la respuesta de Mauricio Jiménez sobre lo que es el teatro, presentaré ahora su visión del actor, y con estos dos conceptos, teatro y actor, ya habremos dialogado en un nivel introductorio con este creador, para después poder hacer un recorrido por los elementos de su poética. El placer es uno de los goces maravillosos que tienen los actores al lograr “ser” el personaje y transmitírselo al espectador. El actor entrega su vida al crear al personaje y al ser ficción traduce la tortura y el sufrimiento en placer. Considero que una de las bases en la metodología de Mauricio Jiménez es una absoluta fascinación por el trabajo del actor. Más de una vez ha compartido con los grupos su pasión por actuar. Esta admiración es la sangre o la esencia de su poética, pues considera al actor como un creador y solo así puede generar vida en escena.

En entrevista para el grupo Ápeiron, Mauricio Jiménez dice al respecto de los actores:

En principio hay una coincidencia, una admiración por su capacidad para poder transmitir un universo y ese mundo, ese río subyacente que siempre emerge cuando vemos a un gran actor. Una sola mirada, un solo gesto, un movimiento hace trepidar al otro cuando hay esencia, cuando hay qué decir, cuando ha descubierto qué decir, cuando tiene temas qué decir. Y eso me fascina y lo busco todo el tiempo. No hago *casting*. Lo que yo hago: no busco repartos por pedacitos, sino que voy a las obras a descubrir con la gente que me gustaría trabajar y ver si existe alguna coincidencia. A veces en la vida real no tenemos nada que hacer más que hablar de teatro y entonces, bueno, está muy bien. No necesito tener amigos si tenemos grandes actores y grandes actrices con las que podamos compartir. Es difícil; es una labor muy difícil porque se mezcla todo lo que implica la vida: el dinero, el tiempo, las fobias, las filias. Y en este caso, el trabajo con el actor tiene que tener cuatro puntos elementales resueltos: qué decir, por qué decirlo, cómo decirlo y, el fundamental, con quién decirlo, en este caso, los actores.²

Prometeo y el actor

El actor es un Prometeo que va, experimenta, busca, sufre, se envuelve en una cantidad de situaciones en el escenario, que toma una nueva emoción, una nueva manera de ver la vida y la entrega como fuego a los espectadores. La actuación es un acto de sacrificio; el actor, una especie de semidiós. Sobre Prometo, Campbell apunta:

2 Entrevista para la presente investigación realizada en Xalapa, Veracruz (2011).

Prometeo le trae el fuego a la Humanidad y junto con él trae la civilización. El tema del ladrón del fuego, por otro lado, es universal. Con frecuencia se trata de un animal o ave que roba el fuego y se lo pasa a animales auxiliares que huyen con él. A veces los animales son quemados por las llamas cuando transmiten el fuego, y eso explicaría los diferentes coloridos. La historia del ladrón de fuego es muy popular en todo el mundo. [...] El robo del fuego aparta al hombre de los animales. (1988: 167)

Prometeo roba una cosa divina para entregarla a los humanos. Mauricio Jiménez explica que "se mete a la peor basura para entregar algo grandioso a los humanos; el actor descubre algo inusitado para dárselo a la humanidad".³ En la búsqueda del fuego, el actor se enfrentará a dolores y explorará en los recovecos de su alma para sanarse a sí mismo y al espectador. Es en este pensamiento donde encontramos la influencia de Antonin Artaud y Peter Brook. Sobre sus influencias, Jiménez indica:

Yo soy ecléctico. He tomado desde el sistema stanislavskiano hasta lo que Artaud proponía como acto de crueldad y sacrificio: los atletas del sentimiento. Pero a la hora de estar frente al actor y el escenario, empiezan a surgir nuevas maneras. Por ejemplo, he recurrido muchísimo a la expresión corporal desde la danza, entendida como un lenguaje más allá de una disciplina o de una técnica: como la búsqueda de una expresión externa de las dimensiones íntimas. En el trabajo actoral no me escapo del esquema clásico: situación, circunstancia y objetivo. Y a partir de ahí empiezo a horadar junto con los actores en la ensoñación, en buscar en el inconsciente, en los sueños, no en lo directo que está en los textos.⁴

Hasta el momento, he presentado la concepción del teatro y del actor que surgen de un mismo universo, de un mismo campo, de maestros cuyos nombres han sido reconocidos estos últimos años en el micromundo del teatro institucional e independiente de México. En una entrevista hecha por Ricard Salvat se sintetizan las referencias teatrales de Mauricio Jiménez, a quienes el director considera sus maestros, quienes lo han influido:

José Caballero, gran hacedor y director de escena, paradigma del quehacer escénico en México, J.J. Gurrola: cambió el rumbo del teatro mexicano. Héctor Mendoza: avizó y realizó un nuevo teatro en México, Julio Castillo, mito y creador del otro teatro, Luis de Tavira, punto de reflexión y concreción del Teatro Nacional, Jesús Rodríguez: Genio y Figura, Hugo Hiriart: dimensión alquímica del hecho escénico, Víctor Hugo Rascón Banda: eficacia presente, David Olguín inteligencia y memoria. Abraham Oceransky: taumaturgo y hechicero, Esther Selligson: poeta irredenta, Sergio Magaña: impronta luminosa, reliquia de luz, Rodolfo Valencia: figura señera y viva del teatro. Semidioses, prometeos (actores, actrices) Ana Ofelia Murguía, Claudio Obregón, Ignacio López Tarso, Angelina Peláez, Emilio Echeverría, Arturo Ríos, Laura Almela. (2008: 207)

En una entrevista posterior nombra, además, al maestro José Luis Ibáñez. No obstante,

3 Entrevista para la presente investigación realizada en Xalapa, Veracruz (2011).

4 Entrevista para la presente investigación realizada en Xalapa, Veracruz (2011).

Jiménez aclara que la relación con los maestros no siempre es personal y presencial; por ejemplo, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud y Peter Brook son influencias absolutas en esta propuesta.

La apropiación es uno de los elementos principales de la poética de Mauricio Jiménez. La poética es definida como “la manera única, personal, irrepetible, intransferible, de captar, de ver, de responder al mundo. La poética es variable, pertenece a cada creador. Es la manera de apropiarse de las técnicas, de emocionarse y nos procura la irrepetible visión de cada creador en cada momento de su vida y la singular forma de ver el mundo en cada lugar y en cada época. La poética no se enseña aunque sí se estimula” (Kalmar en Alcalá s/f: s/p).

En algunos contextos, la poética puede referirse exclusivamente al producto artístico terminado. Este trabajo trata de ampliar esta visión, al considerar también la metodología de los procesos de un creador como parte de su poética.

Se mencionó en líneas anteriores que la apropiación es uno de los elementos de la poética de Mauricio Jiménez. La apropiación en todos los niveles: del tema, del texto, del escenario, del vestuario, del sonido, de la utilería, del personaje... trae como consecuencia algo que llama generosa impudicia. Solamente cuando te has adueñado del proyecto, eres, como creador, capaz de romper los límites, porque el proyecto te pertenece; lo puedes hacer y deshacer porque es tuyo. El arte del actor que, de todas las artes, aparentemente es la más fácil, puede convertirse en la más difícil, debido a un mismo hecho: la intimidad. Artaud lo expresa con claridad: “Teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo [...] Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” (Artaud, 2011: 115).

De ahí que los procesos de montaje con esta metodología no sean sencillos para la vida emocional del actor y apresuren la adultez o “madurez prematura” de la que el maestro Jiménez siempre habla. En ocasiones, este desarrollo acelerado puede ser doloroso; sin embargo, el actor en formación ha de intentar ampliar su rango de visión lo suficiente como para comprender que todo el proceso tiene que ser “generosamente impúdico”, para después ser revertido, como en los rituales de sacrificio, por el teatro.

Una de las imágenes a las que se recurre para poder explicar esto es creer que el teatro es como prender una chimenea: pasan las horas, llega la madrugada, y queda ahí la brasa, resplandeciente, acercas tu mano y te da calor y casi transparente la piel. El teatro nos emociona cuando logra producir ese fulgor, esa vida en el escenario que está proporcionalmente relacionada con la generosidad. Decroux afirmaba que un rostro es impúdico únicamente cuando él solo revela la intimidad de nuestra persona: lo que somos.

Es común que los actores, en la inercia de los ensayos y por la incertidumbre que este tipo de proceso genera, empiecen a aminorar o relativizar la gravedad de los problemas y los conflictos planteados en los textos, y no por falta de generosidad. Es aquí cuando el director puede intervenir en el monólogo interior del actor, del cual se dice, desde Stanislavski, que es el secreto para conservar viva una escena. De lo anterior surgen preguntas como: ¿qué estás pensando?, ¿qué te está pasando?, ¿qué te está diciendo el otro?, ¿qué es lo que quieres?, ¿cómo vienes?, ¿de

dónde vienes? Hay prisa; "sobrevivencia" es una de las solicitudes constantes del maestro Jiménez. Por esta razón, en la metodología de Jiménez, el grupo, desde los primeros encuentros hasta el fin de temporada, se mantiene o trata de permanecer en una dinámica de rigurosa disciplina y respetuoso contacto, aunque esto no sea suficiente cuando se pretenden romper los límites personales, por eso se acude al término generosidad. La generosa impudicia para apropiarse de los conflictos dramáticos se manifiesta en la veracidad de la actuación, en la organicidad. No hay margen de error: un actor conmueve o no, se le cree o no, dice la verdad o no. Por supuesto, hay diferentes niveles de profundidad, pero la búsqueda sincera en el interior para revelar lo auténtico es indiscutible. Esto también quiere decir evitar el aburrimiento, para que no haya comodidad: "Irse por la vereda, no por la autopista de cuota" es lo que constantemente les recuerda el maestro a los demás miembros de la tripulación.

Una vez que se ha encontrado qué decir, puede pensarse en el ¿por qué decirlo?, que normalmente responderá a una necesidad personal, indiscutible y sagrada.

La tercera pregunta, ¿cómo decirlo?, está más ligada a lo técnico; se relaciona más con la forma, que es resultado del contenido. Sin embargo, al cambiar la forma, cambia el contenido. Por eso la disociación corporal, el trabajo de partituras físicas y vocales, el análisis, la disposición, corresponden al cómo decirlo. El trabajo de creación de *collage* sirve también para encontrarle un "cómo" al "qué".

En la acumulación indiscriminada de imágenes sobre una propuesta es dónde se coloca el trabajo de *collage*. El actor Ángel Lara, en entrevista para esta investigación, me compartió lo siguiente:

El *collage* es la traspolación del pensamiento y el lenguaje al trabajo expresivo. Es una selección de imágenes escénicas en una mirada oblicua de la situación o posibles situaciones a desarrollar de una manera lúdica, una mirada particular de mostrar la película que quieres ver en escena, con los elementos necesarios para desarrollarla; también puede ser en abstracto, como burla o ironía.

Mauricio Jiménez solicita a los grupos la propia confrontación, la sublimación de las tragedias personales; violentarnos a nosotros mismos como actores. Ante eso, es fácil inferir que los resultados de sus puestas en escena se basan en este compromiso implícito que el grupo y el director forman, a manera de "cofradía", desde los primeros ensayos.

Una vez que el actor se ha apropiado de todo este lenguaje, es capaz de presentar *collages* de tal profundidad en la búsqueda de la verdad y cuidado de la estética que, si esa fuera la pretensión, bien podrían convertirse en representaciones aisladas del montaje final; es decir, el *collage* puede verse no solo como parte del proceso de montaje en esta metodología, sino como resultado escénico, como acciones dignas de mostrarse al espectador.

Sixto Castro, maestro de dirección de la ENAT, en *La pequeña obra. Apuntes empíricos sobre un proceso de puesta en escena* dice:

El primer ejercicio a realizarse en sesión con el maestro Jiménez fue un collage escénico alrededor de la obra elegida; partiríamos de una abstracción que definiera una totalidad, podía acercarse a nuestra propuesta o no e incluso podía deconstruirla; un ejercicio que nos sometía a una abrumadora y angustiante libertad con el objetivo de apropiarnos del texto no necesariamente desde la razón, un ejercicio mucho más intuitivo, y debíamos utilizar los cuatro elementos o por lo menos uno [...] concentrar y encontrar aquellos valores que definen el drama, tales como el relato, los personajes, la situación y el conflicto, y esa será, en palabras del Maestro Mauricio Jiménez: La pequeña obra. (2013: 1)

Y para concluir, la última pero no menos importante pregunta: ¿con quién decirlo? Caída. Fracaso. Estado confesional.

Como parte de esta investigación, se organizaron grupos de trabajo con algunos ex alumnos-actores del maestro Jiménez. Entre todos, buscando una puerta, una llave, un secreto a voces en esta poética, coincidimos en la caída.

Después corroboré con el maestro y así es: la búsqueda del derrumbamiento, desbarrancarse, quebrarse, morir y revivir son el núcleo de su poética. Para que el personaje pueda fracasar, el actor tiene que conocer la caída primero, y para que el actor pueda caer, debe contar con un grupo que lo sostenga, que genere un ambiente de confianza y, en el mejor de los casos, de calidez.

Lamentablemente, tanto en la vida escolar como profesional, suele dejarse esta pregunta –¿con quién decir?– en el descuido. El proceso de construir un equipo y elegir con quién trabajar se vuelve azaroso, y esta es una de las aristas del problema de la permanencia o disolución de los grupos de teatro o, peor aún, de las temporadas; sabemos que una de las constantes de nuestro trabajo son los ensayos y temporadas de semanas, pero cómo pensar que podría ser de otra manera si desde un principio no se tomó responsabilidad en el material, en el cuidado de la selección del grupo, si no se puso atención en cómo hacer coincidir distintos campos de percepción en uno solo, que es el de la obra.

La caída o el fracaso son el corazón del aprendizaje de esta metodología, porque es donde se manifiesta el qué decir o el tema y donde se unen en perfecta armonía y al servicio de la escena las palabras del autor con la vida del actor. ¿Qué te duele? Buscar siempre el estado confesional.

La importancia de la búsqueda en el interior de lo que conmueve, lo que hiere, lo que importa, derrumba, quema, se vuelve un hábito y depende de los intereses del actor eliminarlo o fortalecerlo; esta es una disyuntiva constante y eterna. Es aquí donde “la actuación no es otra cosa que autoconocimiento”.

No todos los actores en formación “sobreviven” a los procesos de y con Mauricio Jiménez. Se requiere de fortaleza en el carácter, temple y lograr una diferenciación muy clara entre la ficción y la realidad. He sido testigo de cómo hay quienes abandonan el trabajo (o se les pide que lo abandonen), debido a la falta de estas características que permiten flotar ante la caída y el fracaso, revelar la intimidad y, al mismo tiempo, divertirse, pero, como distingue el maestro Jiménez, “hay

diversiones simples y diversiones complejas". La exploración del fracaso y la caída desarrollan la personalidad de quienes han trabajado, desde 1979 hasta la fecha, junto a Mauricio Jiménez en la creación de esta poética. Cada uno en su camino ha decidido si lo encausa hacia el teatro, la poesía o hacia cualquier otro lugar.

A lo largo de estos años de investigación, puedo asegurar que detenerse en la pregunta ¿con quién decir? ahorra mucho tiempo, muchos desencuentros y momentos amargos. ¿Qué significa ahorrar tiempo en estos caminos? Consiste en ir directo al objetivo, que es poder decir de la mejor manera, la más profunda, sorpresiva y elevada, lo más cercano al Arte; en huir de distracciones que nos alejan de lo dramático a lo profesional; en no desviarse del trabajo. Afortunadamente, encontrar con quién decir está mucho más cerca de lo que uno se imagina, si es que se lo imagina. Se trata de gente que comprenda el mismo lenguaje, que cuyas respuestas a nuestras preguntas ¿qué decir?, ¿cómo, por qué y con quién? es posible que no sean las mismas que las nuestras, pero sí pueden permearse unas a otras.

REFERENCIAS

ALCALÁ, VICTORIA, s/f. "Sobre las posibilidades de definir: la danza como lenguaje no unívoco". URL: <http://dev.cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/sobre-las-posibilidades-de-definir-la-danza-como-lenguaje-no-univoco>.

ARTAUD, ANTONIN, 2011. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

CAMPBELL, JOSEPH, 1988. *El poder del mito*. Madrid: Capitan Swing.

CASTRO, SIXTO, 2013. *La pequeña obra. Apuntes empíricos sobre un proceso de puesta en escena*. Bitácora de ingreso a la Maestría en Dirección. México: ENAT.

SALVAT, RICARD, 2008. "Entrevista a Mauricio Jiménez". En: *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 62-64, pp. 206-208. URL: <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146361/2>.

DISEÑO DE ILUMINACIÓN ESCÉNICA ALTERNATIVA

Patricia Gutiérrez Arriaga

Presentación

Mi nombre es Patricia Gutiérrez Arriaga. Estudié arquitectura y hacia el final de la carrera creí haberme equivocado de camino, pero gracias a una conferencia del arquitecto Gustavo Avilés, un especialista en iluminación arquitectónica, descubrí que la arquitectura también es luz, y a partir de ese momento empecé a involucrarme con esta como medio de expresión, primero en las áreas arquitectónica y museográfica y, posteriormente, en la iluminación escénica, gracias al maestro Alejandro Luna, quien me permitió ser su asistente.

Cuento además con un posgrado en Arquitectura Efímera y actualmente curso la Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, estudios con los que complemento mis búsquedas y experimentos en cuestiones lumínicas y estéticas.

Para hablar de las fuentes de iluminación alternativas en la escena, comenzaré por abordar el tema de la luz. Posteriormente, trataré el proceso del diseño de iluminación escénico y su valor en las puestas en escena, para concluir con la investigación y propuesta que he elaborado, desde hace algunos años, para reforzar las ideas que presentaré sobre el uso de la luz como lenguaje.

Luz

La luz se entiende como el fenómeno físico que hace visibles los objetos y espacios afectados por ella. Solo al interactuar con el espacio y los objetos se hace presente. Sin embargo, la luz es capaz de modificar la forma en que entendemos lo que nos rodea, afectando nuestra percepción espacial, objetual, emocional y sensorial.

En las artes escénicas es manipulada y aplicada con un nuevo sentido y función estética, siendo capaz de estimular la elaboración de ideas, de crear estados y sensaciones.

En esencia, la luz cumple el rol de permitir la visibilidad y modelado de las formas al interactuar con los otros elementos del montaje, pero, al usarse expresivamente, su función adquiere un sentido distinto en el que aporta elementos conceptuales que permiten la creación de atmósferas, la generación de espacios virtuales y el reconocimiento del tiempo en el relato dramático.

Procesos

Tengo la fortuna de trabajar conjuntamente el diseño de escenografía e iluminación, y eso me permite pensar en la luz desde el espacio.

El significado etimológico de la palabra escenografía es "escritura de la escena". Escritura en el sentido de dotar al espacio de significaciones que puedan elevar su tono dramático y sostener su impacto emocional.

La luz juega un rol protagónico en su develación en el sentido literal. Es, junto con el texto, la música y el movimiento, de fundamental importancia como información necesaria para comenzar a pensar una idea de puesta en escena. Básicamente no pueden pensarse por separado.

Para diseñar un espacio escénico, el análisis del texto es el primer paso, y eso permite examinar los conceptos planteados por el autor. De la lectura se parte para hacer una investigación que posibilite encontrar las referencias iniciales. A partir de estas se pueden desarrollar y proponer nuevas significaciones.

Esta relectura es una de las motivaciones principales de búsqueda y ordenación de referentes y de los conceptos compartidos con el resto del grupo de trabajo, atendiendo las necesidades de cada área. Funcionando independientemente estos conceptos se pueden complementar, relativizar, contradecir o sobredimensionar unos a otros, para que se estructure su significación.

La luz como lenguaje

La luz es un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor.

Las emociones que provoca la luz no tienen, a veces, un entendimiento o una palabra que las defi-

na, sino una carga eminentemente subjetiva que se construye a partir de cinco elementos básicos: intensidad, posición, distribución, color y movimiento. Articulando estos elementos se genera la sintaxis lumínica.

La luz tiene un lenguaje propio capaz de intervenir en el espacio y producir una emoción o contar una historia. Así, la luz adquiere un carácter protagónico y se convierte en actor.

Usar la luz como lenguaje sustentante o simplemente como un elemento para hacer visible el espacio y las personas es una decisión subjetiva que atañe al diseñador. Todo esto depende de su viabilidad, de acuerdo con cuestiones técnicas, presupuestales y de tiempos. De aquí partió el experimento que hoy me ha llevado a hacer uso de instrumentos alternativos a los que el teatro provee.

Iluminación alternativa

El teatro contemporáneo y sus nuevos formatos de producción nos han obligado a revisar nuestra manera de presentar las puestas en escena.

Las temporadas duran cada vez menos, los espacios se comparten entre diversas puestas en escena o se recurre a espacios alternativos que no cuentan con la infraestructura eléctrica para trabajar como se podría hacer en un teatro.

En el caso de la iluminación, los esquemas de trabajo se han visto afectados por estas cuestiones espaciales, de infraestructura y algunas veces económicas, lo que nos ha llevado a replantear la manera de diseñar.

Los instrumentos diseñados para la iluminación teatral tienen características muy específicas. Dependiendo del equipo, pueden lograrse muy diferentes efectos, pues los aparatos se han desarrollado desde hace muchos años y actualmente están integrando nuevas tecnologías que los convierten en herramientas valiosísimas en el diseño de un proyecto, pero no siempre contamos con ellos en los lugares donde nos presentamos o, debido a la sobreprogramación de los espacios, no es posible moverlos, lo que limita su función, pues, como vimos anteriormente, dos de los elementos básicos para componer un diseño de iluminación dependen de su distribución y su posición y, al no poder controlar esto, la propuesta puede perder su intención.

Cuando se me presentaron las primeras situaciones de este tipo, inicié la introducción de fuentes luminosas autónomas; por un lado, con la intención de independizar la puesta en escena del equipo con el que pudiera contar el espacio o el que se pudiera controlar y, por el otro, para garantizar que se conservara la propuesta en cualquier lugar en el que se presentara. La experiencia me resultó tan interesante que comencé a recurrir a la idea de integrar estos instrumentos siempre que la obra lo permitiera. Desde esos primeros experimentos, la propuesta se ha consolidado al grado de que ahora no he podido separarme de ella, desarrollando una estética que casi se está convirtiendo en un sello personal.

Hace siete años, gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FON-

CA), inicié una búsqueda que me llevó a incorporar elementos lumínicos que no forman parte del equipo técnico teatral. He introducido al escenario luminarias urbanas, lámparas quirúrgicas, lámparas fluorescentes, lámparas dicróicas, luminarias de mesa, paneles lumínicos, proyecciones, arbotantes, guirnaldas, torretas de emergencia, focos e instrumentos emisores de luz de diversa índole que han enriquecido mi quehacer en el diseño espacial y de iluminación.

REFERENCIAS

DORADO, IVÁN, 2010. *Manual de invenciones. Introducción al manejo del espacio escénico*. México: Publicaciones ABCenicas.

NAVA, ARTURO, 2015. *Iluminación escénica. Procedimientos del diseño*. México: Paso de Gato.

PILBROW, RICHARD, 1997. *Stage lighting design. The art, the craft, the life*. Canadá: DesignPress.

ROMERO PÉREZ, RICARDO, SERGIO ZAPATA BRUNET y RODRIGO BAZAES NIETO, 2013. *Herramientas para los técnicos en las artes escénicas. El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Gobierno de Chile.

SIRLIN, ELI, 2006. *La luz en el teatro*. Manual de iluminación. Buenos Aires: Inteatro.

METATEATRALIDAD, PERCEPCIÓN Y RECEPCIÓN EN EL TEXTO DRAMÁTICO

Ximena Gómez Goyzueta

Universidad Autónoma de Aguascalientes

El texto dramático es producto de la imaginación teatral, es decir, del modo particular en que el escritor concibe su obra. Carmen Leñero considera que “el espacio donde surge una pieza dramática es en principio un teatro interior –un ámbito virtual– en la conciencia del autor, quien, de entrada, imagina en términos espaciales, tridimensionales” (2016: 51-52). Así, la teatralidad emerge en el texto dramático que “fue motivado, destinado y modelado para su virtual realización escénica [...], ya sea que tal ulterior escenificación se lleve a efecto o no” (2016: 25).

De esta actividad creadora de la teatralidad, se desprende, a su vez “una manera específica de interpelar al prójimo, estableciendo un vínculo distintivo no solo entre el autor y el lector (o espectador) sino también entre las voces que el autor vehicula y aquellas con las que el lector convive en su interior” (2016: 37). Parto del texto dramático para discurrir sobre la teatralidad y la metateatralidad. En este trabajo hablaré de su recepción con base en algunos mecanismos metateatrales que surgen en él, y que pueden activar una percepción determinada de este en una lectura analítica.

Tomando en cuenta la oposición que hace Patrice Pavis del “espectador” (o el lector) entre

la concepción sociológica, empírica del público, y la psicoanalítica o cognitiva del sujeto percibiente, teórico (2014: 109), me enfocaré en la segunda para este trabajo. Si bien, piensa Pavis, es deseable superar esta oposición, el presente trabajo la tendrá en cuenta, no como tal, sino como una distinción considerada a partir de momentos y recepciones diferentes del fenómeno teatral. Mi propuesta consiste en hacer un primer acercamiento reflexivo a la recepción desde presupuestos teóricos sobre una lectura hermenéutica y especializada del texto dramático, que proporcione algunas claves para poder entender esta “manera específica de interpelar al prójimo” a partir de la metateatralidad.

Para ello, propongo reflexionar sobre ciertos aspectos que se involucran en esta lectura: la metateatralidad en la dramaturgia y sus probables efectos a partir de la percepción que puede tener el lector. Finalmente, tras esta revisión, hablaré del porqué es pertinente plantear un modelo metodológico de análisis de la recepción del texto dramático con base en el efecto que pueden producir mecanismos metateatrales específicos. De ello, en una fase posterior de esta investigación, podrá establecerse un punto de inicio más para una investigación del texto dramático que tenga en cuenta el texto espectacular y la puesta en escena a partir de la metateatralidad.

Está visto que el metateatro y la autorreflexibilidad, que actualmente son parte de la discusión teórica y de la práctica de “las nuevas teatralidades”, están presentes desde el teatro clásico grecolatino y el teatro moderno. Ello se debe, podemos decir, a que las implicaciones dramáticas y escénicas de estos dispositivos, más allá de ser propias de convenciones históricas de la teatralidad, forman parte, en mayor o menor grado, de su lenguaje intrínseco. Así se manifiesta en obras que utilizan el metateatro temática y estructuralmente: el *Anfitrión* de Plauto, *The tempest* de Shakespeare o *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, por mencionar algunos ejemplos (Abel, 1963). Es posible percibir en la lectura de estas obras clásicas cómo se pone de manifiesto el funcionamiento de sus propios mecanismos dramáticos, de manera que “hacen referencia a sí mismas”. Esto, según Pavis, también ocurre en una puesta en escena o en una *performance*, y puede presentarse en tres formas generales: “puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción) o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)” (2014: 48).

Ante este amplio panorama, observaremos las formas en las que se concibe la metateatralidad en algunos textos dramáticos, que ubicaremos según su momento histórico, para así poder entender y concebir su recepción. En este sentido, Óscar Corgano piensa a propósito del trabajo de Erika Fischer-Lichte que “hacer teoría como un modo de construir una forma de mirar, de tomar distancia para desarrollar una perspectiva de estudio (de representación), es un modo de estar en un presente, es una manera de ser histórico y dialogar con la historia desde un espacio y un lugar concretos, desde un aquí y un ahora, desde un cuerpo” (2004: 14).

No proponemos hacer una teoría sobre la metateatralidad, pero sí algunos presupuestos metodológicos que nos permitan entender las posibles reacciones de un lector de la metateatralidad.¹

1 Estos mecanismos que aparecen en el texto dramático pueden o no aparecer en la puesta en escena; además, como producto del trabajo de dramaturgia de la representación o como producto de la improvisación actoral, pueden aparecer otros mecanismos metateatrales que no están en el texto dramático. Es por ello que dejaremos para otra fase de esta investigación el cotejo y análisis de la puesta en escena.

Asimismo, es importante tener en cuenta la siguiente afirmación de Erika Fischer-Lichte: “las definiciones de teatro nunca se refieren a la esencia del teatro, más bien son consideradas como instrumentos en función de las distintas finalidades del análisis en el marco de una determinada teoría” (2004: 11). Así, pues, para poder detectar en la lectura del texto dramático la metateatralidad, es necesario considerar ciertos puntos de partida teórico-metodológicos que ayuden a “adoptar una noción amplia de teatralidad –en tanto que modalidad de pensamiento y expresión que busca recuperar lo corpóreo, lo multidimensional y lo potencial–” (Leñero).² Esta idea de Carmen Leñero “se desprende de una reflexión semiológica sobre lo teatral, cuyo objeto básico es ‘el acto en situación’, es decir, aquel cuya representación ‘se da a ver’” (2010: 23).

Así, discurrir sobre una posible lectura del texto dramático significa para esta investigación tener presente la doble vida que, consideramos, tiene la obra: la de su momento histórico y la de su actualización en la lectura y en la representación. Al respecto, Pavis señala que “[...] la teoría del texto dramático deberá ser verificada por consideraciones históricas sobre la obra analizada” (2002: 9). Esta doble vida puede ubicarse en momentos distantes o sincrónicos. Para cualquiera de los dos casos, teatralidad y metateatralidad en el texto dramático involucran al lector a través de un proceso de traducción del lenguaje de las palabras al de las acciones imaginadas. Ello necesita de una operación cognitiva de carácter puramente intelectual, puesto que el lector debe disponer su atención de manera especial ante un texto que fue imaginado por el dramaturgo para su representación. Así, la percepción de la teatralidad del texto se activa en un primer nivel más o menos inmediato, el de la teatralidad, el del lenguaje propio del teatro. Las palabras encarnan en personajes que, por este “darse a ver”, adquieren tridimensionalidad en la imaginación tanto del escritor como del receptor, es decir, movimiento, voz, tono, acción. De esta manera, entran en juego estas voces conducidas por el escritor, que, a su vez, adquirirán su propia dimensión en la imaginación del receptor.

La percepción de la metateatralidad se activaría en un segundo grado de reconocimiento, que, como dijimos al principio, dependerá de cada lectura particular. Esto es así porque, como señala Wolfgang Iser, a propósito de la teoría de la recepción, “la forma de leer los textos literarios ocurre en un proceso ininterrumpido, y la lectura expresa, hasta cierto punto, la inagotabilidad de ellos, condición de la realización individual en aquélla” (2003: 486).

Tenemos así que, según ha identificado la crítica, el metateatro aparece en los textos dramáticos desde dos perspectivas. Por un lado, la ya clásica, planteada por Abel, que ve al metateatro como un “género” de obras en las que los personajes viven la “vida” como ya teatralizada (el mundo como teatro y el teatro como escenario del mundo). Esta es de carácter especulativo, pues implica el modo en que los personajes son contruidos para reflexionar sobre su entorno y sobre sí mismos a partir de la metáfora del *theatrum mundi*. Por otro lado, tenemos la perspectiva que se manifiesta, específicamente, a través de técnicas metateatrales que pueden percibirse en la estructura del texto y en relación con los personajes y la acción. Estas técnicas son, en términos

2 Si bien esta concepción de la teatralidad, que propone Carmen Leñero, está considerada en función de textos no dramáticos, es pertinente y útil para el interés de este trabajo, puesto que parte de reflexiones sobre “la imaginación teatral” y el “modo de lo teatral”.

generales, el teatro dentro del teatro, la representación de más de un papel por un solo personaje y la autoconsciencia dramática (Hornby, 1986; Larson, 1992).

Así también, José Luis García Barrientos establece, más o menos, la misma distinción entre el modo especulativo (el mundo como teatro y el teatro como escenario del mundo) y el modo de las técnicas dramáticas del metateatro. El modo dramático está constituido, propone él, de tres formas: el metateatro, el metadrama y la metadiégesis. El metateatro es “la forma genuina del *teatro en el teatro* que implica una puesta en escena teatral dentro de otra” (2007: 232). El metadrama es “un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que rebasa todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado, se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un *narrador*” (2007: 232). Y la metadiégesis corresponde a “una fábula secundaria, argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia” (2007: 232). Del modo especulativo, el cual corresponde a la idea de Lionel Abel sobre el metateatro, García Barrientos señala que es

el *reflejo* de estas categorías formales en el plano del contenido [...] De este mismo modo caen también, me parece, algunas de las que Hornby considera variedades de *metadrama*, como los personajes actuando dentro de personajes o las ceremonias dentro de la obra. [...] El carácter reflexivo o especular que les es común puede tematizarse sin afectar a la estructura dramática [...] o bien puede formalizarse en la estructura (niveles), con mayores o menores consecuencias (incluso ninguna). (2007: 234)

En la práctica de la lectura, la distinción entre estas dos visiones del metateatro puede no ser tan clara. Así también, puede ocurrir que cualquier aspecto del texto dramático sea interpretado a través de estas modalidades sin que, efectivamente, exista allí metateatro.

En relación con esto, cito a Jesús G. Maestro, quien dice:

[...] al contrario de lo que sucede en la expresión metapictórica, como en las *Meninas*, por ejemplo, ante las que el espectador puede contemplar simultáneamente los diferentes planos reflejados por el pintor, el espectáculo metateatral no siempre permite observar con la misma facilidad o intensidad [que la metapintura] las dos escenas que se representan en simultaneidad de tiempo y en identidad o contigüidad de espacio. (2004: 599)

Esta dificultad inevitablemente será problemática también para la lectura del texto dramático. Por ejemplo, en su apartado dedicado a la “visión” o a aquello que “afecta a la recepción dramática” (2007: 193), García Barrientos refiere el ejemplo de las *Meninas* para hablar de los “niveles dramáticos” a propósito del “teatro en el teatro”. García Barrientos identifica tres niveles: “extradramático, el cual equivale al plano escénico; intradramático, equivale al plano ficticio; y metadramático, equivale al drama dentro del drama” (2007: 231). Estas distinciones teóricas son claras, pero, al momento de la lectura, su identificación probablemente dependerá del texto en cuestión y de que la presencia del metateatro se active y de cómo se active en la percepción del

lector.

Así, pues, es necesario tener en cuenta constantemente durante el proceso de lectura algunas herramientas metodológicas que nos permitan no ver metateatro en cualquier punto que nuestro deseo imaginativo nos haga reaccionar. “A esta propensión un tanto paranoica solo cabe oponer el criterio de la sensatez o la pertinencia, más fácil de aplicar que de definir” (2007: 233), observa García Barrientos. Esto nos lleva a pensar no solo en entender los procedimientos del metateatro, sino también en intentar entender la recepción del metateatro.

Para Catherine Larson, el metateatro no es una metodología *per se*, ni es tampoco una teoría, “aunque podríamos decir [observa Larson] que la forma de entender el fenómeno sí es una herramienta interpretativa” (1992: 1015). Esto significa que, en cierta medida, si se trata de una forma de entender e interpretar un aspecto del funcionamiento del teatro, entonces se está considerando una forma de recepción que, en buena medida, depende de la mirada del receptor. Pero ¿cómo es percibido esto por el lector?; ¿cuáles son los efectos que produce el metateatro?; ¿si se producen ciertos efectos, se distinguen consecuentemente estos dos modos de metateatralidad?

Los siguientes cuestionamientos de Pavis sobre el análisis del texto dramático son fundamentales para una adecuada delimitación del proceso de recepción teatral:

¿Es [...] legítimo hablar *del* texto dramático en general? ¿No convendría mejor hablar de la dramaturgia, ese arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral? Habría, entonces, que situar esta dramaturgia en la historia, verificar si ella es clásica, romántica, realista, absurda, etc. Del mismo modo que resulta problemático hablar del teatro, en general, no sabríamos hacer la teoría del texto dramático en sí. Debemos considerarla en su marco histórico específico; por lo tanto, la teoría del texto dramático deberá ser siempre verificada por consideraciones históricas sobre la obra analizada. (2002: 9)

Si consideramos el texto dramático como dramaturgia, según lo plantea Pavis, es decir, en su sentido artístico, podemos apoyarnos para nuestra propuesta en algunos de los postulados sobre la recepción en “El proceso de lectura”, de Wolfgang Iser:

La obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector. (2003: 487)

Tenemos, así, dos elementos en el proceso de lectura: la dramaturgia o el texto dramático y el receptor. Estos se reúnen en el acto de lectura, del cual se genera la realización de la obra de un modo virtual. El acto de lectura se constituye, dice Iser, a partir de unas “reglas de juego”, de “un juego de fantasía” que tiene lugar en el texto a partir de “lo no dicho” por parte del autor, de los “vacíos en las revueltas del diálogo” (2003: 488-489). Estos vacíos son en el teatro, según García

Barrientos, "característicos del género [teatral]". El lector los llenará, dice García Barrientos, a través de una reconstrucción y con ayuda de su imaginación hasta cierto punto", de los cuatro elementos inherentes al teatro (texto y representación): unos personajes en un tiempo y un espacio que se muestran para un receptor (lector o público). Esto corresponde a lo que él llama "una lectura teatral de la obra dramática" (2007: 39); es decir, "reproducir mentalmente una representación de la misma" (2007: 40). El texto dramático se constituye, entonces, apunta Carmen Leñero, "en una especie de territorio ceremonial y opera como mediador entre la referencia abstracta y la experiencia sensible, participando así de la llamada 'magia teatral': encarnar lo ausente, darlo a ver y permitir que ello actúe en el espectador" (2010: 27).

Estos planteamientos serán entendidos con base en la lectura de la metateatralidad.

El primer "nivel" que se abre ante el lector es el de la teatralidad, el de la "reconstrucción de la obra dramática" dirá García Barrientos. En este primer nivel, podemos considerar que el acto de lectura comienza a efectuarse a partir de las expectativas tanto del dramaturgo como del lector: la realización virtual de un texto artístico escrito para su representación. El segundo nivel, el del metadrama, podríamos considerar que es el de "lo no dicho" o "los vacíos" textuales, porque depende de que el receptor comience a activar en su lectura la presencia de más de un nivel dramático en el texto.

Pero antes de continuar, debemos preguntarnos cuáles son las coordenadas de esos receptores. A partir de estas reflexiones, se propone continuar con esta investigación de la siguiente manera: plantear una metodología de análisis de la recepción del metateatro en tres etapas de la periodización teatral observadas diacrónicamente: el teatro del siglo XVII en España y Nueva España; el teatro del siglo XIX, y el teatro del siglo XX en España y México. Esto significa que para cada periodo se revisará cómo aparece la metateatralidad en el teatro, y, por lo tanto, quién es el receptor y cómo reaccionaría ante esta.

REFERENCIAS

- ABEL, LIONEL**, 1963. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang.
- CORGANO, ÓSCAR**, 2004. "Introducción". En: Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Diana González Martín y David Martínez Perucha, trad.). Madrid: Abada Editores.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA**, 2004. *Estética de lo performativo* (Diana González Martín y David Martínez Perucha, trad.). Madrid: Abada Editores.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS**, 2007. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- HORNBY, RICHARD**, 1986. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewuisburg: Bucknell University.
- ISER, WOLFGANG**, 2003. "El proceso de lectura". En: Nara Araujo y Teresa Delgado, coords., *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, pp. 485-513. México: UAM-I/Universidad de la Habana.

LARSON, CATHERINE, 1992. "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación". En Antonio Vilanova, coord., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 1013-1020. Barcelona: Asociación Internacional de Hispanistas.

LEÑERO, CARMEN, 2010. *La escritura invisible. Teatralidad en textos filosóficos y literarios*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM/Conaculta.

_____, 2016. *Del faro al foro: la imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.

MAESTRO, JESÚS G., "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral". En Jeremy Robbins y Edwin Williamson, eds., *Bulletin of Spanish Studies. Essays in memory of E. C. Riley on the Quartercentenary of Don Quixote*, pp. 599-611.

PAVIS, PATRICE, 2002. "Tesis para el análisis del texto dramático" (Isabel Martín, trad.). En: Gestos, núm. 33, abril, pp. 9-34.

_____, 2016. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (Magaly Muguercía, trad.). México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.

EL PODER EN ESCENA: DOS MONTAJES SHAKESPEAREANOS DE JAN LAUWERS CON LA NEEDCOMPANY

David Eudave Rosales

Universidad de Guanajuato

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

Jan Lauwers puede considerarse al mismo tiempo un creador escénico atípico, un *outsider*, pero también, en cierto sentido, un ejemplo representativo de ciertas formas y prácticas contemporáneas en las artes escénicas. Es un creador que, por decisión propia, se ha mantenido en los márgenes del *mainstream*; que ha alcanzado una gran fama, pero, como él mismo señala, “I’m not an official star director. Normally, at forty-five, you do big operatic productions”¹ (Lauwers y Rundle, 2003: 71); que permanece trabajando en una compañía pequeña y con procesos de creación que siguen ritmos ajenos a las leyes del mercado. Sin embargo, es innegable que se ha convertido en un referente del llamado teatro posdramático, desde que Hans-Thies Lehmann, en su conocido libro, catalogó su trabajo como un ejemplo de “poema escénico” (2013: 197).

Después de estudiar en la Academia de Artes en la ciudad de Ghent, Lauwers, influido por Joseph Beuys y el *performance* de los años setenta, formó en 1979 el grupo Epigonentheater zlv,

1 “Yo no soy oficialmente un director destacado. Normalmente, a los cuarenta y cinco, uno hace grandes producciones operísticas”. Todas las traducciones son mías.

que creó piezas que la mayoría de los críticos catalogan como predominantemente performativas. Posteriormente, en 1986, forma la Needcompany, que, como su nombre indica de forma transparente y por supuesto con una cierta autoconciencia irónica, surge de su “necesidad de compañía”. El núcleo artístico de esta compañía se ha mantenido estable a través de los años, a contracorriente de las prácticas habituales en el medio escénico, lo que le ha permitido desarrollar fuertes vínculos artísticos con sus colaboradores y, por ende, un lenguaje, un discurso y una identidad muy consolidados.

Lauwers se define a sí mismo “[...] not as a director, painter, writer or filmmaker. I am just an artist who tries to use all those different media”² (Lauwers, 2010: 449). Ciertamente, resultaría reduccionista calificarlo solamente como un director de escena, y a sus obras, como teatro. Sus obras suelen ser mecanismos muy complejos en los que diversas artes –principalmente el discurso visual, diferentes textualidades, la presencia performática, la música y la danza– colisionan formando constelaciones efímeras de sentido, “[...] more unstable than ambiguous”³ (Lauwers y Rundle, 2003: 59), atmósferas y sensaciones, más que mensajes o historias.

Por esto, dentro de la trayectoria de Lauwers resaltan especialmente sus encuentros con textos shakespeareanos –a fin de cuentas, qué autor es más “canónico”, más “tradicional” que Shakespeare–: *Julius Caesar* (1990), *Antonius und Cleopatra* (1992), *Needcompany's Macbeth* (1996), *Needcompany's King Lear* (2000) y *Ein Sturm* (2001). Frente a este hecho se han ofrecido diversas explicaciones, por ejemplo: la coincidencia de ambos artistas en su poco respeto por las unidades aristotélicas, ya que “[...] there is always more than one story happening in a Shakespeare play”⁴ (Stalpaert, 2010: 439), o, como Lauwers mismo señala: “constant exposure to Shakespeare makes you very modest. Shakespeare has the energy of a black hole in space. As a director you always get it wrong [...] You act as a craftsman”⁵ (2010: 452). Estas explicaciones tocan puntos válidos al respecto, pero en el marco de esta investigación sobresalen dos hechos: primero, el interés común de ambos creadores por el poder, y, de manera muy relacionada, la forma en que, para Lauwers, enfrentarse a Shakespeare es colocarse como artista en una posición frente a la tradición; ser contemporáneo.

En las siguientes páginas buscaremos ahondar en estos temas concomitantes a través del análisis de *Needcompany's Macbeth* y *Needcompany's King Lear*.

El ajedrez del poder

En su artículo “Exercises in Regicide. Dramaturgy and Space in Needcompany's Versions of Shakespeare” (2007), Klaas Tindemans explora “[...] the relationship between Jan Lauwers and

2 “[...] no como un director, pintor, escritor o cineasta. Soy solo un artista que intenta usar todos esos diferentes medios”.

3 “[...] más inestables que ambiguas”.

4 “[...] siempre hay más de una historia ocurriendo en una obra de Shakespeare”.

5 “La exposición constante a Shakespeare te hace muy modesto. Shakespeare tiene la energía de un agujero negro en el espacio. Como director siempre te equivocas [...] Actúas como un artesano”.

Shakespeare through a discussion of the relationship between dramaturgy and space [...] Lauwers translates the power games that drive Shakespeare's plays into spatial relationships on the stage, where actors and dancers struggle to control the stage"⁶ (Stalpaert, 2007a: 20).

En las dos obras analizadas pueden observarse recursos similares que, aun considerando sus particularidades, en cierto sentido dibujan un mismo discurso: el trazo escénico es una suerte de ajedrez en el que las piezas –los personajes– luchan por su posición espacial, ya que esta determina su lugar en el juego del poder.

Para comenzar, en las dos piezas, al rey le corresponde siempre un lugar determinado: una pequeña plataforma al centro del escenario, en el caso de Lear; el espacio detrás de una pequeña columna de madera coronada por un vaso de agua, en el del rey Duncan. En ambos casos, mientras los reyes conservan su preponderancia, se mantienen inmóviles e inamovibles en su puesto. Serán sus propios desplazamientos frente a estos puntos y las diversas tensiones espaciales que crearán los demás personajes en su órbita los elementos que representarán los cambios en el frágil equilibrio del poder.

Durante los primeros minutos, Mil Seghers, que representa a Duncan, permanece casi inexpresivo, casi como una estatua, detrás de su columna en la zona frontal izquierda del escenario. Cuando abandona su puesto y va a sentarse al centro de la gran mesa que domina la escena, es solo para morir. Su lugar queda vacío. Macbeth, a pesar de que se convierte en el rey, nunca se corona y nunca preside la casilla correspondiente; su lugar, en cambio, es el extremo derecho de la larga mesa, desde donde observa cómo todo se desmorona. La escena final es una potente metáfora de lo que ha sucedido en todo el preámbulo: Macbeth habla, sola en el escenario –porque en esta pieza Macbeth es una mujer, Viviane De Muynck–, habla desde el puesto señalado, sin nadie que la escuche, mientras un hilo de pólvora encendida avanza inexorable desde el otro costado de la mesa.

Lear –representado por Tom Jansen– sale y entra de escena, pero, de manera similar a Duncan, cuando le corresponde estar presente, lo hace siempre desde su plataforma central. En las primeras escenas, esta condición es incuestionable, como su poder. Pero pronto ambas situaciones comienzan a tambalearse. El primer momento en que Lear abandona su plataforma es cuando discute por primera vez con su hija Goneril, que logra “sacarlo de su casilla”. Van al fondo y vuelven a la plataforma repetidas veces. Solo vuelve a dejarla cuando su bufón lo invita a renunciar a sus hijas para iniciar ese viaje a través de la locura que hace de esta pieza de Shakespeare una obra tan profundamente conmovedora. Recuperará su plataforma para vivir la tormenta, donde no ejerce su poder de rey, sino que enfrenta su humanidad entera a la naturaleza como reflejo del destino. Posteriormente, en un cuarto momento, ya inmerso en la locura, vuelve al escenario con un gran penacho de flores y solamente pasa por la plataforma para realizar frente a ella, justo frente a ella, una escena en la que abandona toda solemnidad, ya que se baja los pantalones y queda expuesto en calzoncillos mientras habla. Finalmente, cuando se reencuentra con Cordelia, lo hace

6 “[...] la relación entre Jan Lauwers y Shakespeare a través de una discusión de la relación entre dramaturgia y espacio [...] Lauwers traduce los juegos de poder que guían las obras de Shakespeare en relaciones espaciales sobre el escenario, en las que actores y bailarines luchan por controlar la escena”.

de nuevo sobre la plataforma, pero parado en una esquina, con el cuerpo devastado, como reconociendo que ese espacio ya no le pertenece. Cordelia lo arroja y lo invita a bajar.

Estos juegos espaciales son completamente transparentes, tan evidentes que resultan incluso *naïf*; pero cobran profundidad por la forma en que son realizados, por la manera en que los personajes *habitan y orbitan* sus puestos, con un extraño y precario equilibrio entre la fatalidad irrevocable del destino –no pueden evitarlo– y una sensación general de ligereza, incluso de banalidad irónica, generada por la no-actuación de los *performers* que los representan, por un desapego dramático y emocional que Rudi Laermans (2007: 205-208) relaciona con el interés por parte de Lauwers de generar en el espectador la sensación de que es un *voyeur*, ya que el juego escénico se desdramatiza para dar paso a la pura presencia, muda, casi animal, del *performer*-personaje que, en la futilidad de su lucha por una casilla, muestra la lógica idiota detrás de cualquier lucha por el poder, su fragilidad y su volatilidad; “that the forces that hold society together, even in the relatively clearly comprehensible Roman aristocracy, are the same ones that make it burst apart”⁷ (Tindemans, 2007: 108).

En los márgenes

Pero en estas piezas hay una danza espacial más sutil, la que enfrenta al centro con la periferia, la luz con la penumbra, lo visible con lo adivinable, lo comprensible con lo intuible.

En la oscuridad hay cosas que solo pueden percibirse de soslayo. Este es un hecho incontestable que deriva de la configuración anatómica de nuestros ojos: los conos, las células sensibles a la luz que mejor captan el color y los detalles, están agrupados hacia el centro del ojo, por lo que son utilizados principalmente en la visión directa y con presencia de luz; mientras que los bastones, que perciben de manera superior el movimiento, funcionan más activamente en la visión con poca luz y se ubican fuera del eje óptico.

Pero además es una metáfora que desvela la manera en que, frente a ciertas situaciones, la confrontación directa raras veces permite acceder a una auténtica aprehensión de las mismas, y es solo a través de las fracturas, las anacronías, como es posible enfrentarlas.

En las piezas de Lauwers hay siempre zonas de penumbra, generalmente en la periferia de la escena, donde los personajes deambulan e incluso ejecutan acciones que, paradójicamente, se podrían considerar “centrales” para la construcción del sentido. Luk Van den Dries (2007: 65) explica este recurso señalando que Lauwers busca a través de él recuperar la sensación de la forma en que funciona el inconsciente, en el que los recuerdos, las anagnórisis, los *insights*, circundan en todo momento, pero solo arriban a la consciencia de manera inesperada.

Una forma específica de aplicación de este recurso estético, de gran potencia escénica, son las intervenciones dancísticas que, en varios momentos, contraponen escenas de corte teatral clásico; esta es una característica presente en ambas piezas analizadas, pero especialmente

7 “Que las fuerzas que mantienen a la sociedad unida, incluso en la relativamente de manera clara comprensible aristocracia romana, son las mismas que la hacen reventar”.

usada en *King Lear*. Así, por ejemplo, mientras Regan y su esposo le arrancan los ojos a Gloucester –en este caso “succionándolos” con su propia boca–, detrás Cordelia danza en absoluto silencio, con la cabeza apuntando siempre al piso. Otro caso ocurre en el momento ya mencionado en que Lear da muestras de su locura y decadencia bajándose los pantalones frente a su plataforma; simultáneamente, Edgar y Oswald, de nuevo en el fondo, parecen improvisar movimientos técnicos de danza sobre una música de rock apenas audible. En estas escenas, se genera una tensión en la que el discurso basado en las palabras cede su posición preponderante como dador de sentido frente a la extrañeza, la excentricidad de los cuerpos en movimiento, cuyo significado –en términos denotativos– escapa a la comprensión tradicional.

La escena final de *Macbeth* es especialmente paradigmática en este sentido. Toda la parte final del texto shakespeariano –en la que Macbeth es abatido por Macduff y Malcolm es proclamado rey– es omitida. Las últimas palabras de Macbeth son “No debo rendirme”, pero enseguida abandona la escena. Entonces, Carlotta Sagna –la actriz-bailarina que a lo largo de la pieza ha representado alternativamente a la o las brujas, momentos de Lady Macbeth e, incluso, ha actuado como narradora-guía–, que en la escena anterior se había bañado en sangre que emanaba de su boca, se sube a la mesa con un micrófono que hace colgar de su mano hasta llegar a la altura de sus caderas y se balancea rítmicamente. Durante varios minutos solo se escucha el sonido que producen los golpes de su cadera sobre el micrófono; luego se va sumando una música muy intensa. Entonces, ella sonríe. Al respecto, Lauwers señala: “with this last scene I exclude narrativity by creating an ‘absolute’ image”⁸ (Lauwers y Reichert, 1997: 101), una imagen que trasciende la racionalidad, que busca solamente impregnar sensorialmente al espectador. Paul Demets, aunque en relación con otras piezas de la Needcompany, ofrece una clave para dilucidar cómo funciona este momento: “The sovereign appears to have an uncontested hold of power, and yet this supposedly inviolable position is undermined by irrational ideas and motives”⁹. La lucha por el poder es representada “in the opposition between rationality (stylized gestures, classical delivery of the lines, linearity in the positioning of actors) and emotionality (irrational outbursts of sensual physicality [...])”¹⁰ (2007: 40). *Macbeth* se convierte así en una pieza sin final, sin restauración del orden, en la que la violencia “no se rendirá”; en un contrapunto irónico, lo que queda en la mente del espectador es un cuerpo, bañado en sangre, que sonríe mientras baila sin descanso.

Como hemos visto, Lauwers hace un uso extensivo de los márgenes de la escena, de las orillas, de las zonas de penumbra, de los lenguajes no logocéntricos, lo cual es en sí un acto contestatario, ya que “challenges the power of the imperious glance”¹¹ (Van den Dries, 2007: 65). Pero, además, con este acto, coloca al espectador en una posición de responsabilidad. Al respecto, dice Lauwers:

In my theatre activities there are always different energies at work at the same time. The centre and

8 “Con esta última escena excluyo la narratividad al crear una imagen ‘absoluta’.”

9 “El soberano parece tener un control del poder incuestionable, y sin embargo esta supuestamente inviolable posición es socavada por ideas y motivos irracionales.”

10 “[...] en la oposición entre racionalidad (gestos estilizados, declamación clásica de las líneas, liberalidad en la colocación de los actores) y emocionalidad (explosiones irracionales de fisicalidad sensual).”

11 “[...] desafía el poder de la mirada imperiosa.”

the off-centre are equally important and that creates an opening. The spectator must become active [...] By allowing the different media to work simultaneously, the subtext becomes more important than the text (2010: 451) [...] The result is that the audience can construct its own performance. Everybody in the audience sees something different. It creates energy.¹² (Lauwers y Rundle, 2003: 65)

Esto, de nuevo, implica una reflexión sobre el poder o, más bien, un acto, un *performance* que no solo habla sobre el poder, sino que implica un empoderamiento que, curiosamente, está basado en una renuncia al poder, a las posiciones que tradicionalmente “facilitan” el control sobre el discurso.

La escena final de *King Lear* es un ejemplo claro de este uso de diversos centros. Dirk Roofthoof, que ha hecho los papeles de Kent y el bufón, toma un micrófono y dice “Act five”. Enseguida se coloca tras una mesa y comienza a leer en un libreto las acotaciones y a dar la palabra a los demás *performers*-personajes. Estos luchan por decir sus diálogos por sobre una barahúnda de sonidos y acciones. Otros “representan” la batalla haciendo sonidos de disparos, aviones y sirenas en diversos micrófonos. El ambiente se va cargando de desesperación, violencia y sensualidad. El espectador asiste a un caos inasible, inefable, que, como señalaba Lauwers, más que representar el significado del texto, denota su subtexto, haciendo transparente “the game Lauwers is playing with the spectator, in this case with the desire to know, to grasp, to understand”.¹³ (Laermans, 2007: 211)

Estar contemporáneo

En repetidas ocasiones, Lauwers ha declarado que considera que todo arte es político y, sin embargo, todo buen arte no debe hablar directamente de política, no debe transmitir un mensaje, una moraleja política. En las *newsletters* que continuamente publica en la página web de la Nee-dcompany, ha establecido tres principios al respecto: “art is freedom”, “art is elitist” y “art is futile”¹⁴(Vuylsteke, 2007: 353-363). La primera declaración es bastante transparente; se refiere a que el arte no debe servir a ningún poder, ni siquiera el de la complacencia o el compromiso ideológico o político. La segunda se conecta claramente con las ideas que hemos estado exponiendo; dice Lauwers: “Only individuals are welcome in theatre [...] The masses mean little to me; they are too easy to manipulate”¹⁵ (2006: 31). Pero no es solo que las masas sean fáciles de manipular, sino que el tipo de “juegos” que Lauwers propone, el tipo de comunicación que busca establecer está

12 “En mis actividades teatrales siempre hay diferentes energías trabajando al mismo tiempo. El centro y lo que está fuera del centro son igualmente importantes y eso crea una apertura. El espectador debe devenir activo [...] Al permitir a diferentes medios trabajar simultáneamente, el subtexto llega a ser más importante que el texto [...] El resultado es que el público puede construir su propio *performance*. Cada persona en el público ve algo distinto. Esto crea energía”.

13 “[...] el juego que Lauwers está jugando con el espectador, en este caso con el deseo de saber, de asir, de comprender”.

14 “El arte es libertad”, “el arte es elitista” y “el arte es fútil”.

15 “Solo los individuos son bienvenidos en el teatro [...] Las masas suponen poco para mí; son demasiado fáciles de manipular”.

dirigido a cada espectador como individuo. Finalmente, el arte no es “importante” en términos convencionales, porque “art can never change the world and ‘truth’ is never its aim; it should return our gaze and ask questions”¹⁶ (Lauwers, 2006: 73). Ese juego de poder que Lauwers juega con el espectador, de escamoteo de lo esperado convencionalmente –una historia, unos personajes, etcétera– es, entonces, una forma en que busca conseguir este “devolver la mirada y abrir preguntas”. Dice Christel Stalpaert –una de las especialistas más connotadas en la obra de Lauwers– que, a través de estos recursos, “the spectator realizes that reality and truth are in fact non-representable, that reality is not assessable in terms of truth and falsity”¹⁷ (2010: 443). De hecho, este es uno de los principales motivos por los que Lauwers se ha acercado a Shakespeare, ya que en su dramaturgia encuentra que “uses equivocation as a basic idea: that what you see is not what you see, what you hear is not what you hear”¹⁸ (Lauwers y Reichert, 1997: 85).

De esta manera, encontramos que el trabajo escénico de Lauwers, no solo –ni principalmente– reflexiona sobre el aspecto social del poder, sobre *lo político* –aunque en definitiva le interesan las relaciones de poder en el circuito de comunicación entre el creador artístico y el espectador–, sino, sobre todo, acerca de *lo posible*, del poder que tiene el arte para relacionarse con el mundo y transformarlo de formas más sutiles; por ejemplo, en la percepción individual de cada espectador.

Un último aspecto por revisar en la obra de Lauwers tiene que ver con su compleja relación con Shakespeare. Como señalamos al inicio de esta ponencia, diversos críticos y él mismo han ofrecido explicaciones sobre este interés que, en principio, aparece como problemático, paradójico. Lauwers ha declarado, por ejemplo, que al montar textos shakespearianos, “I am a servant of Shakespeare, and I think a director in the theatre, a repertory director, is not a complete artist, because he uses somebody else’s art”¹⁹ (Lauwers y Reichert, 1997: 93). Esta apreciación de la relación entre la puesta en escena y el texto, entre el director y el dramaturgo, es también, finalmente, una confrontación entre lo contemporáneo y la tradición, entre un arte viva, del aquí y el ahora, y todo un sistema de validación de las obras humanas que determina que un texto forme parte del repertorio, que sea un “clásico” –con todas las implicaciones políticas que este hecho trae consigo (históricas, de clase, de raza, coloniales, etcétera)–.

Lauwers reconoce la importancia de la relación con la historia en su trabajo artístico, como ejemplifica con la siguiente anécdota:

I made a portrait of a person smiling [...] When I drew it I didn’t know what I was drawing [...] Eventually I saw that smile and thought of the Mona Lisa. And then I realized that the ‘beauty’ in this drawing is determined by the tradition of the Mona Lisa. My drawing is meaningless without history.²⁰ (2010: 454)

16 “El arte nunca puede cambiar el mundo y la ‘verdad’ nunca es su objetivo; debe devolvernos nuestra mirada y hacer preguntas”.

17 “El espectador se da cuenta de que la realidad y la verdad de hecho son no-representables, que la realidad no es evaluable en términos de verdad y falsedad”.

18 “[Shakespeare] usa la equivocación como una idea básica: lo que ves no es lo que ves, lo que escuchas no es lo que escuchas”.

19 “Soy un servidor de Shakespeare, y creo que un director en el teatro, un director de repertorio, no es un artista completo, porque usa el arte de otra persona”.

20 “Hice un retrato de una persona sonriendo [...] Cuando la dibujé no sabía lo que estaba dibujando [...] Finalmente vi esa sonrisa y pensé en la Mona Lisa. Y entonces me di cuenta de que la ‘belleza’ en este dibujo está determinada por la tradición de la Mona Lisa. Mi dibujo no tiene sentido sin la historia”.

Sin embargo, tal como hemos visto, trata el texto como un material sobre el que, en ocasiones, realiza diversas operaciones de transformación; pero, sobre todo, como un pre-texto para abordar problemáticas de su interés. El texto no es tratado como una obra terminada, sino como un material maleable que se va construyendo en colaboración con otros lenguajes. En general, este es el abordaje de Lauwers, no solo frente a los materiales previos a la puesta en escena –textuales y de otros tipos–, sino también en relación con el ser humano y su identidad, con la historia y las historias, por poner unos cuantos ejemplos.

Ahora bien, en relación con este hecho, Stalpaert esclarece que “in becoming, or *devenir*, the attention shifts from the ideal of statuesque ‘being’ to the materiality of the here and now, to the *contemporain par excellence*”²¹ (2007b: 125). Este es, en gran medida, el punto fundamental del trabajo de Lauwers con Shakespeare: al confrontarse con dicha tradición, al contrario de lo que podría leerse de manera superficial, consigue ser más profundamente contemporáneo, ya que escapa a la tentación fácil de “actualizar el clásico” para, en cambio, colocarse en una posición que mira de soslayo a la historia y a la actualidad, ya que, como señala el filósofo italiano Giorgio Agamben, “Quien es verdaderamente contemporáneo es quien no coincide perfectamente ni se adapta a sus pretensiones y es por esto, en ese sentido, inactual; pero también precisamente [...] a través de esta desviación y este anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (2008: 8).

REFERENCIAS

AGAMBEN, GIORGIO, 2008. *Què vol dir ser contemporani?* (Coral Romà i García, trad.) Barcelona: Arcadia.

DEMETS, PAUL, 2007. “Another Kind of Reality. Jan Lauwers’ Theatre Work”. En: Christel Stalpaert, et al., *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers’ Theatre Work with Needcompany*, pp. 35-41. Bélgica: Academia Press.

LAERMANS, RUDI, 2007. “The Essential Theatre of Needcompany”. En Christel Stalpaert, et al., *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers’ Theatre Work with Needcompany*, pp. 205-216. Bélgica: Academia Press.

LAUWERS, JAN, 2006. “Against populism. Some observations about art, politics and the pointlessness of being defined based on nationalism”. En: *American Theatre*, mayo-junio.

_____, 2010. “‘Most questions are more interesting than their answers’: Jan Lauwers in conversation with Jérôme Sans”. En: *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, núm. 4, pp. 449-454.

LAUWERS, JAN Y ERIKA RUNDLE, 2003. “Images of Freedom”. En: *Theater*, vol. 33, núm. 1, Invierno, pp. 59-71.

LAUWERS, JAN Y KLAUS REICHERT, 1997. “‘Fair is foul, and foul is fair’. Shakespeare Is a Paradox.

21 “...en el llegar a ser, o devenir, la atención se desplaza del ideal del ‘ser’ estatuario a la materialidad del aquí y el ahora, a lo contemporáneo por excelencia”.

An Interview with Jan Lauwers and Klaus Reichert". En: *Theaterschrift*, 11, pp. 80-111.

LEHMANN, HANS-THIES, 2013. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

STALPAERT, CHRISTEL, 2007a. "Introduction". En: Christel Stalpaert, et al. *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, pp. 15-30. Bélgica: Academia Press.

_____, 2007b. "Beauty as a Weapon Against the Unbearable Cruelty of Being in *Needcompany's King Lear*". En: Christel Stalpaert et al., *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, pp. 119-130. Bélgica: Academia Press.

_____, 2010. "Something is Rotten on the Stage of Flanders: Postdramatic Shakespeare in Contemporary Flemish Theatre". En: *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, núm. 4, pp. 437-448.

TINDEMANS, KLAAS, 2007. "Exercises in Regicide. Dramaturgy and Space in Needcompany's Versions of Shakespeare". En: Christel Stalpaert et al., *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, pp. 101-117. Bélgica: Academia Press.

VAN DEN DRIES, LUK, 2007. "Rubens Never Used Green. Affective Shifts in the Work of Jan Lauwers" en Stalpaert, Christel, et al. *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, pp. 53-68. Bélgica: Academia Press.

VUYLSTEKE VANFLETEREN, KATRIEN, 2007. "'Art Is Always Politics'. A Lacanian Reading of Lauwers' Newsletters". En: Christel Stalpaert et al., *No Beauty for Me There Where Human Life is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, pp. 353-363. Bélgica: Academia Press.

DIRECCIÓN GRITADERO. LA ESCENA ESCUCHADA A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO

Analie Gómez Pérez

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Al postularme al proceso de selección de la Maestría en Dirección Escénica de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), mi propuesta hipotética de montaje fue la obra *Traición*, de Harold Pinter. A partir de mi ingreso al posgrado, la asignatura Seminario de Investigación Teatral y Nuevas Corrientes, impartida por Rubén Ortiz Martínez, así como la materia Taller de Escritura sobre la Escena, a cargo de Ricardo Díaz Sánchez, ampliaron mi panorama sobre las formas teatrales para iniciar un proceso de investigación escénica que me llevara a mi proyecto de montaje para concluir el posgrado.

Luego de muchos años de labor docente y otras actividades que me demandaban atención en mi vida profesional, logré retomar, en este periodo, el trabajo de exploración sobre la escena, la indagación genuina, no de un “deber hacer” en el escenario, sino desde un lugar donde pudiera preguntarme sobre mis necesidades personales para hablar de lo que me interesara, cosa que me llevó tiempo descubrir. En los primeros semestres de formación, tuve que cuestionarme francamente sobre el tipo de teatralidad que deseaba, sin esperar una respuesta inmediata. A partir de entonces, todo fue trabajo sobre la escena sin texto dramático de por medio, al menos

durante la primera etapa. Nunca había dirigido formalmente y sentía cierta inhibición al respecto. Puede resultar paradójico, ya que entré a una maestría en dirección. En un inicio, para los ejercicios de indagación sobre mis intereses escénicos, no llamé a actores para apoyarme en la presentación de lo que iba proyectando. Decidí trabajar conmigo misma; fungí el rol de actriz y directora. Gracias a esta decisión descubrí que deseaba hablar sobre mí, sobre lo femenino, sobre las mujeres y su relación en los entornos sociales.

A partir del segundo semestre, convoqué a un grupo de actrices a trabajar sobre mis inquietudes. A cambio de su participación en mis trabajos, les ofrecí un entrenamiento físico-vocal. Esto me llevó a reencontrarme con uno de mis anhelos para plantear escénicamente, el teatro coreográfico.

Más allá del concepto del que posteriormente daré cuenta, desde mi experiencia realizando este trabajo se explora una estética de creación de ambientes sonoros a través de los cuerpos y voces de los actores, en la cual confluye la participación del texto, la coreografía, el lenguaje corporal y la música. Por este motivo tomé la decisión de cambiar el rumbo de la puesta teatral y cambié de autor y texto dramático, decisión que, por supuesto, no pone en duda la incuestionable calidad de la obra de Pinter.

Generar en las actrices un conocimiento a nivel kinésico fue la base fundamental de mi proyecto. Me enfoqué en el desarrollo de un lenguaje corporal expresivo con referentes dancísticos desde la improvisación, la composición espacial, la coreografía, la escucha desde la ampliación de la percepción de sí mismas y de quienes se encuentran alrededor. Mi objetivo siempre fue ir más allá de la palabra. Conjugué todas estas técnicas para poder llegar al planteamiento final: teatro coreográfico, síntesis técnica y poética creada por Enrique Pardo, codirector, junto con Linda Wise, del grupo Pantheatre/Roy Hart, con sede en Francia.

Preguntas de investigación

Dado que no había tiempo de hacer una dramaturgia como en un momento llegué a plantearme, en vez de hacerme preguntas para la investigación, llegué a establecer los siguientes puntos que debía cubrir la obra de autor a montar:

- Factible de ser abordada desde el teatro coreográfico para potenciar voz, movimiento y texto.
- Que ofreciera la posibilidad de seguir indagando sobre el tema de las mujeres.
- De reparto pequeño: tres a cinco personajes.
- Que no requiriera de un aparato escenográfico complejo.

En la segunda fase, ya habiendo elegido el texto dramático, ahora sí surgieron las siguien-

tes preguntas:

- ¿Qué tipo de actrices convocar?
- Para iniciar el proceso de montaje me planteé un entrenamiento físico y vocal (técnica del Pantheatre/Roy Hart) para las actrices, ¿debía hacer yo todo el trabajo de *training*, o debía armar un equipo de trabajo para ello?

En caso de llamar a alguien más:

- ¿Qué método(s) debía utilizar la persona que llevara a cabo el *training* corporal?
- ¿Quién podría trabajar sobre principios vocales Pantheatre/Roy Hart para llegar al trabajo de teatro coreográfico?
- ¿Sería posible realizar un montaje con la estética del teatro coreográfico?

A través de lo trabajado en el laboratorio que abrí los sábados durante el segundo semestre, me determiné a que el material dramático tendría que ser lo suficientemente dúctil para dar continuidad al proceso de indagación escénica sobre voz y teatro coreográfico. La obra elegida fue *Dirección Gritadero*, de Guy Foissy (2000).

El motivo que me llevó a seleccionar la obra mencionada fue que encontraba desde el título una resonancia para jugar con la voz, con la palabra hablada, con el lenguaje no verbal a través de los cuerpos de las actrices/personajes. Debido a mi trayectoria profesional, el potencial que encontré en la obra aumentó al conectar con ella todo el bagaje ya acumulado durante todos mis años de carrera. Aposté a elaborar un proceso creativo donde pudiera profundizar en todas aquellas sospechas e intuiciones que había tenido en las diferentes clases cuando optaba por abordar este lenguaje estético para el desarrollo expresivo de la voz en los estudiantes de actuación. Por primera vez se me presentó la oportunidad de profundizar y concretar un trabajo escénico donde “la voz cantante” fuera la mía.

Lo que quería era “Liberar la voz del lenguaje por el lenguaje”, frase de Enrique Pardo (2003: 6), quien desarrolló el teatro coreográfico, estilo donde se conjugan la danza, la voz y la oralidad de maneras complejas, donde la contradicción o contra/dicción, lo feo, lo roto, el contraste, etcétera, tienen cabida como parte indisoluble de la expresión sonora con o sin palabras. El planteamiento de Pardo nos lleva a entender que, aunque esta estética es similar a otras conocidas como teatro-danza o teatro físico, difieren en su visión, pues esta se conecta directamente con la mitología griega:

En la mitología griega, la voz “dionisiaca” fue excluida o culturalmente marginada cuando su hermanastro Apolo retó y le birló la victoria al sátiro Marsyas, arrancándole la piel hasta la muerte, por haberse atrevido a dar voz a una alternativa a sus propios cánones de belleza y a su cantar distanciado. Apolo se declaró a sí mismo vencedor de la prueba, no porque los jueces lo

consideraran el mejor intérprete, sino porque podía tocar la lira y cantar al mismo tiempo, lo cual le era imposible a Marsyas, ya que su instrumento era un aulos (un tipo de doble oboe) con el cual por supuesto, no se puede cantar, y que además requiere un gran esfuerzo muscular facial. (Pardo, 2003: 4-5)

Enrique Pardo (2003), en su artículo *Figura de la voz. Descripción de la voz: objeto, sujeto, proyecto*, dice que en el teatro occidental la palabra ha tenido la supremacía en relación con la voz expresiva como un medio de comunicación igual de válido; sin embargo, se le ha menospreciado supeditándola a la enunciación de ideas, sentimientos e imágenes a través del sonido articulado.

Mi intención como directora fue conciliar el texto escrito de Guy Foissy con el poder de los sonidos de la voz. También me interesaba armonizar el poder del cuerpo para la explotación de los recursos actorales en escena. Por estas razones me concentré en las actuaciones, dejando la parte escenográfica en función de la actuación y la coreografía. El presupuesto otorgado no significaría un problema. Tenía la oportunidad de que, con poco dinero, resolvería las problemáticas de la puesta en escena en la medida en la que pudiera encontrar una forma adecuada de organizar buenas estrategias creativas.

El objetivo general fue comprobar si a partir del trabajo de teatro coreográfico podría realizar un montaje con un texto ya escrito, o si solo era aplicable para trabajos escénicos de experimentación con dramaturgias realizadas ex profeso.

Para montar esta puesta en escena seleccioné los métodos de trabajo que me servirían como herramientas para crear mi lenguaje en la escena de *Dirección Gritadero*. En primer lugar, el Método Roy Hart, que amplía toda la gama de registros vocales, profundizando en los graves y agudos, hasta extender las dos octavas que alcanza la voz humana hasta 6 a 8 o 9 octavas incluso. Este método lo usé como herramienta para ampliar de esta forma el arcoíris de matices de la personalidad vocal, liberando a la persona de su miedo a alcanzar las alturas y profundidades de su propia voz.

El teatro coreográfico “se trata de una poética muy rigurosa en la cual la coreografía va en contra de la libertad emocional del actor: gracias a la exigencia coreográfica se rompe el ligamen exclusivo de identificación con el texto” (Pantheatre, 2017).

El trabajo implica un entrenamiento en paralelo de la voz, el lenguaje y el movimiento: cómo combinarlos y, especialmente, cómo disociarlos.

La noción de coreografía se refiere ante todo a la “grafía del coro”: a los gestos, motivos y diseños relacionales entre los miembros de un grupo. No requiere necesariamente una maestría especializada en danza o movimiento. Tampoco se limita a un estilo de gestualidad. Busca más bien las implicaciones del saber “hacer un gesto”, la cualidad narrativa de una iniciativa, la manifestación de una motivación psicológica o mítica.

Estallar y diseminar el contenido de los textos por redes gestuales, el lenguaje pierde su papel dominante y se convierte en cómplice de la imagen. Se trabaja la paradoja en vez de la ilustración: versiones, subversiones, incluso perversiones, se suceden en un juego de disociaciones.

Imágenes complejas en las que la voz cosecha la emoción (Pantheatre, 2017: s/p).

Otro método fue el Método Feldenkrais, el cual desarrolla la consciencia corporal y la atención dirigida. Por último, el Método Laban concreta la intención original en la creación de la forma corporal, plantea la exploración del movimiento a partir de la improvisación para llegar a la repetición del ejercicio y la fijación de las acciones escénicas (Fuentes Medrano, 2014).

Como mencioné anteriormente, la obra seleccionada para mi examen de grado fue *Dirección Gritadero*, de Guy Foissy (Dakar, Senegal, 1932), originalmente escrita en francés y traducida al español por el maestro Ilya Cazés S (Ediciones El Milagro, 2000). Esta obra narra la historia de tres personajes femeninos que viven en un contexto urbano. Son denominadas Señora 1, Señora 2 y Señora 3. Todas esperan en un paradero de autobús para ir a Gritadero. Su interrelación comienza cuando una de ellas está a punto de explotar en un grito de impaciencia, mientras las otras tratan de contenerla.

Cada uno de los personajes tiene un mismo propósito: ir a Gritadero, encerrarse en un cuarto acolchonado y gritar, ya sea de odio, dolor, susto, auxilio, placer, esperanza... Es decir, dar aullidos, quejidos, alaridos, jadeos, onomatopeyas animalescas. Esperar al autobús lleva a los personajes a discurrir sobre él en el paradero: lo que dice en él, su color; incluso llegan a confundirlo con una carroza y hasta con el camión de la basura.

Debo indicar que inmediatamente después de comenzar el análisis de *Dirección Gritadero* vislumbré una serie de referentes. Por ejemplo, 1984, de George Orwell. Esta es una novela futurista de finales de los cuarenta. Resonó poderosamente en mí, porque 1984 sucede en el cuarto año de la década de los ochenta, y Foissy estrena *Dirección Gritadero* el 9 de junio de 1988. Ambas obras coinciden en hablar de un mundo represivo donde está prohibido gritar en espacios públicos. De hecho, uno de los personajes de *Dirección Gritadero*, la Señora 3, infiere que “alguien” las observa, al igual que en la novela de Orwell, por lo cual queda implícita la existencia de cámaras, grabadoras ocultas y tal vez personas que vigilan permanentemente. Por estas razones, durante la investigación realicé la asociación entre ambos textos.

Reconocer esta clase de régimen represor me hizo cuestionar la historia de Senegal, el país de origen de Guy Foissy, el cual hasta 1960 fue una colonia francesa. Para mi trabajo de investigación, el confirmar que el dramaturgo había nacido en un sistema colonial fue otro detonador que me permitió atar cabos para imaginar los rumbos que tomaría el montaje de la obra de teatro.

Frantz Fanon, filósofo y psicólogo caribeño, y su libro *Piel negra, máscaras blancas* (2009) fueron referente inevitable en la planeación del montaje. Al leer a Fanon pude notar la gran influencia que su pensamiento tiene en la obra de Foissy. A mi parecer, Fanon motivó al senegalés a escribir una obra teatral como *Dirección Gritadero*. En Francia, un hombre blanco que nace en Dakar, Senegal, es inmigrante de una colonia; por lo tanto, es un hombre blanco de segunda clase, y no puede considerarse un francés de verdad, como demuestra Fanon en el análisis que realiza sobre la visión y el menosprecio de Francia hacia sus colonias (Fanon, 2009).

El último referente fue *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (2009). Retomé el estudio que Luisa Josefina Hernández hizo acerca de este dramaturgo y su obra:

[...] el tiempo solo puede ser percibido a través de la acumulación de sucesos, exista o no la ceguera. Pero Vladimir, al decir "repertorio", se coloca en posición irónica y superior, como si se refiriera a ciertas repeticiones odiosas e inevitables de sucesos. En la misma escena se nos comunica que el hombre tampoco tiene noción del espacio. (1997: 49)

Cito este fragmento del libro de Hernández para iniciar la descripción del análisis realizado, para discernir sobre los tres elementos principales encontrados en *Dirección Gritadero* y *Esperando a Godot*: la espera, el espacio y la violencia. La espera es la acción principal que prevalece en ambas piezas, ya que mientras los personajes están detenidos en el lugar se desesperan, gritan, tratan de ahorcarse, cuentan historias y también hablan de su vida sexual, laboral, familiar, y de sus miedos. La conversación es una acción que encuentran los personajes para experimentar el paso del tiempo sin que este sea percibido.

En la obra beckettiana, Vladimir menciona que en el lapso vivido con Pozzo y Lucky han podido pasar el rato; Estragón rebate dicho planteamiento pues expresa que, aún sin ellos, el tiempo pasaría. Vladimir no lo contradice, pero añade que hubiera sido más lento. En *Dirección Gritadero*, las señoras 1 y 2 piensan constantemente en la duración de la espera porque de esta acción depende no explotar en un alarido y, al mismo tiempo, les permite tener una idea de cuándo va a pasar el autobús hacia su destino. El caso de la Señora 3 está matizado, porque su evasión se presenta de forma distinta: durante el periodo que pasa en el paradero se convierte, de acuerdo con sus propias palabras, "en un bloque de espera" (Foissy 2000: 381), porque al hacerlo evita la incontinencia del grito.

Lo que genera las ganas enloquecidas de gritar de los personajes se encuentra en la incomodidad, en la angustia de pensar en la vida miserable que tienen. Ellas temen pensar más allá de lo permitido, pues saben que salirse de la norma les puede acarrear consecuencias represivas, como ser encerradas durante días enteros en un cuarto acolchonado. Esos momentos de ansiedad que, vertidos en diálogos interminables, van en una espiral que se repite una y otra vez tienen el propósito de "hacer tiempo", mientras llega el momento de ir a su destino. En esta hélice, las mujeres repiten, más o menos, los mismos textos, pero con una intensidad y progresión distinta, en la cual el interlocutor externo (lector/público) puede notar un malestar latente, mientras que, por contraste, en la superficie se guardan las apariencias de un bienestar inexistente.

Dirección Gritadero transcurre en un ir y venir de diálogos que se contraponen todo el tiempo de forma agresiva y violenta. "La supervivencia se logra amoldándose a la hostilidad para poder evadirla" (Hernández, 1997: 36). En referencia a esta situación, Foissy construye a sus personajes a través de acciones que van desde la interrupción continua, callarse entre ellas, el control físico a golpes para someter a quien se sale de sus casillas, hasta gritarse unas a otras, y las burlas.

Desde mi experiencia, entiendo que los géneros dramáticos tienen la función de poder representar ciertos elementos identificados en una obra dramática, ya que al reconocer las características de esta forma, podemos comprender mejor cómo juegan el tono y la intención dramática

en la construcción de cada elemento. Al identificar la violencia como detonador en el desarrollo de las acciones, recordé las singularidades del género de la farsa. Fue aquí en donde pude imaginar un termómetro que precisamente me permitiera encontrar el tono de la obra, pues “la característica de la farsa es que trata lo absurdo como un síntoma colocado ante el espectador para incitarlo a investigar el fenómeno que lo produce y el cual debe ser conocido y hasta familiar para el espectador” (Hernández, 1997: 42).

Al basar mi trabajo en la comparación con *Esperando a Godot*, inevitablemente tuve que remitirme también al teatro del absurdo, sobre todo porque debemos reconocer que Foissy escribe una obra ciertamente críptica, ya que desde el ángulo realista no tiene mucho sentido. No obstante, al ubicar *Dirección Gritadero* en el terreno de la farsa, llegamos a la conclusión de estar frente a un material lleno de significados aparentemente absurdos, pero que en el fondo denotan la coherencia de las experiencias vividas por cada mujer.

Que tres mujeres estén a la espera de un autobús que no llega mientras hacen una serie de elucubraciones del porqué del retraso y que, sin ningún tapujo, entablen una plática sobre su vida íntima y que todo gire y gire en torno a esto sin aparente progresión, salvo por algunos cambios sutiles, no puede llevar a otra cosa más que a lo absurdo de la situación. Esto, a su vez, nos hace a pensar en el absurdo de vivir en una megalópolis que se entiende como la ciudad civilizada, moderna, con todas las comodidades tecnológicas, pero llena de normas y restricciones. Esto lo afirma la Señora 2: “Una se pregunta de qué sirve el progreso si solo le dan a una más ganas de gritar” (Foissy, 2000: 380).

El proceso de trabajo lo denominé: crisis, diálogo, apropiación y adaptación del texto dramático, por todo lo que significó entrar en un diálogo franco. Esto también trajo consigo una crisis creativa, debido a que me tuve que confrontar con la propuesta de dirección frente al texto dramático.

Fue necesario que me apropiara del texto haciendo una adaptación. Para ello tuve que revisar el material de exploración efectuado con las actrices durante el entrenamiento, para la incorporación e integración de manera orgánica de la propuesta de dirección, una especie de interpelación entre el texto, el teatro coreográfico y lo que yo misma había visualizado que sería el montaje, con el fin de trabajar de la manera más objetiva posible y no caer en un acto caprichoso. El impulso para dar el primer paso fue encontrar un verbo activo en los primeros textos que luego me llevaron a concebir el libreto de dirección. Un ejemplo de lo que hice es la forma en la que quedó plasmado uno de los parlamentos de la Señora 1: “Voy a gritar. ¡Siento que voy a gritar! Se me está subiendo...” (Foissy, 2000: 2).

Esta frase, sumada a otras de la obra que hablan acerca de que las señoras 1, 2 y 3 van a reventar, dio la clave para iniciar una partitura coreográfica. Incorporé las calidades de movimiento a partir de Laban. Aunque no llevé como él un trabajo de movimiento pautado, realicé una partitura coreográfica con la finalidad de que la acción fuera llevada a cabo con un nivel de precisión, un estado anímico relacionado y, en ocasiones, opuesto con la historia a contar, asimismo, con la dinámica de acción: el peso de los cuerpos en el espacio y en el tiempo.

Los movimientos se convirtieron en metáforas, en analogías para construir y deconstruir los textos emitiendo simultáneamente dos discursos. Me di a la tarea de hacer, a través de la partitura, la dirección de acciones corporales y la intención que había implícita en estas: el tiempo y ritmo.

Sophie Bidault dice: “en la danza el espacio es un participante activo que el coreógrafo llena y moldea para comunicar y reforzar una intención, un sentimiento” (2013: 64). De esta forma, pude valarme de la expresión corporal en escena y decir con acciones lo que los personajes no podían expresar con palabras.

Finalmente, cada elemento: actuación, escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje, estuvo en concordancia. Esto dotó a cada cosa de una expresión llena de matices y se logró generar la empatía con el espectador.

REFERENCIAS

- BECKETT, SAMUEL**, 2009. *Esperando a Godot*. México: Tusquets (Col. Fábula).
- BIDAULT, SOPHIE**, 2013. *Nellie Campobello. Una escritura salida del cuerpo*. México: INBA.
- FANON, FRANTZ**, 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. España: Akal.
- FELDENKRAIS, MOSHE**, 2006. *El poder del yo*. España: Paidós.
- FOISSY, GUY**, 2000. *Teatro contemporáneo francés*. México: El Milagro.
- FUENTES MEDRANO, ÁLVARO**, 2014. *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*. México. Escenología.
- HERNÁNDEZ, LUISA JOSEFINA**, 1997. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- PARDO, ENRIQUE**, 2003. *Performance Research 8.1: Voices, Reino Unido*. Traducción del autor con José Ramón Muños Leza. Disponible en <http://www.performance-research.net> // Texto original en <http://www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-voice-JPRgb.pdf>.
- ORWELL, GEORGE**, 1981. 1984. México: Juan Pablos.
- PANTHEATRE**, 2017. *Teatro coreográfico*. Disponible en <http://www.pantheatre.com/2-teatro-coreografico-es.html>.

EL TRABAJO DE MESA EN EL TEATRO DE LUDWIK MARGULES¹

Dra. María Teresa Paulín Ríos

Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Miembro del Sistema Nacional de Investigadores SNI-CONACYT

Ludwik Margules fue el director de escena más complejo y riguroso de Latinoamérica, creador de más de cuarenta puestas en escena. Llegó a México en 1957, huyendo de la Segunda Guerra Mundial; comenzó a estudiar cine en la Universidad Iberoamericana (UIA); un año después, teatro en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad Autónoma de México (UNAM); y más tarde, en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y en la Escuela de Arte Teatral, del profesor Seki Sano. Célebre por su rigor y exigencia en los procesos de montaje, generó una gran controversia alrededor de su método de dirección actoral, el cual incluía dos etapas: el trabajo de mesa y el trabajo en el espacio escénico. A diferencia de sus maestros Fernando Wagner y Seki Sano, Margules fue el único que hizo trabajar a los actores sobre el escenario después de un largo proceso de análisis de texto.

Esta ponencia aborda brevemente los elementos que constituían la primera etapa de su

¹ Este artículo está basado en el capítulo VII del libro “El teatro depurado y sin concesiones de Ludwik Margules”, de la editorial Paso de Gato; mismo que se encuentra dedicado al trabajo de mesa que realizaba el director, también bajo la autoría de María Teresa Paulín Ríos. Se invita al lector interesado en profundizar sobre el tema, a la consulta de dicho libro.

método, sus objetivos y estrategias, con la intención de compartir herramientas concretas que puedan enriquecer los procesos de creación y exponer la relevancia del análisis profundo, tanto de la obra como de la puesta en escena.

Al hablar del trabajo de mesa, nos referimos a una parte del proceso en la cual los actores y el director, junto con su asistente, se sentaban durante horas a efectuar lecturas, analizar y reflexionar sobre la obra, compartir referencias y comenzar el proceso de construcción de los personajes. Esta etapa resultaba trascendental para la puesta en escena, pues permitía el desarrollo de una base consistente sobre la cual se articulaba la creación.

A pesar de haber hecho un riguroso trabajo de mesa durante los últimos años de su carrera, este director comenzó explorando diferentes posibilidades; en 1985, a la mitad de su trayectoria, Margules intentó reducir este para privilegiar el análisis de texto que se realizaba sobre la experiencia práctica del actor. Afirmó, incluso, que para ciertas obras el trabajo de mesa ni siquiera le parecía necesario: “El director debe partir del espacio, del movimiento y el análisis de la obra. El análisis del texto se lleva a cabo ‘sobre la marcha’, en la práctica” (Margules, 1985: 266). Hay que tener en cuenta que ese mismo año, Margules llevó a cabo dos óperas, producidas por el Palacio de Bellas Artes, y la institución exigió un tiempo reducido para el montaje, con el mínimo de ensayos.

Con el paso del tiempo, Margules cambió de parecer y optó no solo por un riguroso trabajo de mesa sino por su dilatación; a tal punto que, en su última puesta en escena, *Noche de reyes o como quieran*, dedicó a esta etapa dos de las terceras partes del tiempo del montaje:

Durante el primer día de este proceso, los actores recibían el texto y escuchaban la estrategia de trabajo expuesta por el director. Esta última variaba ligeramente en función de la fecha del estreno, la complejidad de la obra y las necesidades del montaje, como cuando existía algún intercambio entre personajes. Ese mismo día Margules introducía la obra, explicando su temática, su relevancia en la actualidad y las razones de su elección. Por ejemplo, cuando comenzó el montaje de *Noche de reyes o como quieran*, declaró: “Vamos a hacer una obra sobre el delirio amoroso. Delirio y transformación sexual. Vamos a hacer una obra sobre la demanda de la biología, o, ¿por qué no decirlo claro?, de la sexualidad en la gente, lo que hace con la sexualidad y hacia dónde los lleva”. (Muro, 2004: 1)

Exponía también los objetivos, sus inquietudes y las intenciones del montaje, los cuales se encontraban relacionados con diferentes reflexiones sobre el comportamiento humano:

Si el espectador logra hacer una comparación con el terrorismo actual, con el radicalismo absolutista de nuestros días, con sus raíces, el cometido estará cumplido. Esto por una parte. Mas no se trata de una lección de filosofía, sino a partir de este marco de referencia intentaremos hacer arte, haremos una construcción teatral. (Fuentes, 2002: 1)

Inmediatamente después, el director transmitía a los actores la relevancia de transgredirse

y dejarse transgredir, tanto por el texto como por sus indicaciones, pues a partir de ello surgirían las emociones que se brindaban generosamente a los personajes:

[...] se trata de romper los límites. Todos sabemos hasta dónde hemos llegado en nuestro camino actoral, en nuestro camino de puesta en escena. No se trata de conseguir actuaciones razonables, buenas, espléndidas; no es este el cometido. El cometido es romper nuestros propios límites, nuestros propios arcanos, hasta donde hemos llegado. No quiero decir donde nos hemos detenido (bajo ningún concepto, todos estamos en permanente desarrollo), pero romper los límites hasta donde hemos llegado, y ofrecer un verdadero ejercicio de imaginación, y en él la transgresión de cada uno de nosotros. Y a partir de ahí, una nueva articulación de la imaginación va a ser lo más importante. (Fuentes, 2002: 2)

Con arcanos, Margules se refería a las cartas de triunfo, a las formas y fórmulas que les habían resultado con anterioridad, pues el director convocaba a los actores no para que hicieran lo que ya conocían, sino lo que todavía no sabían hacer. La transgresión entonces operaba paralelamente con la imaginación, con la capacidad del actor de romper el lugar común para descubrir uno diferente dentro de su universo interior: “El actor que en la construcción del papel se transgrede, que consigue imágenes profundas, que ofrece la antítesis de la inmediatez, en su trabajo, establece el arte en el escenario” (2004: 44).

No obstante, para que los actores pudieran articular su imaginación, el director les proporcionaba distintas referencias para contextualizarlos, las cuales eran principalmente bibliográficas. Cada frase poseía, según él, un concepto que se debía estudiar, razón por la cual aportaba las referencias desde el primer ensayo: entrevistas al dramaturgo, artículos o libros escritos por o sobre él, así como obras sobre historia y política. En la mayoría de las ocasiones, Margules solicitaba a los actores que alternaran el texto, para que todos tuvieran la oportunidad de leer en voz alta, y los interrumpía cuando consideraba necesario hacer aclaraciones. En el caso de *Cuarteto*, de Heiner Müller, por ejemplo, los actores leyeron la entrevista que Fernando de Íta le había hecho al dramaturgo en 1994. Adicionalmente, Margules les dio notas sobre puntos importantes para nutrir la puesta en escena.

Las referencias le servían al actor como tierra fértil para su intuición. En la mayoría de las ocasiones, los textos que Margules proporcionaba a los actores contenían claves importantes para comprender la mentalidad y el comportamiento de los personajes. La visión de ciertos autores les permitía adquirir una mejor comprensión sobre la información que les planteaba el director partiendo de otras palabras. En ocasiones, Margules aportaba frases de diferentes escritores que expresaban la misma idea, para que los actores la comprendieran más claramente. Además, alternaba la lectura de la obra con sus notas y las referencias para que no se saturaran de conceptos. Paralelamente, efectuaba un análisis minucioso de toda la información y generaba discusiones para asegurarse de que los actores la hubieran comprendido y asimilado. Posteriormente, la intuición les permitía a los actores no caer en lo habitual, no recurrir a soluciones inmediatas.

Aunque las lecturas y la información que Margules proporcionaba era minuciosamente

desarticulada para su estudio, el director siempre se esforzó para que las obras no se convirtieran en panfletos ni en lecciones de historia. Buscaba más bien documentar a los actores, reforzar su conocimiento sobre el tema, de tal forma que estos pudieran tener una posición dentro de la puesta en escena y que no solo “balbucearan sus emociones” (Ortiz, 1997: 30). Para el director, una postura panfletaria carecía de matices y de complejidad, por falta de análisis (Fuentes, 2002: 112). Durante el montaje de *Los justos*, por ejemplo, Margules tuvo que informar a los actores sobre la historia de Rusia y la Revolución francesa, para que estos pudieran comprender el conflicto de la puesta en escena:

Entonces, los años 70 y 80 en todo el imperio ruso, igual que en Europa occidental, se llevan a cabo atentados contra tiranos; tenemos que ver con personajes que son tiranidas, que son deicidas, y con el contraterror. Esta es nuestra materia, materia que vamos a desentrañar. (Fuentes, 2002: 7)

El director hacía un pequeño análisis de los personajes, describía los aspectos fundamentales: sus aspiraciones, sus puntos débiles, el humor, la personalidad, la ideología y las circunstancias, así como los cambios que realizaría en ellos para apoyar el discurso de su puesta en escena. También se estudiaban la anécdota y los conflictos que existían entre ellos. A partir del análisis de la obra, de los personajes, y de la lectura de las referencias, todo resultaba comprensible.

Desde el primer día, Margules presentaba tanto la iluminación como el vestuario que había concebido para el montaje. Esto ayudaba a los actores a comprender y contextualizar a su personaje, lo que hacía más consistente el proceso de creación. A pesar de que en ocasiones ciertos detalles se modificaban, la descripción le permitía al grupo partir de una idea concreta, ya que el director explicaba también por qué se interesaba por el tipo de escenografía y la relación que esta tenía con los objetivos de la puesta en escena. Para que expusieran su visión sobre la propuesta, se convocaba desde el primer día al escenógrafo y al vestuarista, que en ocasiones era la misma persona. Mónica Raya formula su prototipo concebido para *Cuarteto*:

En esta lógica, para Valmont tenemos una camisa blanca sin cuello, muy varonil. Para resaltar la esencia de la masculinidad, llevará pantalones de montar y botas de montar, algo para quien posee una bestia. Los dos personajes² llevarán faja; son cuerpos deteriorados. En cuanto a él, partimos del corsé de Casanova, quien lo usaba por el porte. De tal modo, tendremos una postura contenida terrible, o hemos pensado también en un corsé ortopédico: el cuerpo denigrado, la espalda rota. Todo en tonos grises. (Ortiz 1997: 29)

Al final de cada ensayo, el director platicaba con la asistente o directora adjunta, para discutir, intercambiar impresiones, hacer observaciones y diseñar un plan que definiera los objetivos del ensayo siguiente y el método de trabajo que se ocuparía.

El bosquejo del personaje era otra de las cosas que se realizaba durante esta etapa. Margules les solicitaba a los actores que no impusieran, sino más bien que fueran descubriendo las

2 Se trata del Vizconde de Valmont y de la Condesa de Merteuil.

inquietudes de los personajes, el conflicto interno a través de las imágenes que aparecían con la reverberación de las palabras, y aconsejaba también “dejar para mañana lo que se podía resolver hoy”:

Escúchense en lo que se refiere a resonancia. Ustedes dicen algo. El texto está lleno de ideas, lleno de imágenes. Difícil pedir en la lectura emocionalidad, esto después, pero por lo pronto escuchen, qué tanto resuena en ustedes esto, las imágenes, las ideas, las palabras. Dense a esto, no se den a la lectura histriónica por amor a Dios. Cómo vibra en ustedes lo que leen. Cómo vibra el texto. Yo los iré encaminando tal como ayer. (Ortiz, 1997: 168)

La atención en el texto y las emociones les permitía a los actores tener claridad de su secuencia emocional, es decir, del orden de las emociones que experimentaban durante las escenas y de su traducción en acciones físicas. También debían estar atentos a las entradas, las salidas y las acciones físicas de todos los personajes.

Las lecturas continuaban; en ocasiones, los actores escogían objetivos propios y en otras trabajaban sobre aquello que Margules les imponía. Cada vez más, los actores iban profundizando en sus emociones. Las indicaciones se iban sumando, de tal suerte que las lecturas dejaban de ser planas y los actores se atrevían a ir más lejos en busca de lo desconocido, lo misterioso en su interior. Siempre rompiendo con las soluciones eficaces, el director daba indicaciones muy concretas:

Busquemos algo, busquemos la expresión que no ha sido ya usada por nosotros, que no ha sido ya usada en teatro en general. Busquemos romper la rutina. Por ejemplo, hay dos recetas para desesperación, bien hecha o mal hecha: estar agitado, o caer en parálisis. Qué cosa puede encontrar en su interior cada uno de nosotros, que a la vez sea idónea. O sea, me refiero a las aportaciones actorales. (Ortiz, 1997: 267)

Como vimos anteriormente, las imágenes del texto debían inspirar a los actores, lo cual no quería decir que estas correspondieran al estado de ánimo de los personajes, pues para complejizarlos el director buscaba contrastes. Es decir, que si el diálogo decía tristeza, se pedía que no lo leyera con esa emoción, sino que buscaran algo más que no la ilustrara.

Otro de los elementos que debía trabajarse a profundidad era el conflicto, el cual resultaba, según Margules, un “estímulo para la creación” (Margules, 1985: 262-282). Aun el conflicto entre el grupo de trabajo podía aprovecharse, siempre y cuando no se transformara en odio, ya que esto conduciría al hermetismo o a la impenetrabilidad del actor. En otras palabras, estos conflictos generaban, según él (1985: 262-282), la mejor de las relaciones creativas, pues en este ambiente le parecía que nacían las mejores ideas que se reflejaban en la obra:

Entre paréntesis, torturo a todo mi elenco, me torturo a mí mismo, a todos los que laboran conmigo, porque nunca estoy convencido hasta el absoluto. ¿Qué tan eficaz soy para tratar de expresarme? De ahí viene la tortura de un buen director. Frívolos aquellos que piensan que solo porque realizan

un movimiento o dicen su verbo, su palabra, cual dioses, de antemano dan por hecho que serán comprendidos. De ahí mi insistencia en la eficacia de un movimiento, en la precisión de un lenguaje, en el mayor control de los elementos tangibles, implicando que existe mucha intangibilidad en una puesta en escena. Y de ahí viene precisamente, yo diría, ese afán perfeccionista de muchos directores, aunque en realidad no es eso: es afán de precisión para expresarse, para así comunicar una idea y recibir a cambio una respuesta emocional del público. (1985: 452)

Ese afán de precisión para expresarse condujo a Margules a trabajar con un rigor sin precedentes. Como hemos podido apreciar a través de esta breve ponencia, el director no dejaba nada al azar. Su aspiración poética caminó de la mano con la toma de riesgos y la búsqueda de posibilidades que ampliaran y complejizaran su lenguaje.

El trabajo de mesa de Margules es un tema extenso; no obstante, nos parecía valioso y necesario compartir algunos de los elementos que lo conformaron, con la intención de despertar la curiosidad en el auditorio y estimularlo a conocer a profundidad el trabajo de este director que marcó la actividad teatral en México. Su obra tuvo una estrecha relación con su historia de vida; temas como el comportamiento del hombre frente a los mecanismos de poder se repitieron a lo largo de su trayectoria. La necesidad del director por descubrir y comprender la paradójica conducta del hombre y su profundo deseo de autodestrucción lo llevó a dialogar con autores como Camus, Marlowe y Shakespeare, entre muchos otros. Coherente con su postura, Margules militó hasta sus últimos días a favor de la libertad del ser humano, libertad que se encontraba a través de la transgresión y el autoconocimiento.

Si nos hemos inclinado a hablar sobre el trabajo de mesa de Ludwik Margules en este coloquio, es porque nos parece de capital importancia el análisis no solo del texto, sino de la necesidad que conduce a los creadores a la realización de una obra. Aunque la puesta en escena prescindiera de un texto, o tenga como eje fundamental el movimiento, es sustancial preguntarse y reflexionar sobre los motivos que nos conducen a generar la actividad artística que realizamos hoy en día. Consideramos que el trabajo de mesa de Ludwik Margules es una práctica imprescindible en el quehacer escénico, la cual podría incluso dejar de circunscribirse al campo de la escena para desarrollarse en el terreno de la vida diaria, generando, mediante la reflexión y el diálogo, un espacio de consciencia.

REFERENCIAS

FUENTES, LEONOR, 2002. *Bitácora de la obra Los justos de Camus*. México (inédito).

MARGULES, LUDWIK, 1985. "El conflicto como estímulo para la creación". En: *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, vol. 2. México: Difusión Cultural/Grupo Editorial Gaceta (Col. Escenología).

MURO, MARÍA, 2004. *Bitácora de la obra Noche de reyes o como quieran de Shakespeare*. México

(inédito).

ORTIZ, RUBÉN, 1997. *Cuarteto. Heiner Müller*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

MARGULES, LUDWIK, 2004. "El espacio de la creación". En: *Paso de Gato*, núm. 16-17, abril-junio.

ENCLAVES DE LA MEMORIA EN *DEL MANANTIAL DEL CORAZÓN* DE CONCHI LEÓN

Paloma López Medina Ávalos

Facultad de Teatro

Universidad Veracruzana

Del manantial del corazón es muestra ejemplar del teatro-testimonio; puesta en escena cuya categorización podría vincularla a las múltiples formas del teatro-documento, pero con características que revelan las transformaciones del entendimiento de la Historia y de las relaciones divergentes que la humanidad ha establecido con el pasado a partir del quebrantamiento de los relatos de la modernidad. A diferencia del teatro que se aglutina en la categoría de lo histórico de dicha era o del teatro documental del siglo XX, la obra de Conchi León revela las contradicciones entre las narrativas universales de lo histórico y la escritura íntima de la propia historia. El tratamiento del testimonio que entraña su producción poética bien puede hacer eco del entendimiento de lo que teóricos como Nelly Richard o Pierre Nora han disertado acerca de la construcción de la memoria al margen de la legitimación oficial o de su noción universalizante. Para el teórico francés, la sociedad actual, ante el peligro de la pérdida de la memoria, cambia la vitalidad de la percepción de la memoria por la obsesiva producción del archivo, guiada por la ilusión de que, al preservar los recuerdos, podrá combatir las incertidumbres de un futuro que prometen el olvido.

Esta conciencia de la disolución y la fragilidad de la memoria establece una relación distinta con el pasado, elevando todo acontecimiento a la dignidad de ser recordado, y produciendo el paso de lo general a lo particular, a “la psicología individual del recuerdo” (Nora, 2014: 5) que, por un lado, da relevancia a la subjetividad del testimonio personal y, por otro, coloca en el propio individuo la responsabilidad urgente de conservar los vestigios de sí mismo frente a los relatos universales. De ahí que la noción de teatro documento, que fundamenta el ejercicio de creación de *Del manantial del corazón* y de otras manifestaciones escénicas de Conchi León, comprenda la recuperación de las historias “mínimas”, es decir, de los relatos vinculados a la experiencia personal, sin pretensiones de un universalismo, bajo la óptica de la objetivación.

En tanto la propia creadora establece, durante la representación, la filiación de sus recuerdos y cómo estos constituyen el sostén de la enunciación escénica, *Del manantial del corazón* podría considerarse una recuperación de acontecimientos ligados a la evocación biográfica, pero no a la comprensión habitual de la reconstrucción histórica, unida a la noción unívoca de la Verdad, o a la comprensión de la Historia como una relación de hechos neutral y objetiva, sino, precisamente, enlazada al entendimiento de que la historia personal adquiere validez en torno a sus subjetividades.

Lo que la puesta en escena propone es la toma de conciencia de la experiencia de un sujeto “otro”, determinado por su acontecer vinculado a su vivencia personal de la cultura; es decir, la reactualización de esta en el microcosmos de un solo individuo: “su cultura” compartida en, por y a través de la vivencia. Las historias no se ilustran, se recrean en la voz de quien porta la función narrativa; la palabra y el gesto simbólico implican a la polisemia del objeto para crear atmósferas que apelan al cuerpo presente del espectador. La memoria se torna el enclave del yo, porque se presenta desde la consigna de ejercer, a través de la figuración simbólica, un traslado entre el territorio del que evoca su propio entendimiento de la circunstancia y aquel que la recrea por efectos de la imaginación.

No hay, pues, una sola manera de saber la Historia; hay, por el contrario, infinidad de modos de hacerla asequible, tantos como espectadores acuden con su yo al encuentro de presencias vivas que convoca el escenario. En la “materialidad” constitutiva de la escena (Fischer-Lichte, 2014-2015), la figura de los niños es mayormente ausencia porque es, precisamente, esta distancia de representación la que evidencia que el ejercicio de la memoria solo puede vivenciarse en el terreno del presente, que es en tanto acontece en la persona. La noción de lo fidedigno resbala por el entendimiento de lo subjetivo, pues ya no importa si el retrato puede dar certeza absoluta de lo vivido, sino el efecto que ejerce en la experiencia presente del yo y su identidad. La puesta en escena no es, pues, la evidencia de un relato que explica el mundo en su generalidad, sino la evocación misma del ejercicio de la memoria, la asunción de una historia que mirándose a sí misma encuentra que el solo hecho de narrar es ya un esfuerzo de organización poética, y que el solo acontecimiento de evocar el recuerdo convoca a “lo posible”, a lo negado, a lo no visto o anulado en la realidad convencional. La memoria personal se constituye, entonces, como el bastión de lo fundante, refugio de lo que de otro modo se perdería en la Historia, cuya construcción no acepta

las distinciones de lo individual.

Si se quiere pensar, todavía, a *Del manantial del corazón* como teatro de recuperación histórico-social del modo habitual, habría entonces que advertir lo que Nora explica acerca del reconocimiento de la memoria como noción que entraña la urgencia y necesidad de resguardo. Este teórico advierte que la construcción y el entendimiento de la memoria solo pueden darse, paradójicamente, en un devenir que la olvida y la asedia con las metanarrativas totalizantes de la Historia:

Consideremos, por ejemplo, la irrevocable ruptura marcada por la desaparición de la cultura rural, ese repositorio por excelencia de la memoria colectiva que se puso de moda como objeto de estudio histórico simultáneamente al apogeo del crecimiento industrial. Un colapso tan fundamental de la memoria no es más que un familiar ejemplo del movimiento hacia la democratización y la cultura de masas en escala global. Entre las nuevas naciones la independencia convirtió rápidamente en historia a las sociedades recientemente despertadas de su letargo etnológico como consecuencia de la violación colonial. Asimismo, el proceso de descolonización interior afectó a las minorías étnicas, a las familias y a esos grupos que hasta el momento poseían reservas de memoria pero poco o nada de capital histórico. Hemos visto el fin de sociedades que por largo tiempo habían conseguido garantizar la transmisión y la conservación de valores que se recordaban en forma colectiva, ya fuera a través de los templos o de las escuelas, de la familia o del estado; así como también hemos visto el fin de las ideologías que preparaban un pasaje fluido desde el pasado hacia el futuro o que indicaban lo que el futuro debería conservar del pasado, ya fuera como reacción, como progreso o incluso como revolución. (2014: 1)

Asimismo, Nora, al advertir sobre la distinción entre historia y memoria, establece que la pérdida de esta última está vinculada a los acontecimientos que definen la era de la modernización desde sus inicios hasta su desarrollo ulterior, que da paso a la sociedad global, aquella que, bajo el supuesto de la "igualdad", despersonaliza y uniforma. Si en la época actual ya no es posible celebrar la identidad particular, si no es posible retornar a lo primigenio, convivir con lo ancestral, "la sociedad sin ritual", como la llama Nora (2014: 1), busca conjurar la amenaza de la pérdida identitaria, por lo que surgen entonces los "lugares de la memoria":

[...] si la historia no acorralara a la memoria, deformándola y transformándola, penetrándola y petrificándola, no existirían los lieux de mémoire. Efectivamente, es justamente este tire y afloje lo que produce lieux de mémoire, momentos de la historia arrancados del movimiento de la historia, y que luego nos son devueltos: ya no están lo bastante vivos pero todavía no están muertos, como valvas en la costa cuando ha retrocedido el mar de la memoria viviente. (2014: 2)

Sin embargo, Nora reconoce la distancia entre esta generación de la memoria asediada por la conciencia de su no naturalidad, que se preserva por obligación, y aquella generada espontáneamente, la que ocurre en el territorio del cuerpo; frente a la memoria "cristalizada", se encuentra la memoria "inmediata". El teatro documento, ligado a la noción de trasmisión de la

Historia y entendido como actualización, traducción o ejecución de un texto dramático, es decir, un monumento o documento que resguarda la mirada unívoca sobre el hecho histórico, quizás podría concebirse como un “lugar de la memoria”, pero si se considera a la actividad teatral como acontecimiento, lugar de ejecución y habitación del cuerpo (Ficher-Lichte, 2014-2015), bien podría suponerse su realización como espacio generador de esa inmediatez de la memoria, el estado de posibilidad, el ejercicio poiético que viabiliza la vivencia genuina de esta, aquella que se experimenta en el devenir del cuerpo, puesto que la constitución del artificio escénico es inevitablemente el acontecer. Con el interés puesto en una especie de “micro-memoria” y su discurso centrado en su transmisión colectiva y en presencia, *Del manantial del corazón* revela el poder de lo escénico para actuar en la constitución de sistemas simbólicos más incluyentes e, incluso, portadores de una experiencia negada o anulada en el contexto de la realidad convencional o en los procedimientos habituales de la propia escritura y transmisión de la Historia que pueden immortalizar los rastros de la memoria, pero no pueden ejercerla viva.

En este sentido, Nelly Richard expone que es necesario trascender el objetivismo del monumento y de los documentos que, en la articulación institucional del pasado, buscan la supresión de la diferencia, la alteridad o lo divergente. Son lo fragmentario y lo inconcluso las pautas que ha de seguir el arte en su ensayo de recomposición de los materiales de la memoria; solo así, apunta Richard a propósito de la transición de la postdictadura chilena, será posible:

[...] honrar a las víctimas desde la crisis de la palabra y la imagen, desde los fragmentos sin pertenencia, desconciliados, que vagan en las orillas de las recomposiciones lineales del pasado. Recoger estos fragmentos evitando la juntura forzada, profundizando más bien en la desarmonía y el conflicto, en la aspereza de sus bordes, es una cuestión tanto ética como estética. (2002: 192)

Si esto es así, *Del manantial del corazón* es la configuración de aquellas formas de memoria olvidadas por la oficialidad de la Historia, pues la temática no apunta a los relatos de gestas heroicas o mitificaciones de acontecimientos que se precisan legitimar como fundantes de la generalidad humana, sino que es la recuperación del cuerpo y la voz actual de las mujeres del Mayab. Por obra del procedimiento escénico, habitan su cuerpo-madre, su cuerpo creador de creaturas, su cuerpo evocador de vida y, por tanto, su cuerpo constructor de memorias. Son los cuerpos de las actrices, particularidades encarnadas de los cuerpos de la memoria de la maternidad vivida en todas sus etapas, que, de no ser por su presencia compartida en escena, no habrían de proponer que hay “otras”, distintas, distantes de la experiencia vivida en relación con el también “otro” cuerpo del espectador. Por eso, Richard propone una “memoria crítica” que evite el borramiento del recuerdo de las particularidades en aquel contexto de la sociedad chilena, la de las “víctimas con historia(s)” (2002: 189) e, incluso, propone que son el arte y la literatura, en tanto sistemas simbólicos, los que podrían “[...] deslizar el trabajo del recordar por los *huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus*; por todo lo que entrecorta la sintaxis ordenadora de las recapitulaciones oficiales con el *fuera-de-plano* de motivos truncos, de señales difusas y visiones

trizadas" (2002: 191).

La creación de Conchi León parece hacer eco de estas disquisiciones en su propio contexto. En entrevista con Gloria Ramírez (2016), la creadora ha definido que "[...] el teatro es ese puente finito que construimos dramaturgo, director, actores, para regalar al público la palabra que golpea, abraza, calla, detona universos conocidos, inimaginables y mágicos que nos ayudan a recuperar la memoria". En *Del manantial del corazón*, esta "memoria" de León asoma en la elaboración del acontecimiento poético en tres elementos poco visibilizados por la historia oficial y negados en sus procedimientos de recuperación y transmisión: lo femenino, el presente inmediato y el universo de lo privado. Asociados a ellos surgen también nociones soterradas por la racionalidad imperante que dicta lo que es legítimo y valioso resguardar como Historia, como el pensamiento mágico-religioso y los ejes de la vida cotidiana de la cultura maya del presente.

Del mismo modo que esta puesta en escena se muestra como una expresión de alteridad del teatro histórico, biográfico o documental, superpone lo local al costumbrismo y la convivencia al didactismo, porque el discurso no pretende la legitimación de un modo de vida que sería, a final de cuentas, una estrategia de generalización identitaria, sino que provoca la empatía a través de la asunción de la diferencia convocada en el encuentro de presencias del acontecimiento escénico. Si bien en el ámbito de la temática "lo yucateco" es innegable, la intencionalidad supone la experiencia desde la subjetividad del espectador y del actor, lo que determina la revocación del "ilusionismo" o pretensión de verosimilitud de la ficción.¹ Mediante la constante referencia al hecho escénico como construcción artificial y la constitución del ejercicio actoral desde la perspectiva de un individuo que se presenta como tal y que se inviste, ante la mirada del receptor, de aquel "otro" que representa según las necesidades del relato escénico, el artefacto escénico pondera que el propio ser acontece, transita, nunca es estático y con ello apunta a la fugacidad del momento y, por tanto, a la imposibilidad de la memoria como un registro equivalente al propio acontecimiento.

La memoria, al refugiarse en el aparato escénico, expresa de la manera más fehaciente su inestabilidad temporal, pero también su necesidad de experimentarse y comprenderse como evento único pero primordial. Si la recuperación de la memoria ya no se comprende como una actividad objetiva ni presenta su registro como una narración impoluta de lo real, tampoco la actividad diegética ejercida en el ámbito de lo escénico se erige bajo el valor de la verosimilitud o la pretensión de anulación del orden extraescénico; basta entonces con el entendimiento de la actividad poética de lo teatral bajo la intencionalidad de la veracidad en tanto experiencia de

1 En el sentido que lo explica Erika Fischer-Lichte cuando expone la emergencia de la noción de la puesta en escena como acontecimiento: "Si seguimos el argumento del crítico, era evidentemente imposible para los espectadores construir la ilusión de una realidad ficticia y sumergirse en ella. Más bien, tenían que adoptar una nueva posición con respecto a los actores y los demás espectadores. La puesta en escena sucedía literalmente entre los actores y los espectadores. Cuando el crítico se queja de que se rompía la ilusión con tales procedimientos, lo que enfatiza es la imposibilidad de los espectadores para apreciar los cuerpos de los actores representando personajes y el espacio figurando un lugar ficticio; más bien los espectadores eran confrontados con los 'cuerpos reales' y el 'espacio real', y de tal manera tenían que situarse así mismos como 'cuerpos reales' en el 'espacio real'. Se puede decir que, para la creación de su concepto de puesta en escena, Herrmann se inspiró y recibió un impulso importante gracias a las producciones de Reinhardt". (2014-2015: 13)

creación, de instauración de una dimensión alterna de lo posible que se ejerce con conciencia de ser un acto de voluntad, arbitrario y artificioso.

Tales nociones se hacen evidentes en la disposición del espacio escénico que apoya la inexistencia de la cuarta pared; el público, dispuesto en modalidad de teatro arena sobre el escenario, quiebra constantemente, a través de su interpelación desde el espacio de la ficción, el límite entre este y el espacio espectadorial. La distancia se anula definitivamente cuando se ejerce la puesta en escena del *hetzme*, en la que los espectadores, sin olvidar que lo son, viven la experiencia de ser “padrinos”. La explicación de la dimensión simbólica del acontecimiento del bautizo, acompañada de las instrucciones de realización del acto performativo, corre a cargo de la actriz (o sería mejor denominarla cuerpo encargado de la performatividad ficticia), que tampoco niega serlo y que como resolución del suceso abre la charla para recibir la formulación de la experiencia recientemente vivida por el espectador.

De este modo, la noción de puesta en escena que porta *Del manantial del corazón* permite la preservación de la memoria, revoca su destino de mortandad, pues el “archivo” al tornarse “cuerpo” instaura y restaura en el presente continuo de la actividad escénica a la “verdadera” memoria, aquella “[...] refugiada en los gestos y en los hábitos, en destrezas traspasadas mediante tradiciones no habladas, en el inherente autoconocimiento del cuerpo, en los reflejos no estudiados y en los recuerdos arraigados [...]” (Nora, 2014: 2). Se habla de la muerte; incluso, la materialidad de la escena la trae a cuento, pero paradójicamente lo que ella evoca es lo que no es, pues, por efecto del escenario, la muerte está viva para hablarnos de esa memoria que es el futuro, que es el destino que nos acompaña desde el pasado de nuestro nacimiento. Una vez más, el testimonio, invocado desde la escena, provoca el entendimiento de la actividad teatral como una sede de enunciación poética en que la performatividad, a voluntad, puede constituirse en el umbral de expresión de lo negado en el devenir de lo real convencional. Quizás sí, la realidad que instaura *Del manantial del corazón* sea un enclave, un territorio de resguardo, un memorial de la memoria, pero más bien entendido como lo hace Michel Foucault cuando define los “contraespacios”:

Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aun, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados. (2008: 3)

Bajo este supuesto, toda puesta en escena implicaría la revelación de un enclave “otro”, un “contraespacio” definido y exaltado por la tensión que resulta de la habitación contigua, en un mismo territorio, de cuerpos configurados y significados en órdenes distintos de lo real: el espectador, asociado a la realidad convencional, sin aparente control sobre el devenir de lo vivo, y el agente performático definido por el ámbito de la ficción, con aparente dominio de una construcción voluntaria de la vida.

En el caso de *Del manantial del corazón*, el acontecimiento escénico se torna el “contraespacio” que compensa la noción de la memoria negada, un enclave que la sana de la falacia de una verdad homogénea porque, encarnada en tiempo-espacio, revela su faz de acto representacional de “lo invisible”, de aquello que, anulado en el devenir pragmático, presenta su evidencia como formulación de una dimensión que es recuperación no del pasado, sino del proceso mismo de creación del testimonio y, por tanto, de una comprensión de lo posible como territorio metafórico que se habita no ya para revelar su apego a “lo real”, sino para experimentar que en la traslación de lo evidente a lo intangible, mediante la figuración simbólica, el orden de lo evocado es una ponderación de la vida poderosa, necesaria e, incluso, más fidedigna. La memoria es la verdadera protagonista cuando, en el acontecimiento de la escena, salta sobre los resortes de la cama para proclamar que la creación poética es el enclave que purifica el olvido de lo íntimo y lo fundante.

REFERENCIAS

FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2014-2015. “La teatrología como ciencia del hecho escénico”. En: *Investigación Teatral*, vol. 4-5, núm. 7-8, diciembre de 2014-agosto de 2015, pp. 8-32. URL: <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780/3221>.

FOUCAULT, MICHEL, 2008. “Topologías (dos conferencias radiofónicas)”. En: *Fractal*, año XII, vol. XII, núm 48, enero-marzo, pp. 1-18. URL: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichellFoucault.html>.

NORA, PIERRE, 2014. “Entre la memoria y la historia” (Alicia Macías, trad.). URL: <https://seminario-3vivianasuarez.files.wordpress.com/2014/11/pierre-nora-fragmentos.pdf>.

RAMÍREZ, GLORIA, 2016. *Conchi León: El cruce de miradas de los otros conmigo es la esencia de mi teatro* (entrevista). URL: <https://www.flotantemag.com/singlepost/2016/03/31/Conchi-Le%C3%B3n-El-cruce-de-miradas-de-los-otros-conmigo-es-la-esencia-de-mi-teatro>.

RICHARD, NELLY, 2002. “La crítica de la memoria”. En: *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, núm 15, enero-junio, pp. 187-193. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228610.pdf>.

SOBRE LA CREACIÓN-INVESTIGACIÓN ESCENOFÓNICA: REFLEXIONES DENTRO DE *ENRIQUE IV* DE PIRANDELLO

Erik Baqueiro Victorín

Escuela Superior de Artes de Yucatán

ARIALDO: ¡Enrique IV de Alemania, estimados!

¡El grande y trágico emperador!

LUIGI PIRANDELLO

El objetivo principal de este trabajo es reflexionar brevemente alrededor del proceso de creación-investigación escenofónica en la puesta en escena de *Enrique IV* (1921), de Luigi Pirandello, dirigida por Randia Escalante (2016).¹

A partir de un análisis entre, al menos, dos niveles de teatralidad se cuestiona la pertenencia de los elementos sonoros involucrados en la escena: bajo una múltiple perspectiva diegética, ¿el canto, la flauta o el laúd que el espectador escucha es también percibido por Enrique IV, el

¹ Este montaje fue parte de la experiencia académica de la directora en la primera generación de la Maestría en Dirección de Escena de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY) y tuvo la asesoría de Mauricio García Lozano.

emperador?

En función de esta hipótesis inicial se tomaron decisiones creativas sobre cuál sería la fuente sonora apropiada para cada rol: ¿el actor que genera música o ruidos, o el personaje que lo hace?, ¿el músico que ambienta al Enrique IV, de Pirandello, o a las exigencias del personaje que cayó del caballo?, ¿una escenofonía dentro de una escenofonía?

Esceno-sonorizando la locura del emperador

De acuerdo con Aguilar y en palabras (o sonidos) del escenógrafo Rodolfo Sánchez Alvarado, "para sonorizar una obra se requiere de toda una investigación..." donde, como "materia prima, además de sonido, atmósferas, música, tenemos a los actores" (2004: 65). A partir de esa reflexión, la colaboración del colectivo Caballo Azul en este *Enrique IV* fue fundamental.²

Como punto de referencia para dicha composición sonora y en mi interpretación, dentro del montaje propuesto por la directora Randia Escalante, el espectador fue, a su vez, un actor más: el público formó parte del grupo de curiosos que acompañaron a un médico a explorar el interesante caso de un loco que se creía un emperador germano de los años 1000-1100 d. C.

Dentro de la dramaturgia de Pirandello, un grupo de actores se encarga de crearle esta ficción a dicho personaje a través de un coherente contexto histórico, de escenografía y vestuario de la época y, por supuesto, de un apropiado diseño sonoro.

Llaves y flautas, candados y guitarras, puertas y voces, entre otros sonidos, formaron parte de la escenofonía compuesta para esta obra metateatral. Joaquín López señala, citando a Jon Withmore, que durante una representación escénica el espectador es expuesto a diferentes tipos de sonido como:

[...] diálogos hablados, exclamaciones vocales paralingüísticas (tos, gritos, suspiros), sonidos producidos por el movimiento físico de los actores (caminar, deslizar, saltar), efectos de sonido (trueno, timbres de teléfono, puertas cerrándose), música (instrumental, vocal), ruido de aparatos mecánicos (aire acondicionado, calefacción) y ruidos del medio ambiente exterior (sirenas, lluvias, aviones). (2005: 219)

López añade que "de aquí que el diseño sonoro incluya la composición musical (entendida en el sentido tradicional de la palabra) dentro de una meta-composición musical, en la que se integran los demás elementos mencionados" (2005: 220).

A grandes rasgos, considero pertinente reflexionar, principalmente, sobre un aspecto fundamental del diseño sonoro propuesto para el montaje citado: ¿cómo escuchar un castillo? Acordamos, como colectivo, incluir en la propuesta sonora (escenofonía) elementos propios del espacio escénico: el escenario fue ubicado en un ancho pasillo del segundo piso de la Casa de

2 El Colectivo Caballo Azul tuvo su origen a partir de la Compañía Estatal de Teatro de Yucatán, dirigida originalmente por Paco Marín en 2009.

la Cultura del Mayab, en el centro de Mérida, Yucatán, un antiguo convento del siglo XVI. Dicho espacio permitió, entre otras cosas:

1. Escuchar del lado derecho -perspectiva del espectador- y a través de dos ventanas lo que sucedía en el patio de abajo.
2. Conectar tres habitaciones a través de cuatro puertas dispuestas de un modo irregular.
3. Escuchar a través de la escalera situada frente a los espectadores -la misma que estos habían subido para llegar a la butaquería antes de iniciar la obra-, elementos sonoros que subían, bajaban, se acercaban o alejaban del escenario.

A partir de esta búsqueda sonora, además de acompañar o describir la acción dramática, los ya mencionados sonidos de llaves, candados, puertas y voces en *off* tenían el objetivo común de dimensionar el castillo del emperador a través de la percepción acústica, en una especie de sinécdoque sonora.

En los primeros diálogos del acto I (versión de Caballo Azul), Landolfo y Arialdo, los consejeros del emperador Enrique IV, invitan al grupo de espectadores a unirse a su ficción:

LANDOLFO: Tienen que seguirnos la corriente, y trasladarse con nosotros a donde el caso lo requiera. ¡A Sajonia!

ARIALDO: ¡A Lombardía!

LANDOLFO: ¡Al Rin!

Cuando de repente súbitamente se preguntan:

ARIALDO: ¿Entra o no entra?

LANDOLFO: No, duerme.

Dentro de la interpretación de Caballo Azul, un sonido breve, fuerte y lejano de un cerrojo de una puerta -situada, en nuestro imaginario, en la habitación del emperador- interrumpe la invitación planteada por los consejeros para alertarlos de la próxima entrada al escenario de Enrique IV, acción que sucederá en la escena final del acto I. Este peculiar sonido únicamente se presentará nuevamente en el acto III, al final de la obra, como uno de los puntos culminantes del diseño sonoro cuando se ejecuta el plan para "curar" a Enrique.

Breves reflexiones sobre la cura de la locura

Considero que una aproximación apropiada a la música que se escuchaba en la corte de Enrique IV (de Alemania) no necesariamente debería poseer rigor histórico, dadas las circunstancias de la

dramaturgia de Pirandello, o más aún la de la versión de Escalante y Caballo Azul de esta obra: un ser contemporáneo que se cree un emperador del pasado a quien un grupo de actores (no necesariamente expertos en musicología histórica) le han mantenido su ficción por años.

Esto último me sugiere –en estas reflexiones sobre el diseño sonoro, musical y escenofónico– que dicha música (la de la corte de la obra) puede componerse apropiadamente con ideas musicales de otras épocas, incluyendo las posteriores al periodo histórico propuesto por Pirandello. En el caso de este montaje, propuse un arreglo de *Mille regretz*, de Josquin Des Prez (c. 1440-1521) para voz solista como tema principal, al cual posteriormente se incorpora *La canción del emperador* de Luis de Narváez (c. 1500-1550), basada en la de Josquin y transcrita para guitarra sola.

Dentro de mis reflexiones finales, en un hipotético nuevo proceso de montaje consideraría importante el determinar (en colaboración con el equipo de creadores e intérpretes) cuál o cuáles composiciones –canciones– podrían jugar el papel sonoro de confrontar el pasado ficticio y el presente innegable de este personaje que busca –en ambas realidades– espectadores.

Fundamental en el trabajo interdisciplinario sería el construir maneras en que la composición sonora colaborara en materializar este gran castillo ficticio: coros, ecos, improvisaciones vocales y *hoquetus* en vivo entre los consejeros, solos y silencios breves y largos del emperador, música concreta (ruidos) de herramientas, animales y trabajadores, así como una intervención escenográfica apropiada con fines de aislar acústicamente esa realidad sonora del paisaje del exterior (la realidad cotidiana que resuena en nuestros días).

REFERENCIAS

- AGUILAR, L.**, 2004. "Rodolfo Sánchez Alvarado: escenografía sonora o escenofonía". En: *Máscara*, año 12, núm. 33, pp. 61-68.
- COLECTIVO CABALLO AZUL**, 2016. *Enrique IV de Luigi Pirandello* (inédito).
- LÓPEZ, JOAQUÍN**, 2005. "Música y escena. Reflexiones en torno a la música para danza y teatro". En: *Interdisciplina, escuela y arte*. Antología, tomo I. México: Conaculta.
- MUÑOZ, A.**, 2015. "Entrevista: Michel Chion". En: *La Tempestad*, 17, 103, 80-83. México.
- PIRANDELLO, LUIGI**, 2001. *Teatro*, vol. 2. México: Gernika.
- SVENSSON, KARL**, 2008. "Entrevista a Rodolfo Sánchez Alvarado". En: *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 62-64, pp. 217-219.

Material audiovisual

- BELLOCCHIO, M. Y PIRANDELLO, L.**, 1984. *Enrico IV* [filme].
- MERIDA1 TV**, 2015. 128. *Caballo Azul*. Recuperado de https://youtu.be/7zfeahuY_IY.

LA DRAMATURGIA FRENTE A LA INTERPRETACIÓN

José Margarito Avilez Díaz

Licenciatura en Arte Dramático
Facultad de Artes-BUAP

En el devenir histórico de la humanidad, las acciones de los hombres han sido determinantes y el teatro, un fiel testigo. Teatro e historia han caminado a la par, cada uno con su propio discurso: la historia como un registro de los acontecimientos tal como han sucedido, a través de la mirada del testigo; el teatro como el discurso que, mediante la poética, observa desde otra óptica la condición humana, donde se revelan vicios, virtudes, sueños y aspiraciones del quehacer individual y colectivo. El término poética (poiesis), como lo propone Aristóteles, no es otra cosa más que el arte de la fabricación de un discurso por medio de la intriga, para ampliar el imaginario individual y colectivo. La intriga es el conjunto de combinaciones por las cuales los acontecimientos se transforman en historias o una historia es extraída de acontecimientos.

El drama, como génesis de este registro, es el responsable de generar discursos que serán llevados a un plano estético y cuyo lenguaje se dirige a un lector-espectador. Para este fin, es necesario un equipo creativo que funcione como intermediario entre el poeta (dramaturgo) y el lector-espectador, quien, en el marco de un escenario, recibirá el discurso materializado en una

obra teatral.

La obra del dramaturgo se hace visible cuando se ve reflejada en un espacio escénico; fue escrita para ser representada. Para que la propuesta dramática cumpla su destino, será necesario que sea leída y explorada por un "lector" no común que pueda percibir y dimensionar lo que el texto dramático expone. Este lector "intermediario" será el encargado de interpretar el discurso inicial del escritor, para traducirlo en uno de carácter escénico en el que se vea implicada, en primera instancia, la figura del director. Este es el responsable de la conceptualización, en la que debe poner en juego todos los mecanismos de la teatralidad, donde los signos y significados plasmados en un escenario deben ser claros y precisos, donde accionarán los actores —en cuyas manos está la tarea de interpretar y darle vida escénica a los personajes que intervienen en este discurso dramático— y todos aquellos que apoyarán, como parte de un equipo creativo (escenógrafo, coreógrafo, músico, vestuarista, iluminador, utilero, etcétera), para lograr la totalidad de este discurso escénico.

El "lector", por su parte, interpretará el texto bajo los parámetros de la teatralidad, entendiendo la interpretación como una traducción de significados de un contexto cultural a otro, a través de una regla de equivalencia de sentidos, en la que se pone en juego la innovación semántica que nos obliga a "pensar más", a inventar nuevos mundos.

Continuamente, el creador escénico está frente a textos dramáticos de diferentes épocas, géneros y estilos, por lo que es necesario que adquiera una plena conciencia de que debe partir del propio texto para, de ahí, ir a los juegos de la representación. Si no es consciente de su responsabilidad ante el texto, seguramente llegará a una interpretación de otra cosa, pero no del texto inicial, ya que no fue certero en detectar y apropiarse de esos mundos de ficción propuestos por el dramaturgo.

Es pues labor del "creador" escénico, ya sea actor, director, escenógrafo, iluminador, etcétera, configurar un texto. La figura del director escénico como responsable de "conceptualizar" (configurar) es en quien recae la encomienda de la totalidad interpretativa dirigida hacia un público, por lo que dicha interpretación será reconfigurada (nueva lectura) por cada espectador (lector).

El director, al tomar la decisión de montar un determinado texto, se ve en la obligación de entrar en estos parámetros de rigor, por lo que debe estudiarlo desde todos los ámbitos, para lograr una comprensión total y poder llegar a una concretización (conceptualización). A su vez, debe ser capaz de comunicarse de manera clara con sus actores y demás equipo creativo, y de traducir (interpretar) de manera objetiva lo dicho en la obra, para que el espectador (lector) pueda percibir lo que se plasma en escena. A partir de esta concretización del texto, se inicia el proceso de creación del director, donde sumará y restará en pos del texto escogido.

El proceso de creación es donde el director puede decidir qué elementos entran y cuáles deja fuera: cortes y agregados al mismo texto, actores, etcétera, pero todo en función de esa conceptualización prefigurada por él mismo. No se trata de "mutilar" al autor. Si este fuera el propósito, lo mejor sería que el director cambiara de obra o proyecto, o incluso que escribiera su

propio texto. Lo que no debemos perder de vista es que si el director escogió ese texto, es porque encontró en él elementos determinantes que lo llevaron a explorarlo y representarlo.

Ciertamente, los derechos del autor dramático están en la creación de su historia, pero ¿dónde está el derecho creativo del director?, ¿hasta dónde se impone el director al dramaturgo?, ¿hasta dónde se complementa uno con el otro?

Lo que sí es un hecho es que no podemos pasar por alto la relación permanente entre la dramaturgia y el "lector" no común, cuyo objetivo final es que la escena sea presentada ante un (lector) espectador.

Por otro lado, la dramaturgia también puede ser interpretada con fines meramente académicos y de investigación. Aun así, entramos en los planos de la traducción tanto en lo semántico como en lo sígnico. La tarea específica del llamado investigador teatral es descubrir la universalidad y dar un juicio de valoración sobre el texto dramático; plasmar sus conclusiones en otro texto, de carácter académico, el cual estará destinado a los estudiosos del drama, como una acumulación teórica del y para el drama.

Ambos acercamientos obligan a hacer un ejercicio hermenéutico, o sea, a desarrollar el arte de interpretar y comprender textos o conjuntos de signos configurados de forma unitaria, donde las partes tienen relación entre sí y con el todo, y poseen más de un significado y sentido, es decir, son multívocas o polisémicas, aunque no necesariamente escritas. La hermenéutica se ocupa, pues, de la búsqueda de sentido y de significados en los textos:

[...] Partiré de la de hermenéutica como arte de interpretar textos. Un arte particular se revela efectivamente necesario desde el momento en que la distancia geográfica, histórica, cultural que separa al texto del lector suscita una comprensión inapropiada (mécompéhension) que solo puede ser superada con una lectura plural, es decir, con una interpretación multívoca. Bajo esta condición fundamental la interpretación, tema central de la hermenéutica, donde se revela una teoría del sentido múltiple. (Ricoeur, Wood, Clark et al., 2000: 131-132)

Si nos referimos a la dramaturgia llevada a un escenario, estamos hablando de los planos propios de la escena donde surge una nueva lectura "escénica" en la que se verá involucrado todo un equipo "intermediario", para lograr esa interpretación destinada a un espectador, quien será realmente el juez. Tanto el dramaturgo como el director, el actor, el músico, el coreógrafo, el escenógrafo, el iluminador y demás involucrados trabajan para ese lector-juez que valorará la interpretación y, a su vez, hará la suya.

En resumen, la tarea final del director frente a la dramaturgia es interpretarla. Esta interpretación se basa en un ejercicio de "mundos de referencias", donde el lector/intérprete pone en juego esa "prefiguración"; es decir, va colocando todas las piezas de su fabricación discursiva a partir de una esencia dramática que ha detectado y que necesita transmitir a los otros a través de los mecanismos de la teatralidad, donde revelará su teoría del sentido múltiple de su propio mundo en correlación con el mundo multívoco propuesto por el dramaturgo.

Cuando esta fabricación se concretiza en un escenario y se determina un discurso final escénico, entramos en los planos de la "configuración"; es aquí cuando el entretejido escénico estará terminado en su totalidad y será tarea del espectador "refigurar", o sea, leer ese discurso. Este es el momento en el que el intérprete sabrá si su discurso es leído (traducido) de manera clara por aquel para quien fue pensado: el espectador.

De esta forma, no podemos divorciar al dramaturgo del director, pues ambos se complementan para magnificar un texto dramático, el cual puede tener múltiples interpretaciones. Es por esto por lo que podemos presenciar montajes de un mismo texto y todos tendrán una lectura (interpretación) diferente. De todo lo anterior, podemos concluir que la realidad escénica es un mundo de múltiples interpretaciones.

REFERENCIAS

ARISTÓTELES, 1985. *El arte poética* (versión de García Bacca). México: Editores Mexicanos Unidos.

ALCÁNTARA, JOSÉ RAMÓN, 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.

RICOEUR, PAUL, 2002. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.

RICOEUR, PAUL, DAVID WOOD, STEPHEN R. L. CLARK ET AL., 2000. *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas* (Mario Valdés, coord.). Barcelona: Azul Editorial.

TEXTO EXISTENTE Y TEXTO CREADO SOBRE LA ESCENA: DOS POSIBILIDADES PARA UNA ACTRIZ CONTEMPORÁNEA

Gina Martínez Ortega

Belacqua/La Rendija A.C.

En este texto mi objetivo es compartir dos maneras de abordar el texto para una puesta en escena, a partir de lo vivido con dos proyectos: por un lado, *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, un texto escrito en 1689 (dirigido por Raquel Araujo) y, por el otro, *Feroz* de María José Pasos (dirigido por Nara Pech y Ulises Vargas), un texto contemporáneo en que el proceso de escritura fue a la par del proceso de montaje.

Expongo ambas experiencias desde lo actoral y tomando al texto como eje de análisis y experiencia, pues, aunque la procedencia de los textos es completamente distinta, la escena demanda lo mismo: organicidad.

Introducción

La escena es un rito y un ritual necesario para el alma y goce estético. Es un rito de sanación catártica para creadores y espectadores (frontera que se está borrando). Tomando como base esta

premisa, hablaré de dos procesos “sanadores” en cuestión vocal y actoral que decantaron en dos montajes muy distintos: *Feroz* y *El divino Narciso*.

Ambos procesos llegaron a mi vida actoral para confrontarme con una parte muy importante de mi instrumento: la voz. Ambos se sostenían fuertemente en este pilar. Por un lado, *Narciso*, texto de Sor Juana Inés de la Cruz escrito durante la época del barroco mexicano, es decir, en verso, con una duración aproximada de cien minutos leído de corrido. Por el otro lado, *Feroz*, un texto escrito a base de improvisaciones sobre la escena, pero con una premisa sumamente importante: devolverle la voz a los niños y niñas que sufren o sufrieron abuso sexual y decidieron callar o prevenir a otros niños y enseñarles sobre el poder de la voz. Ninguno de estos retos era sencillo. Y no hablo solamente por la temática o la trama, sino por el trabajo de volver orgánicos personajes tan distintos y alegóricos.

Feroz: texto escrito sobre la escena

Comenzaré por el proyecto que en un inicio titulamos *Pequeña Belacqua*, sin saber que esta pequeña sería una Caperuza muy *Feroz*.

La idea original comenzó por una inquietud de mi compañera actriz, Susan Tax, quien observó muchos casos de abuso sexual infantil cuando trabajaba en escuelas primarias. Ella trajo la problemática a la mesa de la compañía Síndrome Belacqua (ahora Belacqua) y la necesidad creativa de hablar a los niños sobre la importancia de cuidar su cuerpo y su integridad.

El inicio fue inédito y fascinante. La compañía nunca había hecho teatro para niños. Tuvimos que estudiar mucho: textos, películas, libretos teatrales, literatura infantil, cine para niños, eventos para niños, asesorías con psicólogas y psicopedagogas especializadas en el tema, etcétera.

Ahora voy a hablar de lo fundamental: el trabajo sobre la escena. En cuanto a esto, las decisiones las íbamos tomando en grupo. La primera decisión que tomamos fue que queríamos un texto original, dado que, en otros textos, quienes “salvan” al niño o niña víctima de abuso son los adultos. Nosotros queríamos un niño o niña que pudiera salvarse solo, ya que, en la mayoría de los casos, estos niños sufren en silencio. O, por el contrario, cuando tienen la suficiente valentía para confesar su “secreto”, nadie les cree, lo que suele ser más traumático para el niño o niña.

No ahondaré en los aspectos psicológicos, porque son demasiados y son otro tema. Iré directo a la voz. ¿Qué necesitaba este montaje respecto al trabajo vocal?

La decisión –inspirada en dos películas: *El viaje de Chihiro* de Hayao Miyazaki y *The Song of the Sea* de Tomm Moore– fue que el arma del héroe (niño) para derrotar al enemigo (abusador) sería, atinadamente, su voz. Obviamente, esta decisión nos comprometía como actrices a atender de manera remarcada a las voces de los personajes de nuestra obra.

La tercera decisión importante en el proceso fue trabajar con objetos, ya que tanto actrices como directores no queríamos que una mujer de treinta años interpretara a una niña de ocho. No

porque no fuera posible, sino porque sentíamos que los niños podrían sentirse más interesados al observarnos “jugar” con muñecos y objetos tal como ellos lo hacen.

Con el paso del tiempo y las improvisaciones, un día, los directores sugirieron una improvisación con el cuento de *La Caperucita Roja*. La consigna primera era sencilla:

- Un abusador: el Lobo
- Una víctima: Caperuza
- Un adulto: la Madre/Padre (que era el equivalente al leñador de una de las tantas versiones del cuento)

Estos tres personajes serían explorados a través de objetos que los evocaran, primero de manera plástica y visual, y a la par, de manera sonora. Así comenzó el viaje con la voz del proyecto *Feroz*.

Primero manejamos la “sonorización” por separado. Es decir, el cuerpo y el objeto suenan por separado, un poco a manera de “títere” o como si jugáramos a que un objeto abstracto fuera el Lobo, por ejemplo. Poco a poco, acompañados por un entrenamiento vocal a cargo del director Ulises Vargas, y de ritmo e improvisación por medio del *contact*, a cargo de la directora Nara Pech, fuimos integrando nuestras voces a los objetos.

Junto con las exploraciones físicas e investigaciones intelectuales, comenzamos a trabajar con María José, la dramaturga, la estructura de la obra, que, curiosamente, también se relacionaba con la voz. ¿Por qué? Porque evidentemente cualquier experiencia, positiva o negativa, modifica nuestro cuerpo y por ende nuestra voz: un niño víctima de abuso no habla igual que un niño que no ha sufrido abuso. Esto solo por poner un ejemplo, pero lo mismo fue con el Lobo y con la Madre. Debido a las películas vistas y a la manera en que queríamos abordar la historia, Majó decidió que “el viaje de Caperuza” sería a manera de una épica, es decir, sería el viaje de una heroína. Por lo tanto, necesitábamos los “espacios o lugares” por los que pasarían Caperuza y Esperanza, el personaje que “guía” a la heroína en su hazaña.

Estos lugares se llamaron la Isla del Miedo y el Pantano de la Culpa, sitios habitados por personajes fantásticos que evocaban estas emociones clave en cualquier persona (niño) que ha sido víctima de abuso. Entonces, Majó nos dejó unas preguntas de tarea:

- 1) ¿En dónde se siente el miedo/culpa?
- 2) ¿Qué siento a nivel emocional?
- 3) ¿Cómo suena?

A partir de una lluvia de ideas y de nuestro trabajo en casa, se eligieron algunas para trabajarlas corporal y sonoramente en las improvisaciones en escena. Acto seguido, María José decantaba las ideas elegidas en escenas que poníamos a prueba. Así hasta que llegamos a otros personajes que no salen en el cuento original: el Gran Miedo con sus Mieditos y el Coso Pantanoso.

En cierta forma, estos personajes agregados al cuento fueron también los más retadores en el plano vocal, pero también los más divertidos de crear con objetos con los que cualquier niño juega: una caja de cartón y una tela gigantesca.

Por otro lado, Caperuza decantó en un títere, al igual que Esperanza, la última en llegar, fiel acompañante de nuestra heroína en el camino para recuperar su voz. Estos dos personajes serían alternados por Susan y por mí durante toda la obra, de manera que tuvimos que trabajarlos juntas para evitar que el mimetismo fuera forzado; todo desde nuestra interpretación, pero sin que los personajes perdieran su esencia.

Feroz es una obra muy noble que se ha extendido; en el taller de corte preventivo que damos al finalizar, hemos detectado que el mensaje logra tocar a padres e hijos, hecho que nos llena de satisfacción por el tema y carácter de la obra.

Narciso: texto existente

Con *El divino Narciso*, el trabajo fue muy distinto. Por un lado, nos enfrentábamos a un texto escrito en el siglo XVII, en verso, con temática religiosa y de evangelización, con personajes alegóricos. El reto: traerlo al siglo XXI.

Este fue mi primer proceso con el Teatro de la Rendija, y evidentemente la manera de trabajar fue distinta a la de Belacqua. No solamente porque la naturaleza del texto era completamente distinta, sino por la poética de la compañía. Me atrevería a decir que la diferencia estuvo en las dos disciplinas de apoyo: por el lado de *Feroz*, tuvimos el acompañamiento de la psicología, y del lado de *Narciso* nos acompañamos de la filosofía y la religión-teología (los pocos o nulos conocimientos que teníamos).

En cuanto a la aproximación teórica, evidentemente, con *El divino Narciso* tuvimos la distancia temporal como un reto por superar todo el tiempo. Por lo tanto, cuando comenzaron las primeras aproximaciones de análisis, la directora Raquel Araujo nos remarcaba a cada momento nuestra posición (Didi-Huberman, 2008) respecto a las alegorías que representaríamos. Dado que tampoco era un trabajo realista, tener claros los conceptos en los que englobábamos alegorías como "Dios", "Infierno", "Gracia Divina", desde nuestra posición de mujeres jóvenes del siglo XXI, fue fundamental para comenzar las exploraciones escénicas.

El concepto general con el que comenzamos (al momento de integrarme al proyecto) era nuestra idea de "divinidad". ¿Qué es para nosotras, desde nuestro contexto, este concepto? ¿Por dónde comenzar? Y entonces Raquel nos hizo las primeras provocaciones para explorar a través de los objetos. ¿Cómo escogimos estos objetos? Por medio de la intuición (alimentada por el análisis de texto) y su plasticidad; es decir, cómo se ve y qué nos transmite el objeto en sí mismo y en relación con nosotras y nuestros personajes.

Previamente a este trabajo, tuvimos un taller de verso con la maestra y actriz Margarita González, experta en *El divino Narciso* y en la materia de verso. Margarita abrió un camino muy

importante para mí: conectar las palabras con el cuerpo, de la misma manera en que la poetisa conecta la sintaxis con la métrica, cosa compleja en su estructura pero muy clara y hermosa en su contenido. Por ejemplo, Margarita hablaba de la adjetivación, que en el texto barroco suele ser excesiva y puede confundirnos a la hora de entender a qué sustantivo se refieren tantos calificativos. Para ello, utilizábamos el movimiento, de manera que de un lado estaban los sustantivos y del otro, los adjetivos.

Para mí, antigua lectora de los evangelios y varios libros de la Biblia católica, ver la maestría con que Sor Juana pone en verso versículos completos fue una experiencia sumamente estimulante y retadora (por ejemplo, Isaías 11:6 y San Lucas 15:4).

Entonces, ya teníamos un manojo de ingredientes para comenzar a explorar cuerpo y voz en la obra de Sor Juana. En cada sesión de trabajo teníamos una parte teórica y otra práctica. Mis personajes eran América en la primera parte –la loa que precede al auto sacramental– y, en el auto, Sinagoga y la Gracia. Los tres eran personajes alegóricos con características muy específicas y escenarios en constante cambio.

El primer objeto por integrar para la Gracia fue un acrílico redondo y la búsqueda de luz desde él, entendiendo a la Gracia como la redención y don divino que, según la cosmogonía católica, Dios otorga a la Naturaleza Humana como un regalo, como una parte de su propia divinidad. Al tener un “elemento externo”, pero que al mismo tiempo debía ser una extensión del personaje, evidentemente el trabajo vocal debía entrar al juego: sonidos, ecos a través del material y mi cercanía o lejanía respecto a él, sumando el trabajo previo de análisis y técnica de enunciación del verso.

¿Los hallazgos? Una manera extracotidiana de estar en escena, otra forma de abordar el personaje de manera plástica, abstracta y poética, pero siempre desde una posición respecto a él. Porque no olvidemos que los personajes alegóricos son personajes “polarizados” hacia su defecto o virtud. Sin embargo, volver contemporáneos a estos personajes que tenían una “misión” muy específica en el siglo XVII fue y sigue siendo el gran cuestionamiento de este montaje.

Lugar en común: el canto

En ambos proyectos, la demanda de musicalizar la voz como parte del discurso fue otro ingrediente que me enriqueció como persona y artista. Afortunadamente, contamos con músicos en vivo y con piezas originales que nacieron también de músicos involucrados con los proyectos, y con esto quiero decir que no solo asistieron a los ensayos, sino también a parte del laboratorio.

Tener que cantar y hacerlo de manera orgánica, eliminando la línea entre lo dicho y lo musicalizado, entre la necesidad de hablar y la necesidad de cantar del personaje, me parece que ha sido una frontera en mi caso aún muy rígida; sin embargo, no me rindo; sigo en la búsqueda.

Conclusión

El trabajar con dos textos tan distintos al mismo tiempo como actriz me ha dejado, en herramientas, un registro muy amplio de posibilidades y un espectro de público que también es bastante amplio, por lo cual, en la adaptación a tan distintos ecosistemas, espero, se encuentre la evolución.

REFERENCIAS

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.

EL CUERPO PUESTO EN ESCENA. CREACIÓN Y RESISTENCIA EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

Natalia Juan Gil

Facultad de Danza de la
Universidad Veracruzana

Paul Virilio en su diálogo con Enrico Baj expresa que, ante la embestida de la tecnología y la velocidad, la publicidad y el marketing, asistimos, a la vez que a un proceso de eclipsamiento del arte a la anulación, a la desaparición del cuerpo (Virilio y Baj, 2010: 33-34). Esta expresión, que comprende una noción de cuerpo en un sentido muy amplio, apunta a subrayar que, sometidos como estamos a un proceso de dominación massmediática, ideológica y política dominada por el mercado, la tecnología y la visión objetual del mundo, los cuerpos están amenazados, en peligro de desaparecer. "El cuerpo está en peligro; todos los cuerpos están en peligro: el cuerpo territorial está en peligro; el cuerpo social está amenazado por el gran mercado; el cuerpo animal y el humano están amenazados por los experimentos genéticos" (Virilio y Baj, 2010: 33). En la potente frase del autor de *El arte del motor*, se encuentra un elemento relevante que nos interesa resaltar: el aspecto problemático en que se pone la situación del cuerpo en la cultura de hoy.

Virilio va a subrayar que la cultura actual está marcada por una política de exterminio que es necesario neutralizar. Para el autor de *El procedimiento silencio*, esta maquinaria económica, política y bélica, que trabaja en estrecha relación con la tecnología, opera como un poderoso sistema de desaparición; el peligro es que en el interior de esa compleja maquinaria se asiste a una eliminación gradual de los cuerpos, de todos los cuerpos. Virilio observará, sin embargo, que el arte puede oponerse, colocarse fuera del aluvión continuo y permanente de imágenes estandarizadas, tecnificadas, industrializadas del sistema hegemónico dominante que nos rodea. No obstante, para el autor de *La máquina de visión*, en el arte se libra una batalla para recuperar el cuerpo.

Es necesario, por lo tanto, recuperar todos los atributos del cuerpo, con el baile, la palabra, la expresión corporal, y evitar perderse en lo virtual, en la espectromanía de los fantasmas políticos a la Bill Gates [...] Toda nuestra cultura ha consistido en limitar el cuerpo en favor del espíritu. Hasta el horror de los campos de concentración tiene que ver con esa voluntad de eliminar lo corporal. (2010: 33)

Gilles Deleuze, por su parte, habría observado que el arte puede neutralizar la serie continua e ininterrumpida de representaciones e imágenes que la cultura de hoy –capitalista, masiva, estandarizada y homogeneizante– predetermina e impone. Sin embargo, el autor de *Lógica del sentido* subrayará que, si se asiste a una problemática en el arte, es porque romper y salir de esos modos preestablecidos no es una tarea fácil. Para Deleuze, el proceso creativo acontece como un espacio donde se libra una batalla, un complejo proceso donde el creador debe enfrentar, borrar, anular todo un conjunto de predeterminaciones existentes para crear algo nuevo.

Deleuze propone entonces pensar la creación como un campo problemático, retomando la idea nietzscheana del proceso creativo como un espacio de inestabilidad donde el sujeto se ve enfrentado a todo un conjunto de representaciones que debe neutralizar y donde el papel del cuerpo es central para desactivar el marco de referencias ya dadas. Gilles Deleuze nombra a ese proceso, en el que el creador entra a un espacio de indeterminación, *cuerpo sin órganos*, cual modo de relaciones nuevas donde el cuerpo funciona por sensaciones que no proceden ya por criterios de semejanza, que no se articulan por el marco de las representaciones. Si bien la noción de *cuerpo sin órganos* tiene en el pensamiento deleuzeano connotaciones muy amplias, Deleuze va a intentar con este concepto, de manera muy particular, reposicionar el papel de lo corpóreo a partir de la función que tiene en el acto de creación.

Para Deleuze, es a través del cuerpo que la creación, entendida como un proceso único y singular, tiene lugar. El filósofo francés va a articular la creación en estrecha relación con el cuerpo; la particularidad del momento creativo solo es posible por el juego de sensaciones temporales que se despiertan a través de él. A partir de esa posición, el autor de *Diferencia y repetición* va a proponer un nuevo marco epistemológico donde no solo el papel de lo corpóreo es primordial y deja de ocupar un papel secundario, sino donde el arte es pensado en su singularidad creativa e inventiva. El arte, de acuerdo con el autor de *Lógica de la sensación*, traza una línea de fuga que

escapa del marco de las representaciones. Para Deleuze, la actividad del arte tiene que ver más con la desarticulación de las formas preconcebidas y predefinidas; es en este sentido que afirmará que el arte no procede por mimesis o imitación, sino por el dismantelamiento de las representaciones que configuran al sujeto y conforman la cultura. Deleuze va a situar, por tanto, al arte como una instancia creativa y subversiva *sui generis*, cuya tarea fundamental es crear otros, nuevos cuerpos. “El devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro (sin dejar de ser lo que es), girasol o Acab [...]” (Deleuze y Guattari, 2009: 179). La reflexión se encamina a pensar esa corporalidad otra que el arte crea; siguiendo el trayecto abierto por Gilles Deleuze, se observa ese devenir distinto como resultado de un proceso inventivo que, al proceder por suspensión, interrogación y crítica de las formas de representación, se instaura como un modo de resistencia.¹

Pero ¿qué cuerpos crea el arte, la danza, el teatro que los hace diferentes? Sin duda, no solo la cultura, sino también el arte produce y ha producido variedad de cuerpos distintos; sin embargo, es en la escena contemporánea donde vamos a encontrar una forma de corporalidad distinta, que va a cuestionar la idea misma de cuerpo y va a poner en otro plano su potencia signi-
fica y expresiva.

En este marco de exploración encontramos el trabajo de la artista alemana Sasha Waltz,² cuya trayectoria, iniciada desde finales de los años ochenta, destaca por el papel que le concede al cuerpo. Identificada con el movimiento de la danza-teatro, Sasha Waltz colocará el cuerpo como sujeto y objeto de un discurso escénico, que de entrada no reconoce diferencias entre teatro y danza. Tal como afirma en una entrevista: “No hay distinción entre los elementos teatrales y la danza; para mí son lo mismo” (*La Razón*, 2011: s/p).

Sasha Waltz parece encontrar esa indistinción en el hecho de que en ambas disciplinas (teatro y danza), independientemente del uso del lenguaje y la palabra, el cuerpo es la materia principal con la que trabajan el actor y el bailarín. Para Waltz, el teatro y la danza son la puesta en escena de ese complejo sistema de signos que es el cuerpo. Este enfoque es muy claro en *Körper*,³ obra emblemática de la artista alemana, donde la creadora reflexiona sobre la corporalidad partiendo desde su dimensión más física: “En *Körper* me interesé por la anatomía, por las sensaciones ligadas a la presencia física del cuerpo y lo hice en un montaje concebido para el Museo judío de Berlín” (Marti, 2002: s/p).

En *Körper*, como su nombre lo deja entrever, el cuerpo es sometido a un trabajo

1 Siguiendo las líneas centrales de mi trabajo de investigación, la ponencia retoma partes y algunas de las ideas expuestas en mi tesis doctoral (Juan Gil, 2016). Para una ampliación de lo aquí expuesto, remito directamente a ella.

2 Sasha Waltz (8 de marzo de 1963, Karlsruhe, Alemania), coreógrafa alemana, bailarina y directora del grupo Sasha Waltz & Guests, cofundado en 1993 junto con Jochen Sandig. Directora de la Schaubühne am Lehniner Platz de 2000 a 2004, con la que estrena *Körper* (2000). Reconocida como una de las creadoras más importantes del momento, se le ha considerado como refundadora de la danza-teatro alemana. Se le vincula con Pina Bausch y con la estética del movimiento expresionista de la posguerra y la danza postmoderna norteamericana. Ha recibido premios como el Premio Laurence Olivier por logro excepcional en danza.

3 *Körper* es el título de una obra magna de Sasha Waltz, una trilogía conformada por tres danzas: *Körper* (2000), *S* (2000) y *NoBody* (2002). Se anexa al presente ensayo la liga disponible en Youtube: <https://youtu.be/lfn9cqbVGpl>.

exhaustivo y minucioso de exploración y experimentación liminal que va a poner en visión la compleja cartografía de la corporalidad contemporánea. Waltz logra mostrar la ambivalente, poliédrica y multiforme apariencia de los cuerpos; exponerlos en su complejidad signica y semiótica, a través de un cuidadoso trabajo de disección que exhibe a la corporalidad en un sentido muy amplio. En *Körper*, la artista alemana procede a un desnudamiento físico, semiótico y simbólico, donde el cuerpo se revela en el interior de un complejo marco de interacción que pone de relieve la compleja dimensión de la corporalidad. Waltz afirmará que:

Körper explora lo que llamo el sistema de cuerpos, de tal manera que el público vea una expresión de su propio cuerpo. Con esta investigación traté de introducirme en el cuerpo. Para mí era casi como la imagen de un cirujano metiéndose en el interior. Quería hacerlo sin noción de referencias históricas o sociales, sino de la manera más pura posible, sin ambientación alguna. (2011: s/p)

Sasha Waltz remite directamente a Deleuze y a su concepción de la creación como un proceso en el que el artista intenta despojarse de todo el conjunto de referentes que encauzan su percepción y predeterminan su concepción de las cosas. Al intentar desprenderse de los referentes con los que se asocia el cuerpo, Waltz va a realizar un trabajo que intenta ir más allá de la armadura que es “la piel”, haciendo que los cuerpos se muevan ya no por el marco de las predeterminaciones, sino por las sensaciones que temporalmente los atraviesan, los penetran y los recorren. Al dejar entrever las sensaciones que nacen y mueren para dar lugar a otras, el cuerpo en la danza de Waltz va a devenir un campo intensivo, un espacio que se define por las fuerzas que lo recorren. En ese sentido, se puede afirmar que *Körper* logra poner en escena una idea de cuerpo completamente distinta. Esta corporalidad otra se instaura a partir de las mismas posibilidades físicas de los cuerpos.

En *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari van a reflexionar sobre el arte, relacionándolo con distintos procesos de sedimentación o estratificación. Desde ese posicionamiento, van a distinguir tres etapas en la historia del arte que identifican como clásica, romántica y moderna, subrayando que usan esta clasificación más como un hábito enunciativo, porque la idea de Arte es, sobre todo, un asunto nominal.

Cada una de estas edades establece una relación distinta con la materia. A partir de esa relación, cada etapa da lugar a distintos modos de expresión en que se ven implicados movimientos de decodificación o desterritorialización. Cada edad define un modo determinado de relacionarse con las potencias configuradoras de la vida, con lo que Deleuze y Guattari enuncian como las fuerzas del caos, de la tierra y el Cosmos. Pero es en la tercera fase, cuando el arte entra en contacto con las fuerzas desterritorializantes del Cosmos, que ya no habrá formas de identificación entre las cosas, ya no se podrán establecer relaciones de semejanza con esto y aquello, ya no habrá más estados de cosas temporales; se trata más de encuentros entre fuerzas territorializantes y desterritorializantes que van a darle a la materia nuevas posibilidades de expresión.⁴

4 Cf. Simone Borghi (2014: 75).

Deleuze y Guattari se apoyan en las expresiones de Paul Klee, para quien el arte moderno sustituye “un andar terrestre” por una “fuga cósmica”, donde cada artista traza su propia diagonal o transversal y crea un plano intensivo que lo hará alcanzar un modo de desterritorialización que ya no remite a materias-formas, sino a la relación materia-fuerzas. El objetivo será ahora volver consistente un material para que pueda mostrar las fuerzas invisibles; hacer sensibles las fuerzas que no lo son:

La relación esencial ya no es materias-formas (o sustancias-atributos); ni tampoco es desarrollo continuo de la forma y variación continua de la materia. La relación se presenta aquí como una relación directa material-fuerzas. El material es una materia molecularizada, y que como tal debe “captar” fuerzas, que solo pueden ser las fuerzas del Cosmos. Ya no hay una materia que encontraría en la forma su principio de inteligibilidad correspondiente. (1994: 346)

¿Qué quiere decir que la materia esté ahora en relación con fuerzas? No que la forma sea completamente abolida, sino que ya no se está estrictamente sujeto a ella, en tanto un modelo predeterminado que imponía modos obligados en el quehacer artístico. Los artistas siguen más sus propias iniciativas; trazan su propio plano compositivo dando lugar a creaciones inéditas, como va a observar la filósofa Simone Borghi.

Este modo de composición puede observarse en el trabajo de Sasha Waltz, y particularmente en la trilogía conformada por *Körper*, *S* y *NoBody*, donde el cuerpo es campo de experimentación y lugar de fuerzas. En la obra de Waltz, los cuerpos crean un discurso propio que ya no da margen a la identificación de formas, sino a la aparición y desaparición de infinitud de cuerpos, cuyo elemento distintivo es constituirse en material maleable, dúctil. Adviene un plano intensivo conformado por la presencia de fuerzas múltiples que, al penetrar en la piel, en los cuerpos, hacen que la danza sea un lugar de tránsito, sitio ininterrumpido de formas en continua gestación e indefinición.

Pero ¿cómo se alcanza un plano cósmico que ya no remite a formas, a sujetos y personajes, ni a estados de cosas temporales? ¿Cómo ocurre este proceso de desterritorialización, este movimiento de desestratificación que ya no permite la identificación de formas y de sujetos, ni refiere una materia en variación continua? ¿Cómo se traza esta línea de fuga a través de la danza?

En *Körper*, el punto de partida es la idea de límite del cuerpo como algo dinámico y movable. Para Waltz, el cuerpo deviene una frontera en continuo desplazamiento. Al ser entrevistada por José Manuel Mora, apuntó: “¿Hasta dónde podemos llegar con el cuerpo? ¿Cómo podemos romper la seguridad que a priori nos proporciona la barrera de la piel?” (2011: s/p). Sasha Waltz va a subrayar que, en *Körper*, ella y sus bailarines trabajan “con la piel y con la ‘idea’ de fin del cuerpo, es decir, con la piel como frontera” (2011: s/p). Waltz se acerca de esa forma a la idea de Paul Valéry, para quien lo impenetrable está en la misma superficie: “Lo más profundo es la piel”. La piel, la capa exterior, la superficie más extensa del cuerpo deviene ahora espacio material ampliado, recubrimiento elástico que al ser puesto en relación con fuerzas indistintas revela lo que

cotidianamente oculta, lo que permanece invisible.

Esta idea se consolida en la escena contemporánea, donde los creadores van a concebir el cuerpo como una materia que es posible decodificar y desestratificar; tal es el caso de Waltz, que logra desterritorializar el cuerpo casi de manera absoluta. Waltz va a crear un plano de composición completamente inédito donde el cuerpo será materia de expresión por sí mismo. Este plano intensivo desborda el carácter representativo haciendo posible un devenir otro del cuerpo que no es más que su presencia en su modo más puro de expresión. En este nuevo territorio, la danza se concentra en los minúsculos eventos, en los invisibles movimientos, en los incommunicables sucesos que moldean a los cuerpos; se instaura de esa forma una zona molecularizada que parte desde la piel, donde fuerzas invisibles e impersonales se materializan a través de un flujo de movimientos en continua transformación.

De ese modo, la danza se pondrá en relación con fuerzas aéreas y celestes sin perder su conexión con la tierra; trazará de esa forma un plano cósmico que se abrirá al exterior y liberará a los cuerpos haciendo posible un devenir otro. “No hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización” (Deleuze y Guattari, 2009: 187). Cual modo singular de sobrevuelo, en *Körper* los cuerpos crean un juego kinético que logra instaurar su propio plano, un espacio-temporal dinámico y polivalente marcado por matices y variaciones, por contrastes y oscilaciones; un devenir otro, impersonal, en donde ellos, los cuerpos, son ya paisajes y personajes por sí mismos.

Al llevar al marco de lo visible las fuerzas impersonales y temporales que simultánea y sucesivamente atraviesan y recorren a los cuerpos, Waltz logra exhibir la compleja anatomía no solo del cuerpo, sino también de lo humano, donde esta palabra refiere ya a la comunidad humana en su desnudez anónima y polimórfica. Es así como los cuerpos devienen en territorio oscilante de transformaciones que no responden más a personajes o a caracteres plenamente identificables. Acontece un modo de despersonalización que plantea serias y profundas interrogantes: ¿Qué es el cuerpo? ¿Cuál es la materia que lo constituye? Pero, a su vez, Waltz parece remitir directamente a Spinoza: ¿Qué puede un cuerpo? ¿Hasta dónde es capaz de llegar?

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari habrían apuntado que todo cambio en el plano de composición está aunado a un cambio perceptivo, a la presencia de otro umbral donde la materia como modo de expresión cambia. En la coreografía de *Körper* es posible apreciar este proceso, que funciona a través de un doble movimiento: por un lado, la idea del cuerpo como frontera inamovible es deconstruida y, por otro, este ya opera como materia neutra. Sasha Waltz apuntará: “Pensé en el cuerpo como si fuera un simple material de trabajo. Me abstraí de su sexualidad que más tarde exploraría en piezas como *S* y eliminé, deliberadamente, cualquier indicio de ternura y sensualidad. Intenté establecer un punto de vista “neutral” del cuerpo humano” (2011: s/p). El cuerpo como materia expresiva se consolida como espacio neutro, se separa de su vínculo o pertenencia a un sujeto que le da sentido.

Cuando el cuerpo y el movimiento es despersonalizado, la danza se va a concentrar en lo

micro, en el movimiento mínimo, informe, así como en sus oscilaciones crecientes y decrecientes como forma de aprehender los matices y variaciones intensivas que se despliegan desde la piel. En ese nivel, el cuerpo pasa a otro nivel de expresión, donde las formas como fines últimos son rebasados. La danza alcanza así un plano más abstracto donde movimiento, gesto y expresión no corresponden a un sujeto o un personaje determinado. Los cuerpos son más conglomerados, concentrados de espacio-tiempo intensivo que se han consolidado para dar lugar a vibraciones y resonancias, a la presencia de las fuerzas, las densidades, las intensidades.

Este devenir otro del cuerpo responde a un movimiento de desterritorialización que no hace posible ya identificar plenamente formas o personajes. La danza instaure de ese modo un espacio enunciativo anónimo que ocurre por una despersonalización del cuerpo, del movimiento y del gesto.

En *Körper*, el cuerpo es ya una zona neutra, lugar de resonancia, superficie de inscripción y territorio ya impersonal. Cuasi despojado de elementos representacionales, el cuerpo puesto en escena por Waltz se posiciona por sí mismo como un centro de fuerzas activo: materia expresiva que se consolida a través de la piel cual “órgano mutable”, como expresa Waltz; superficie dinámica y cambiante que no da lugar a formas en sí perfectamente reconocibles, ni a la presencia de elementos arquetípicos entrelazados a una historia específica o a gestos codificados contruidos alrededor de un personaje. Se crea un devenir otro de los cuerpos conformado por matices, variaciones y vibraciones que activan resonancias más allá de las historias y los caracteres que pudieran encontrarse. En esta zona de cruce y de intercambio que se crea, la danza adviene como espacio de encuentro y desencuentro de múltiples fuerzas que, al hacerse visibles, desnudan la realidad de la corporalidad. De esta forma, en “el giro postromántico: lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades” (Deleuze y Guattari, 1994: 346).

No obstante, deshacer los constructos que moldean y conforman a los cuerpos y a los sujetos pasa, en el arte, necesariamente por un proceso de desterritorialización; un modo que en la escena se presenta siempre como un combate, un enfrentamiento entre esos dos planos: el de los ordenamientos y las formas modeladoras de la cultura y el de su realidad intensiva.

Pero adentrarse en esa realidad compleja e invisible del cuerpo, que es su dimensión intensiva, pasa por un acto territorializante. Para Deleuze y Guattari, “el territorio implica emergencia de cualidades sensibles puras, *sensibilia* que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión [...]” (2009: 186). Deleuze habría resaltado el carácter impersonal de lo sensible, al poner las sensaciones como el germen de realidades ellas mismas a-subjetivas.

Por tanto, en todo territorio existe una fuerza territorializante que busca la potencia de la tierra, fuerzas estratificantes que se mueven todavía por las identificaciones y las formas, y otra que coexiste simultáneamente, una fuerza desterritorializante que impulsa a lanzar vectores fuera de sí, a crear líneas de fuga más abstractas, más libres, que no se articulan por las formas, ni se estructuran por las codificaciones y las estratificaciones.

La danza de Sasha Waltz es una apuesta por un máximo de desterritorialización que apun-

ta a un grado elevado de acercamiento con el caos, un punto liminal donde los cuerpos se miden con las fuerzas de la tierra, pero al mismo tiempo entran en contacto con vectores aéreos, fuerzas cósmicas que trazan líneas de fuga más abstractas. ¿Qué tanto de acercamiento con esas fuerzas desestabilizantes pueden soportar los cuerpos?

Waltz desnuda a los cuerpos física y literalmente, creando líneas de fuga máxima sobre los cuerpos, donde estos ya no tienen que ver con formas, ni con personajes predeterminados e historias lineales, sino con sensaciones y con la piel como límite mutable. Pero para alcanzar ese punto, era necesario pasar por el territorio. La noción de territorio permite captar el nivel de pertenencia de los cuerpos a la tierra, a los estratos y los códigos, pero, a su vez, a las líneas de fuga que soportan y que son capaces de desplegar sobre sí y a partir de sí mismos.

La desnudez física en la obra de Sasha Waltz no solo va a tener un carácter transgresor inmediato, sino que en *Körper* la desnudez es un acto donde los cuerpos, despojados de sus vestiduras materiales, pueden develar los distintos discursos que se imponen sobre ellos, y exhibir los diferentes regímenes sígnicos y semióticos en que transitan y están atrapados cotidianamente. Con los cuerpos desnudos procede un modo de despersonalización donde los cuerpos plenamente identificables se difuminan, casi desaparecen; es entonces cuando los movimientos, los gestos y las posturas adquieren una presencia que vale por sí misma.

Cuando se alcanza ese nivel de desterritorialización, la danza pasa a otro plano como medio de expresión; genera modos donde las formas como fines últimos son secundarios. De esa forma, los cuerpos adquieren un sentido más spinozista. Lo que va a definirlos no son sus márgenes inamovibles, sino su potencia: ¿qué puede un cuerpo?, ¿qué es capaz de hacer?, ¿hasta dónde llega el cuerpo?

En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari sostienen que el plano de composición estética se consolida siempre en relación con un plano técnico. En la danza ha sido necesario un cambio perceptivo en relación con la potencia física del cuerpo para dar lugar a un nuevo manejo y uso de la corporalidad y rebasar a la forma como punto apoteósico. Las nuevas técnicas corporales, al configurar procesos que se concentran en lo micro, en el movimiento mínimo, informal, creciente y decreciente como forma de aprehender los matices y variaciones intensivas que se despliegan desde la piel, no se concentran en la forma, sino en lo imperceptible: las sensaciones que se despiertan en el tiempo y las fuerzas que se hacen visibles en esa interacción.

Si creer en el mundo comienza por una creencia en el cuerpo, como propone Deleuze,⁵ en la danza –como la de Sasha Waltz– esa confianza se confirma en los sentidos que articula más allá de las palabras, en una fe en el cuerpo que conduce a salir al encuentro de los cuerpos por venir, a experimentarlo cada vez como bloque de sensaciones nuevas e inéditas, donde es posible su devenir como arte, como materia expresiva que se abre al exterior.

¿A dónde lleva este devenir impersonal de los cuerpos? A la creación de un bloque espacio-tiempo singular que, al invertir y alterar los modos de operación y funcionamiento en que los cuerpos están insertos cotidianamente, efectúa un devenir expresivo inesperado; ocurre entonces

5 “Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas” (1996: 231).

una puesta en escena del cuerpo que es, al mismo tiempo, su desnudamiento; un acto de creación y de resistencia simultáneo, donde ellos, los cuerpos, son paisajes y personajes por sí mismos. "¿Acabaremos tal vez por volver a encontrar la casa y el cuerpo?" (Deleuze y Guattari, 2009: 184).

Quizá ése sea el propósito de la danza y el teatro actual, y tal vez el de la actividad escénica contemporánea: encontrar no solo el cuerpo, sino su realidad polivalente; hacer advenir la multiplicidad de cuerpos que cada uno es; tratar de encontrar esos cuerpos que se han perdido o a los cuales se les ha sustraído su potencia polimórfica, enunciativa y significativa. Pero en tanto el cuerpo se mueve cotidianamente en el marco de las codificaciones y las representaciones, el cuerpo puesto en escena deviene como una apuesta permanente, un acto de desafío que obliga continuamente a trazar nuevas líneas de invención, de creación, e impele a que cada artista encuentre su propio plano y extraiga de él, cada vez, sensaciones distintas.

REFERENCIAS

BORGHI, SIMONE, 2014. *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, GILLES, 1994. *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine 1*, Barcelona: Paidós.

_____, 1996. *La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós).

_____, 2002. *Francis Bacon. Lógica de la Sensación* (Isidro Herrera, trad.). Madrid: Arena.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI, 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

_____, 2009. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Barcelona, Anagrama.

JUAN GIL, NATALIA, 2016. *Una reflexión estética sobre el cuerpo en el arte contemporáneo a partir del pensamiento de Gilles Deleuze*. Xalapa: Instituto de Filosofía-UV (tesis de Doctorado en Filosofía).

LA RAZÓN, 2011. "Cuerpo a cuerpo con Sasha Waltz". En: *La Razón*, 26 de mayo de 2011. Disponible en https://www.larazon.es/historico/9324-cuerpo-a-cuerpo-con-sasha-waltz-LLLA_RAZON_378027?sky=Sky-Febrero-2018#Ttt1eytenKNZQHiH.

MARTI, OCTAVI, 2002. "Sasha Waltz lleva a Aviñón el final de su trilogía sobre el cuerpo". En: *El País*, sección Cultura, 23 de julio. Disponible en https://elpais.com/diario/2002/07/23/cultura/1027375206_850215.html.

MORA, JOSÉ MANUEL, 2011. "Sasha Waltz". En: *El Cultural*, sección Escenarios, 20 de mayo. Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/escenarios/Sasha-Waltz/29208>.

VIRILIO, PAUL Y ENRICO BAJ, 2010. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro.

MANIFESTACIONES DANCÍSTICAS EN ESPACIOS DE RED

Rebeca Sánchez Aguilar

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional Autónoma de México

En el 2013 se realizó una obra escénica con tres bailarines que construían su composición coreográfica de manera remota desde tres países: México, Brasil y España. Los bailarines interactuaban en tres canales, por los cuales se estableció una conexión de ida y vuelta, en alta definición. Este evento fue visto de manera presencial en las tres ciudades mencionadas como una obra dancística *sui generis*, y también virtualmente a través de Internet. La composición coreográfica se estableció a través de imágenes proyectadas de tamaño real de los bailarines de España y Brasil sobre el bailarín de México, para crear un juego de composición simultánea entre cuerpos orgánicos y cuerpos remotos, todo esto, en tiempo real. Paralelamente, una composición sonora se construía de manera conjunta con tres compositores, cada uno desde su lugar de origen. En México, este evento figura como el primer referente de puesta en escena de danza mediada por sistemas de telepresencia. Se enlazaron de manera remota tres equipos de alta especialización en las artes y en las ciencias para trabajar colaborativamente en una exploración que analiza el contexto artístico, tecnológico y científico desde una propuesta escénica.

Este suceso no solamente es relevante para los creadores y participantes del proyecto en cuanto a la exploración en las artes, sino que también reviste importancia en una sociedad que se encuentra inmersa en una configuración global, como una reflexión temática e instrumental de su situación histórica. El arte imagina, propone y construye escenarios donde desarrolla ideas acerca de su realidad, con la intención de que fluyan entre sus asistentes y de que trasciendan probablemente hacia una especulación o cuestionamiento personal. La conectividad de las redes no es un fenómeno que ahora nos asombre como sí lo hacía en 1982, cuando Roy Ascott organizaba la primera consulta planetaria del I Ching en Ars Electronica. Sin embargo, las interrogantes que se generan continuamente por los advenimientos tecnológicos ocurren con tal velocidad que es casi imposible mantener la pista del acontecer mundial. El arte y las ciencias se encargan de revisar, reflexionar e investigar sobre *la existencia* en sus enigmas y problemáticas, incluso aquellas que todavía no se advierten por la precipitación del surgimiento; por ejemplo, ¿cuál es la condición del cuerpo en sus alcances, representaciones y ubicuidad cuando está “conectado” a través de una pantalla y cuando está fuera de esta?, ¿cómo se piensa el cuerpo mediado por sistemas de red más allá de la pantalla?, ¿cómo se imagina y actúa el cuerpo contemporáneo, desde la danza y también desde la sociedad? El cuerpo de 2018 desea y reflexiona diferentes cosas que aquel de 1982.

La danza tiene la posibilidad de explorar a través de diseños escénicos transformadores del espacio; mediante el cuerpo y el movimiento. Ya rompió la cuarta pared, ya movilizó al público, ya rompió la distancia y llegó a un lugar íntimo. Ya incluyó dispositivos interactivos en escena, imágenes, diseño lumínico reactivo, y mucho más. Ya puede construir su discurso coreográfico con un cuerpo remoto y de manera simultánea; un cuerpo código, virtual y en alta definición que sale de la pantalla y es parte del diseño escénico. La danza dialoga con su presente y también con su pasado; no se concluyen los diálogos, se abren nuevos espacios para seguir reflexionando lo real y lo imaginario.

Esta investigación examina el fenómeno que ocurre en la danza desde un entorno mediado por sistemas de red. Indaga con una visión interdisciplinaria entre sus cualidades disciplinares, sociales y tecnológicas como manifestaciones de la situación cultural en relación con su contexto histórico. La aproximación analítica que se hace tiene que ver con aspectos de representación escénica multidisciplinaria, experiencia performática interactiva, acontecimiento social, así como con relaciones de circulación e interacción entre sus componentes articulados por las telecomunicaciones.

Desde el arte, desde la danza, desde las políticas culturales y, finalmente, sociales, ¿cuál es el diálogo que sostiene la danza con su presente? ¿Qué debates se abren? ¿Cuál es la naturaleza de los debates? ¿Cuáles son las problemáticas y cuáles sus posturas? ¿Sobre qué cuerpo reflexiona la danza actualmente? ¿Cuáles son las preguntas que se hace? ¿Cómo son los espacios de acción, de creación y de pensamiento para quienes optan por un discurso escénico? ¿Cómo se vincula con otras disciplinas? ¿Cómo se integran los saberes, los lenguajes y las políticas? ¿Cuáles son las preocupaciones de los creadores contemporáneos?

La danza la podemos distinguir desde diferentes áreas de acción, como los espacios de actuación escénica en sus diversas categorías, medios y propósitos, donde se escenifica para un grupo de espectadores; por otro lado, y con distinta óptica, a la danza se la puede apreciar a través de sus razones y funciones de ser, por ejemplo, en lo social, en lo ritual, en lo educativo, en lo terapéutico. La definición de danza se moviliza según el ángulo desde el cual se la observe, según la época en la que se sitúe y según el protocolo que se establezca entre aquellos que bailan y aquellos que observan. La danza puede tomar una enunciación muy amplia, desde una simple actividad espontánea hasta una serie de acciones formalizadas en códigos técnicos, sociales y disciplinares. Su noción se liga estrechamente a la idea de cuerpo colectivo, de identidad social, de representación y de narrativa.

En el arte, la condición de los sistemas telemáticos y los medios de comunicación mantiene una huella trascendental. La implicación de presencia humana llega al punto de una fascinación por el encuentro, por examinar el *estar aquí* y al mismo tiempo *estar* en muchos lugares distantes, configurando nuevas alternativas de presencia, del espacio y del tiempo que establecen y posibilitan una intercomunicación/interacción grandemente valorada para la producción artística. Esta condición abre varias posibilidades en el trabajo creativo y crítico del arte.

Las exploraciones que han ocurrido en torno a la telemática desde el arte pueden observarse en el NetArt, en el arte electrónico, en el *telematic art*, en el *satellite art*. En los años ochenta, Nam June Paik habla del enorme potencial de unir artistas desde puntos remotos y dice que es una magnífica manera de descubrir nuevas relaciones de colaboración. Lo anterior, según el mismo autor, ocurre en dos direcciones, reconfigurando las nociones de tiempo y espacio. Incluso desde 1923 hay rastros de trabajo que sugieren la acción remota en la producción artística de la obra de László Moholy-Nagy, *Telephone Pictures*. Uno de los aspectos fundamentales de estas manifestaciones artísticas es el carácter interactivo, el diálogo que se establece de manera bidireccional, la construcción de sentido desde la propuesta creativa y lo que se espera como respuesta o, como apuntaría Eduardo Kac (1992) acerca del *telecommunication art*, donde observa paralelismos en la culminación del proceso de desmaterialización del arte objeto personificado por Duchamp.¹

La exploración de la telemática en el contexto de la danza surge en 1977, cuando dos bailarines Kit Galloway y Sherrie Rabinowitz, en puntos remotos de Estados Unidos, presentaron una mezcla de imágenes en directo en el Satellite Arts Projects, apoyado por la NASA. En 1986, David Rokeby realizó una obra trasatlántica con dos bailarines, uno en Toronto y el otro en París. En 1990, se celebró un festival llamado L'éctronic Café International, en Santa Mónica, California, con una serie de presentaciones de poesía, danza e intercambio de mensajes y lecturas con varias ciudades del mundo. La obra del grupo español Konic Thtr aborda ampliamente la línea de la *escena distribuida* en sus obras y en sus investigaciones; destaca la pieza *Before the Beep_Crossing Borders* (2013). Estos trabajos abordan temáticas acerca de los paradigmas de la telepresencia, no solamente como herramienta de distribución y consulta, sino como dispositivo de interacción, creación conjunta y distribución entre creadores y su público. La cantidad de obras escénicas pro-

1 El objeto artístico es eliminado y el artista está ausente. El debate estético se encuentra más allá de la acción como forma, más allá de la idea de arte.

ducidas en años recientes que utilizan tecnologías telemáticas no es alta, lo cual también refleja una situación particular en las posibilidades y alcances de las telecomunicaciones adecuadas para las obras escénicas. La obra de la que hago referencia al inicio de la ponencia se trata de *EVD 58'*, realizada con el apoyo de Iberescena y la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en 2013.

Es fundamental para este trabajo hacer un énfasis en los espacios de producción, exploración y desarrollo de las obras referidas. Lo descrito anteriormente surge casi en su totalidad de espacios institucionales o académicos, en los cuales la infraestructura técnica, humana, y logística, y las políticas de creación juegan un papel fundamental e impactan en los modos de investigación y realización.

Danza no institucional

Revisemos ahora lo que ocurre en los espacios que están fuera de las instituciones, acotando la mirada a aquello relacionado con mediaciones de red, en este caso de Internet comercial. Este es un espacio donde puede advertirse una explosión de manifestaciones dancísticas en una diversidad muy amplia, difícil de sinterizar o clasificar, ya sea en técnicas, temáticas, grupos de interés, enfoque estético, en fin, con un simbolismo muy extenso. Por esta razón, acotaré mi análisis a cuatro casos en donde se pueden advertir relaciones y nuevas configuraciones en la danza.

Preámbulo del contexto

La danza popular urbana la observo desde un amplio sentido, ya que sus posibilidades simbólicas se extienden más allá del límite de esta investigación. Me concreto a abordarla como un fenómeno social que articula a una sociedad mediante la formación de puntos de encuentro autoorganizados y que construye espacios para la convivencia y socialización.

La comunidad entera baila y convive ya sea para festejar algún acontecimiento o para afirmar alguna tradición de la colectividad. El acotamiento de la línea de investigación hacia lo urbano implica una perspectiva que deliberadamente excluye la condición campesina y ritualista de la danza folclórica. Interesan al estudio los lenguajes ciudadanos y gremiales como dispositivos de articulación y convivencia social que se ajustan, reflejan y reafirman un modo de vida urbano. Las habilidades corporales para ejecutar las coreografías en las danzas urbanas son de gran exigencia, fuerza y coordinación; en muchos casos, los cuerpos requieren cualidades acrobáticas y hasta atléticas. Generalmente, los bailarines son autodidactas o adquieren sus conocimientos de la misma comunidad que practica este arte.

Pensar en lo popular en el contexto actual y desde una construcción contemporánea de identidades propone una configuración y un modelo diferente de comunidad. Ineludiblemente

tienen que contemplarse los medios de comunicación masiva y lo que ocurre tanto de un lado como del otro, a ese espacio de *entre* que Jesús Martín Barbero (1991) llama *mediación*: el punto donde se encuentran y se relacionan los medios de comunicación masiva y la gente. Este autor propone una mirada desde la complejidad de las culturas subalternas en América Latina y sus medios, como espacios estratégicos en los que ocurren varios procesos entre las audiencias y la configuración de lo popular, el mestizaje, las tradiciones y costumbres de la comunidad con sus poderes de transformación social en y desde la particularidad de la sociedad; de igual manera, coloca a la comunicación en un proceso social, creando así una correlación entre los dos espacios.

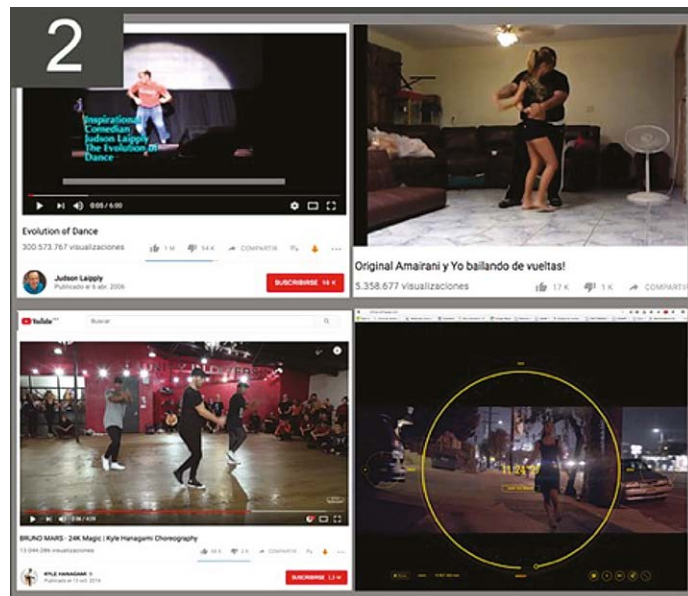
Cada comunidad conformará sus rasgos de identidad basados en una combinación de factores históricos y tradicionales, de ritos urbanos, así como de influencias externas que le brindarán la particularidad y configuración con los diálogos e intereses que sostenga esa colectividad. Los actos de transferencia, como diría Diana Taylor (2015), en un sistema de danzas urbanas son vitales porque transmiten el saber social de la comunidad, la memoria y el sentido de pertenencia; ahora bien, observemos esta configuración: danza-comunidad desde la condición comunidad en red, ya no exclusivamente en el sentido de comunidad local y geográficamente colindante, sino desde una mirada reelaborada por la noción de espacio y de ciberespacio, lo que nos aproxima a la ubicuidad del cuerpo contemporáneo.

El método utilizado para llevar a cabo este proceso de indagación se conforma por dos vías reflexivas en las que baso mi hipótesis. El caso 1 de estudio lo analizo desde una posición de creadora/investigadora, ya que tuve una participación central en la obra *EVD 58'* en la creación, planeación y producción. La otra vía de análisis es un cuerpo de cuatro casos de danza de autoría diversa, en los que mi aproximación es desde un lugar de observadora/investigadora. Estos dos conjuntos establecen una estructura analítica en la que se forma un espacio de reflexión para dos posiciones encontradas de la danza. El afán es hacerlas dialogar en sus diferencias, en sus coincidencias y en sus contradicciones. De igual interés para la metodología es rescatar la posición desde la cual se estudian los fenómenos; esto es, rescatar la mirada que una investigadora tiene cuando su posición es desde la acción del proceso artístico, donde se desatan construcciones epistémicas que bien vale la pena hacer notar.



Caso de estudio 1, obra de danza telemática *EVD 58'*

Caso de estudio 2, grupo de cuatro
opciones en Internet de danza



Conclusiones

Los sistemas de red van más allá de una retícula de computadoras enlazando a usuarios. Internet es mucho más que una herramienta para la comunicación; es una producción cultural (Castells, 2006) que nos atraviesa en todos los aspectos, desde los individuales, los corporales, los académicos, los económicos, los políticos, etcétera. Es fundamental reflexionar ese entorno de manera multirreferencial. A partir de la particularidad de dos casos, me sirvo para exponer una generalidad que nos implica a todos, ya sea desde la producción artística, los hábitos de consumo, y los procedimientos de gestión, tanto en la acción como en el empleo.

La pertinencia por este tema la coloco en la implicación que nuestro ser contemporáneo abarca, inmerso en un contexto que él mismo construye, constituye y pone en marcha con su actuar, en esa compleja relación, vertiginosa e imparable. Dentro de esa agitación media el factor de asimilación/no asimilación de experiencias, de reflexiones y fundamentalmente de hacer sentido a las múltiples capas semánticas que propone. No es mi intención explicar un suceder en el arte. Me interesa abordar una *particularidad* que identifico útil para pensar a profundidad una situación con implicaciones *globales*. Me refiero a la posibilidad de que cinco obras de danza pueden abordar un panorama multirreferencial que traspasa los confines de la danza y el arte, que estas nos presenten un amplio paisaje sugiriendo un frenesí incontenible, desbordando lo disciplinar y asentándose en lo cultural, lo social y lo político.

Tal vez en los inicios de las exploraciones de arte y telemática prevalecía el tono descriptivo, ilustrativo, orientado a dimensionar el alcance que una nueva extensión espacio-temporal brindaría a nuestro entorno. En ese entonces, la condición telemática no era parte todavía de lo cotidiano; tampoco lo eran las herramientas de comunicación o información que hoy nos rodean. Poco a poco, la tecnología, estos dispositivos han ido saliendo de los confines de las instituciones

y consorcios, aproximándose en acceso y en menor costo a la sociedad contemporánea. Desde los ochentas, Nam June Paik, en su manifiesto *Art and satellite* cita a Henri Poincaré: "...no estamos descubriendo cosas nuevas, más bien, nuevas formas de relacionarnos con las cosas ya existentes" (Paik, 1984). No son cosas nuevas, son nuevos pensamientos.

En estos momentos, la telemática sí es parte de nuestra realidad y continuamente estamos configurando y reconfigurando la manera de existir, de relacionarnos y de elegir criterios para definir conductas y comportamientos. Pero, como dice Barbero, la verdad cultural y nuestro mestizaje, no desde el sentido racial sino desde las *discontinuidades culturales* que revuelven tanto lo indígena con lo rural, con lo urbano, lo popular y lo masivo (Barbero, 1991). A esta particularidad de América Latina hay que agregar la confrontación con la intervención impetuosa de los entornos digitales, de las telecomunicaciones, cuya cercanía y uso han sido crecientes; México es el tercer país en el mundo que más usa las redes sociales (León, 2016).

Probablemente la danza es, entre el resto de las manifestaciones artísticas, la que sufre más contratiempos en su devenir respecto a la investigación, manifestación y postura artística. No es inmune a los múltiples prejuicios con los que se amenaza su desarrollo. A esto se le agrega el factor de las condiciones necesarias para que se articulen todos sus valores de estructura artística, social y política. La libertad y las posibilidades de existencia no siempre están disponibles para la creación; más bien, casi nunca surgen fácilmente. Hay que procurarlas, hay que solicitarlas, hay que construirlas. El Internet comercial está siendo tomado por múltiples innovadores. Los creadores no paran, pero se encuentran inmersos en un océano de intereses, algunos evidentes y otros no tanto. Hay que lidiar con políticas diseñadas para intereses que no son los de la creación artística. Evidentemente, hay proyectos artísticos que triunfan en ese ambiente hostil, pero ¿qué sería si el medio fuera más apropiado?

En México, la exploración de la danza hacia nuevos lenguajes y vínculos tecnológicos avanza intermitentemente. En el aspecto de la construcción con estructuras telemáticas el avance es todavía más discontinuo y, cuando llega a ocurrir, es probablemente desde un estado de exploración esencial. Esto no significa una problemática o un pendiente irresuelto, lo que refleja es la falta de posibilidades para la exploración, la investigación y la búsqueda de significado. Lo que es grave es la dificultad para dialogar con nuestra realidad, con las instituciones culturales y educativas para establecer espacios que apoyen intereses en estos temas. Somos seres telemáticos, con una nueva reconfiguración corporal, y ese cuerpo todavía no se ve reflejado en su extensión en la creación de la danza contemporánea en México.

El acceso a los espacios que posibiliten la exploración de la danza contemporánea y la telemática son muy escasos. Se requiere el uso de plataformas con especificaciones y mecanismos de interconexión muy particulares. Irónicamente, la infraestructura existente en las instituciones no es lo que limita, lo que restringe es la imposibilidad de disponer de esos espacios. Las comunidades virtuales no detendrán su expansión y crecimiento. Hay muchas razones para que ese desarrollo vertiginoso siga cada vez con mayor progresión. Hay conquistas tecnológicas, intereses políticos y, sobre todo, una industria de la comunicación muy productiva económica-

mente hablando. La danza que se desarrolla en las comunidades en red es muy activa, constante y está en continua creación y configuración de sus modos de interrelación. El cuerpo telemático de las comunidades en red es muy presente y muestra tanto la singularidad de propuestas individuales como la singularidad del cuerpo colectivo al cual pertenece. La manera de relacionarse, de cuestionar, de reflexionar, de apropiarse de estructuras existentes, nos deja ver una corporalidad única, la cual vamos conociendo y elaborando al mismo tiempo. Este acontecimiento dancístico ejemplifica lo mencionado anteriormente por Alsina (2007): que la innovación tecnológica en una comunidad es un factor endógeno del proceso social.

REFERENCIAS

ALSINA, PAU, 2007. *Arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: UOC.

BARBERO, JESÚS MARTÍN, 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

CASTELLS, MANUEL, 2006. *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.

KAC, EDUARDO, 1992. *Towards Telepresencia Art*. Ohio: Advanced Computing Center for the Arts and Design-Ohio State University.

LEÓN, MARIANA, 2016. "México, el tercer país en el mundo en uso de redes sociales: Presidencia de la República". En: *El Financiero*, 27 de octubre.

PAIK, NAM JUN, 1984. *Art & Satellite*. Berlín: DAAD Galerie.

TAYLOR, DIANA, 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultura performática en las Américas*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

LA IMPORTANCIA DEL AMBIENTE EN EL AULA PARA LA FORMACIÓN DE ACTORES.

Hacia una cultura libre de violencia en los procesos
de enseñanza actoral del colegio de literatura dramática
y teatro de la facultad de filosofía y letras de la UNAM

Rebeca Roa Oliva

Colegio de Literatura Dramática y Teatro
de la Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

¿Es necesaria la violencia en la formación de actores?

“Espero que en todo lo que quieran hacer fracasen”. Cuando entré a la facultad me encontré con profesores que expresaban deseos y opiniones como estos hacia nosotros. Desde la incomodidad y extrañeza que esto me producía, comencé a investigar sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje y la importancia de que el ambiente en el que sucede sea propicio para el desarrollo humano. Las palabras usadas, las dinámicas propuestas y hasta la manera de adaptar el salón de clases afectan en gran medida la experiencia de quienes compartimos un espacio de formación actoral. Al comentar con mis compañeros y amigos la incomodidad que sentía, me encontré con algo

sorpresivo. Muchos de ellos no lo percibían de la misma forma: “útil” llamaban esta experiencia. Hablaban de esto como disciplina, como una formación de actores estricta y funcional. Esto me hizo cuestionar si mi sensación era irracional.

Existe una vasta oferta de libros sobre la educación, la relación maestro-alumno, la psicología del estudiante y lenguaje verbal y corporal. Sin embargo, hay una baja –por no decir nula– oferta de libros sobre estos temas en la formación de actores. La formación de actores es la génesis de una gran parte del teatro y es una necesidad atender el cómo sucede.

En los últimos años la violencia ha aumentado de manera considerable y se ha normalizado de manera alarmante. Esto se ha reflejado también en las aulas. En algún momento y en diferentes escalas es probable que hayamos ejercido algún tipo de violencia para resolver un conflicto o enfrentar un problema, porque así aprendimos y no hemos encontrado otro camino.

Pero ¿qué lugar ocupa o qué tan importante resulta el ambiente en el que nos desarrollamos? ¿Es necesaria la violencia en la formación de actores? ¿Cómo afecta esto nuestro quehacer artístico dentro de la actuación en el teatro? ¿Qué pasaría si lográramos tener un aprendizaje y una formación universitaria no violenta? ¿De dónde nace la idea de utilizar la violencia como vía de comunicación con el mundo?

Es necesario darnos cuenta de lo que estamos creando como seres humanos y con qué medios estamos llegando hasta ahí. Me interesa que en el ambiente universitario en el que me desarrollo, junto con mis compañeros, pueda construirme como una actriz consciente.

Desde mi perspectiva podemos construir una educación libre de violencia distinguiendo lo que esto significa.

¿Qué diferencias existen entre disciplina, violencia, conflicto, agresión, autoritarismo, problema?

En un país como en el que vivimos, donde la educación es uno de los aspectos que más se ha descuidado, es necesario trabajar para que esta sea integral, para que fomente la convivencia, el respeto y forme a seres humanos, no máquinas que a un modelo económico le interesa crear.

Esto puede guiar no solo a los artistas, sino al público en general a identificar la violencia en el aula y encontrar nuevas alternativas para lograr mejores resultados.

Para poder comunicarnos de manera eficaz, es necesario establecer acuerdos respecto a los conceptos. Sabiendo que hay abundantes definiciones, autores e ideas sobre el tema elegido.

Indagando sobre el título de este trabajo, encontré una definición acorde. Curiosamente, está redactado por una de las instituciones donde he encontrado mayor cantidad de anomalías en el funcionamiento. La Secretaría de Educación Pública (SEP) entiende como “ambiente en el aula aquel que refleja las normas, metas, relaciones interpersonales, valores, y enseñanzas generadas en un salón de clases” (2015: s/p).

Un ambiente sano no solamente nos habla de una ausencia de violencia, abarca también un ambiente que contribuye para que haya una mejor convivencia escolar y que cada miembro se sienta parte de una comunidad en específico.

Aunado a ello, tenemos uno de los términos más delicados actualmente: educación. Al

decir delicado me refiero a que, aunque pareciera que es un concepto de carácter universal, hemos visto a lo largo de los años cómo depende, más bien, de la reinterpretación de cada persona. Es por esto que decidí utilizar la definición que propone Morin, un filósofo y sociólogo que, en su libro *Los siete saberes necesarios para la educación*, reflexiona y relaciona la inteligencia con la afectividad. La educación no depende solo del profesor; el proceso de enseñanza-aprendizaje sucede porque el alumno logra crear su propio conocimiento:

La educación es el proceso de facilitar el aprendizaje. Conocimientos, habilidades, valores, creencias y hábitos de un grupo de personas que los transfieren a otras personas [...] La educación no solo se produce a través de la palabra, pues está presente en todas nuestras acciones, sentimientos y actitudes.¹

Precisamente es a esto a lo que me refiero cuando hablo de una educación integral. Las actitudes forman parte de la formación de una persona y es de vital importancia que esto se tome en cuenta de manera consciente. No es lo mismo que un profesor te ponga un ejercicio actoral y que, cuando estés a punto de pasar al frente a ejecutarlo, el docente haga algún gesto de desagrado a que simplemente te desarrolles de manera óptima en el salón de clases. Entiendo que a veces pueden existir fricciones personales con el personal docente; sin embargo, me parece maduro y profesional dejar esos problemas fuera del aula.

Respecto al aprendizaje, Ausubel señala que existe algo denominado aprendizaje significativo. Esto quiere decir que, como indiqué al respecto del término enseñanza, la principal fuente de conocimientos proviene del aprendizaje receptivo, es decir, del aprendizaje que se construye. Aprendemos cuando somos capaces de elaborar una relación personal sobre un contenido que se nos presenta. "Aprender implica aproximarnos a dicho objeto o contenido con la finalidad de comprenderlo y lo hacemos desde nuestras experiencias, intereses y conocimientos previos. Cuando se da este proceso, decimos que estamos aprendiendo 'significativamente'" (Bordenave, 1982).

Algunos autores contemplan la concepción del aprendizaje como una herramienta más que un fin. Es algo latente en nuestra cotidianidad y cada quien ha creado métodos personales para su interpretación. Considerarlo una herramienta es valioso y realista. El aprendizaje puede llevarse a muchas escalas, en cualquiera funciona y alimenta.

Hablar específicamente de la enseñanza-aprendizaje en el arte me parece más complejo, pues se utilizan términos que son subjetivos o poco tangibles. Emplearé el término refiriéndome a una formación orientada a las áreas a las que la actuación invita a conocer y precisar. En este caso, en el programa del Colegio de Literatura Dramática y Teatro se sugiere concentrar la atención en el área de actuación, en desarrollar las habilidades vocales y corporales, sin pasar por alto las materias teóricas correspondientes.

"Es necesario hablar de escuelas de preparación del actor y no de escuelas de enseñanza

1 Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Educaci%C3%B3n>

de la actuación, la actuación no puede ser enseñada" (Proaño, 1983).

Leyendo a André Antoine, me encontré con una premisa: *en el actor la profesión es la enemiga del arte*. A lo que se refiere es a que las habilidades profesionales, anormalmente desarrolladas, con frecuencia se manifiestan con trucos y artificios que estrangulan la personalidad y opacan la emoción. Si la emoción es una de las premisas principales de la formación en un actor y uno de los objetivos es que suceda de manera fluida, ¿qué sentido tendría afectarla?

En el artículo de neuropsicología que lleva por título "El papel de la corteza prefrontal ventromedial en la respuesta a eventos emocionalmente negativos", Luis Carretié, Sara López-Martín y Jacobo Albert señalan que, a nivel químico, sí existe una asimilación acelerada de la información cuando esta es adquirida mediante algún evento emocionalmente negativo; sin embargo, yo cuestiono que la rapidez del aprendizaje sea el objetivo en una formación actoral. Si el mismo Stanislavski menciona en su libro *Ética y disciplina* la importancia de que el actor se sienta libre y pleno, hay cierta lógica en que eso sea lo que se fomente en el aula. Sobre este menester, Duse señala lo siguiente:

Experimentar en el escenario la disposición creadora es algo singularmente placentero, especialmente cuando se le compara con el estado de tensión que siente el actor en ausencia de esa disposición. Ayudar, siempre ayudar y compartir es la suma de todo conocimiento; es el significado del arte. (Duse, 1929)

Utilicemos entonces el término disposición creadora para referirnos al estado de relajación idóneo para subirse al escenario y preparar la interpretación de un personaje. Tomando en cuenta que esta disposición, la de promover la relajación, elimina tensiones, miedos y esto a su vez ayuda a que la creatividad fluya de mejor manera, podríamos aseverar que este es el estado que todo profesor debería propiciar en su clase.

La violencia es producto de diversas causas, que van desde los conflictos que vivimos de manera más cercana como la falta de afecto y comprensión, los problemas económicos en el interior de nuestras familias, y los que afectan, en un sentido más amplio, a toda la sociedad, como la pobreza, que impide a grandes grupos sociales tener las condiciones justas de vida.

La mayoría de nosotros hemos participado en el proceso educativo a lo largo de nuestra vida, pero ¿cuántos nos hemos sentido en un ambiente propicio para nuestro desarrollo? Así como todos hemos pasado por el proceso educativo, también hemos ido repitiendo patrones de conducta. ¿Es necesaria la incomodidad para impulsar la creatividad de un actor? ¿Hasta dónde podemos permitirnos desatar esta sensación sin dañar al otro?

Durante años, la escuela ha sido uno de los espacios que trata de obtener resultados similares de sus alumnos y alumnas; es decir, homogeniza a los sujetos. Pensando en las escuelas de arte, esto resulta incoherente. Es incluso una manera de coartar la creatividad y las posibilidades de desarrollo en el arte. Como actores y actrices, lo que necesitamos es romper barreras, no lo contrario. Cada alumno es singular y tiene potencialidades diferentes.

Los maestros, desde una perspectiva tradicional de ejercer su práctica docente, enfrentan la tarea educativa con prisa, presión y tensión. Esto, sin duda, puede relacionarse con elementos que dependen, en cierto sentido, de algo externo, como un plan de estudios que propone abarcar más de treinta temas en menos de sesenta horas de clase, con más de treinta alumnos en cada grupo.

Analicemos si eso, como menciona Paulo Freire, en *La educación como práctica de la libertad*, no es violento para la planta docente. Desde la perspectiva de María Valenzuela y Gómez Gallardo:

Esto trae consigo la dificultad de compartir problemas, dirimir diferencias y encontrar los caminos para cohesionarse como colectivos docentes, pero sobre todo, anula la posibilidad de legitimar y avalar sus logros, sus avances, y los resultados exitosos de su labor docente. Es por esto que, al no tener otras herramientas o alternativas para orientar los procesos de aprendizaje o modificar comportamientos en las aulas, algunos maestros recurren a modos extremos como el grito, el maltrato, la humillación hacia los jóvenes. (2009: 29)

Podemos llegar a pensar que esto depende del profesor y de su forma de ser, pero en realidad se relaciona directamente con la ética profesional y personal.

Los valores éticos son los puntos de referencia comunes con los que se juzgan los actos propios y ajenos. Un acto ético es aquel comportamiento responsable de una persona frente a sí misma y frente a los demás.

En la mayoría de los casos, el miedo paraliza, genera angustia y propicia la dispersión para enfrentar situaciones, o, facilita las reacciones de rebeldía, en lugar de favorecer la convivencia y el cuidado personal. Resulta de vital importancia abrir todos los canales de comunicación para que los estudiantes logren expresar sus puntos de vista, lo que quieren y lo que sienten, pero que al mismo tiempo aprendan a comunicar con asertividad y respeto lo que les molesta, sus inconformidades y cuestionamientos.

En *La libertad de la voz natural*, Ocampo Guzmán presenta cómo en el método Linklater la voz no se califica ni se juzga respecto a estándares rígidos y predeterminados, sino que trata de descubrirse en su singularidad y naturalidad. El cuerpo y la persona misma son parte del proceso a partir del cual se libera la voz. Encontramos en teorías como esta, utilizada en la formación actoral, cómo el desarrollo del actor puede verse beneficiado por un ambiente que le permita explorar y expresar su cuerpo como herramienta de forma relajada. La disciplina y el conflicto como parte del proceso de formación pueden encontrar cabida dentro de las aulas sin que esto signifique sacrificar el bienestar y la salud mental de los alumnos y profesores.

Los conflictos no son sinónimo de violencia; de ellos podemos aprender mucho. Resolverlos de manera pacífica nos ayudará a fortalecer nuestra estima y confianza, así como el aprecio por la diversidad. Aunque sea difícil y existan muchos obstáculos, debemos transformar las prácticas proponiendo opciones para cambiar aquellas situaciones que nos incomodan, lastiman o perjudi-

can.

De acuerdo con la definición de Gómez y Gallardo, se entiende por violencia todos “aque-
llos actos u omisiones que atentan contra la integridad física, psicológica, sexual y moral de cual-
quier persona. Toda acción violenta causa daño al ejercer abuso de poder. Puede provenir de
personas o instituciones y realizarse en forma activa o pasiva” (2009: 15).

La violencia y la sumisión son las estrategias que se utilizan con mayor frecuencia para
resolver conflictos y problemas dentro de las comunidades educativas. Cuando hablamos de con-
flicto nos referimos a aquellas situaciones en las que se presentan diferencias de intereses, nece-
sidades y valores entre las personas, que dificultan la resolución de un problema.

Es importante saber que el conflicto no es sinónimo de violencia, pues esta es solo una
forma de respuesta. Cuando esta se hace presente, se debe a que las personas involucradas no
han desarrollado las competencias necesarias para asumir sus propias carencias o debilidades.

Todos los días surgen conflictos en las escuelas; lo que determina que estos sean destruc-
tivos o constructivos no es su existencia, sino la manera de enfrentarlos, manejarlos y resolverlos.
Un problema no es un conflicto, sino un hecho cualquiera. Este problema se convierte en un con-
flicto cuando intervienen distintos modos de pensar o actuar frente a una situación determinada,
es decir cuando hay una contraposición de intereses.

Para poder actuar, es indispensable la sensación de libertad personal. La aprobación/des-
aprobación proviene del autoritarismo que va cambiando de símbolo a través de los años. No
solo lo observamos con los profesores sino con la familia, los amigos, el trabajo. Como menciona
el director de cine Clive Barker: “La actividad del juego se destruye con la imposición de críticas
externas”.

Por otro lado, “la paz no solo se define por la ausencia de guerra y de conflicto, es un con-
cepto dinámico que necesita ser aprehendido en términos positivos, como lo son la presencia de
justicia y armonía social, la posibilidad para los seres humanos de realizar plenamente sus poten-
cialidades y el respeto a su derecho de vivir con dignidad a lo largo de su vida” (Cabezudo, 2003:
39).

Como sucede con otros conceptos, existen distintas acepciones sobre la paz. La que más
ha predominado en el mundo occidental es la que se refiere a la ausencia de guerra, nula violencia
directa, fin de una guerra.

Desde mi perspectiva, la paz es la construcción colectiva de un proceso social humano. La
paz es un ejercicio de convivencia; es postura y decisión.

Es importante reconsiderar el rol que cada uno de nosotros tiene en la educación y en
la creación del teatro en México, y no subestimar nuestra capacidad de influenciar, a través de la
escena, a la sociedad en que vivimos: *No todo lo pasado fue mejor y el futuro depende de todos.*

REFERENCIAS

- BORDENAVE, J. D.**, 1982. *Estrategias de enseñanza-aprendizaje*. Costa Rica: Arce. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=bpkOAQAIAAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=proceso+ense%C3%B1anza+aprendizaje+definiciones&ots=4vD4nB4QyY&sig=mghpiJxs-1QrZ3fJT7S>.
- CABEZUDO, ALICIA**, 2003. "Acerca de la guerra, la paz y la resolución de conflictos". En: Fredrik S. Heffermehl, ed., *Construir la paz*, pp. 37-40. Barcelona: Icaria/Fundación Cultura de Paz.
- CARRETIÉ, LUIS, SARA LÓPEZ-MARTÍN, JACOBO ALBERT**, 2010. "Papel de la corteza prefrontal ventromedial en la respuesta a eventos emocionalmente negativos". En: *Revista de Neurología*, vol. 50, núm. 4, pp. 245-252. Recuperado de <http://docplayer.es/4563876-Papel-de-la-corteza-prefrontal-ventromedial-en-la-respuesta-a-eventos-emocionalmente-negativos.html>.
- FREIRE, PAULO**, 2001. *La educación como práctica de libertad*. México: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, V.**, 1990. *Aprender a enseñar. El proceso de enseñanza-aprendizaje: el acto didáctico*. México: Pax.
- JIMÉNEZ, SERGIO**, 1985. *Técnicas y teorías de la actuación*. México/Francia: Gaceta..
- MALAMUD, ALFREDO Y TERRY SCHWARTZ, COORDS.**, 2013. *Convivencia, disciplina y violencia en las escuelas*. México: COMIE/ANUIES.
- MORIN, EDGAR**, 2001. *Los siete saberes necesarios para la educación*. España: Paidós.
- OCAMPO GUZMÁN, ANTONIO**, 2011. *La libertad de la voz natural: el método Linklater*. México: UNAM.
- POZO, M. R.**, 1989. *Teorías cognitivas del aprendizaje*. México: UNAM.
- PROAÑO, H.**, 1983. *El arte de la actuación*. México: Ediciones ZERO.
- STANISLAVSKI, KONSTANTÍN**, 2016. *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*. México: Escenología.
- USIGLI, RODOLFO**, 1989. *Teatro completo, V: Escritos sobre la historia del teatro en México*. México: FCE.
- VALENZUELA Y GÓMEZ GALLARDO, MARÍA, COORD.**, 2009. *Contra la violencia, eduquemos para la paz: por ti, por mí y por todo el mundo*. México: Grupo de Educación Popular con Mujeres.

LA INFANCIA COMO CONFLICTO ESCÉNICO EN CHIAPAS

Yoloxóchitl García Santamaría

Universidad Autónoma de Chiapas

Introducción

En este escrito presentaré –en un primer momento– el concepto de infancia desde una perspectiva sociocultural, para después centrar mi reflexión en las infancias que se viven desde la realidad chiapaneca, con el objetivo de mostrarlas como conflicto escénico en tres obras teatrales del estado de Chiapas: *Casquito*, del grupo La Pochota, *Niños de menta* y *Caser@*, de La Nube Roja, propuestas escénicas que tienen como punto de convergencia voltear la mirada hacia la infancia y ejercer una crítica social sobre las circunstancias en las que esta se vive.

La infancia como construcción sociocultural

Tratar un tema en donde se encuentra implicada la infancia merece detenerse en la revisión de dicho concepto. Los creadores e investigadores de cualquier disciplina artística necesitamos te-

ner claros los ángulos desde donde observamos nuestro objeto de estudio o desde los que nace nuestra “inspiración”. Por ello comenzaré por replantearme el concepto de infancia a partir de una perspectiva sociocultural que no niega la visión ni el desarrollo de los estudios de la psicología o biología del niño, pero que recupera la constante construcción del término de acuerdo con el espacio-tiempo y las relaciones que se forman en la sociedad.

Generalmente, las primeras referencias para el análisis de la infancia son la psicología del desarrollo planteada por Jean Piaget y la postura social de Lev Vygotsky. Estos son quizá los dos más reconocidos estudiosos de la infancia en el siglo XX. Como podemos ver, el estudio sobre los niños está dominado por la psicología. Sin embargo, no me detendré a discutir este punto porque escapa del objetivo central de la ponencia.

Mencionaré las posturas que me parecen más certeras desde el campo en el que me desenvuelvo, es decir, el teatro. Dice la dramaturga quebequense Suzanne Lebeau que “la representación que una sociedad tiene de los niños va a condicionar todo el arte que se le ofrece...”.¹ De esta forma, la construcción social sobre lo que significa la niñez limita los roles que los infantes juegan o que les corresponde cubrir. Por ello, lo que en una época significó un periodo de inocencia y dulzura, en otra, con condiciones sociales distintas, la infancia puede entenderse de otra manera.

Lebeau también apunta que “la libertad que requieren los creadores y artistas es proporcional a la libertad que la sociedad da a los niños de ver el mundo”. El niño, como un actor social que se involucra y responde a las posibilidades que socialmente le son brindadas, cohabita en el mundo de los adultos, creadores que, limitados por las imposiciones sociales, lo conciben de manera romántica. Entonces, los niños están condicionados por la mirada adulta, por las intransigencias de lo que pensamos que es correcto. No obstante, la realidad nos muestra que los conceptos se transgreden de diversas formas, y que no tenemos un concepto inamovible de lo que llamamos infancia.

En otro momento² he citado a Merete Elnan, importante investigadora teatral que menciona que:

El concepto de “niño” e infancia ha sufrido transformaciones en los últimos años. La niñez ya no se considera una categoría fija, natural y universal. David Buckingham y otros constructivistas sociales mantienen la idea de que la “niñez” es una construcción histórica, social y cultural. La psicología desarrollista con sus cambios relacionados con la edad en cuanto a la cognición ha sido cuestionada. Sin embargo, la niñez no es nada más una construcción social, es en parte una realidad biológica y, lo que es más, una realidad política. (2012: 293)

Sin duda, la investigación teatral que incluye al niño o a la niñez como parte de sus indagaciones en este siglo XXI ha considerado la postura sociocultural. Merete Elnan, por su parte, agrega un rubro muy importante: la realidad política. En resumen, el niño es visto desde diversas dimensio-

1 Sesiones del Diplomado en Escritura Dramática Dirigida a Jóvenes Audiencias, La Titería, México, 2018.
2 Véase *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México* de mi autoría.

nes que lo consideran un actor social y político circunscrito en su propia realidad.

Para Henri Wallon, en palabras de Suzanne Lebeau, el niño es un ser social que posee herramientas para comunicarse, de acuerdo con la sociedad en la que nace, con amplia comprensión y apreciación del mundo. El niño se vuelve un ser marginado cuando creemos, desde una visión simplista, que no tiene la experiencia ni la capacidad para comprender y apreciar su mundo.³ Finalmente, Suzanne Lebeau describe la forma en que Gérard Mendel (2003) ve en el niño al *otro*, a la alteridad que debe reconocerse.

Existen sociedades en las que no hay grandes divisiones entre la vida infantil y la vida adulta, mientras que en otras más cercanas a nuestra cotidianidad los periodos están muy marcados e, incluso, se introducen términos como primera infancia, infancia, niñez, pubertad, juventud, adultez, adultos mayores, vejez, etcétera, que fragmentan y generalizan el desarrollo del ser humano.

Este debate de posturas y visiones lo presento solo para hacer notar que no se puede hablar de los niños desde una concepción generalizada y lineal, para mostrar que existen realidades sociales en las que ni siquiera se concibe la infancia como un periodo necesario de división entre la vida infantil y la vida adulta. Un ejemplo de esto es el caso de Chiapas y su niñez.

La infancia en Chiapas

En Chiapas, la diversidad cultural ha guiado las formas de vivir la infancia. La edad muchas veces no está vinculada con los roles que se ejercen en la niñez en las diferentes comunidades indígenas presentes en el estado. Cada población tiene su cosmovisión de lo que es un niño así como de los roles familiares y sociales; sin embargo, podemos encontrar situaciones comunes: embarazos de niñas y adolescentes, trabajo infantil en el campo y en la ciudad, niños que se hacen cargo de sus hermanos menores y que son el sostén y apoyo de sus madres, por ejemplo.

Chiapas es también un estado de paso para muchos migrantes centroamericanos, lo que se hace evidente a través de los niños trabajadores, los que limpian parabrisas, venden dulces, bolean zapatos o piden limosna en las avenidas de las ciudades más grandes como Tuxtla Gutiérrez o Tapachula, o que venden artesanías en los centros turísticos más frecuentados como San Cristóbal de Las Casas, Comitán, Palenque o Chiapa de Corzo. Los niños de Chiapas son niños explotados en muchos sentidos.

La desigualdad creciente en México conlleva una gran desventaja social para los niños que va de la mano con la violación de sus derechos humanos tan difundidos, pero poco defendidos por las organizaciones mundiales. Los estudios realizados por Unicef (2013) muchas veces quedan en estadísticas y datos informativos que no atienden directamente a las posibles soluciones de estas crecientes desigualdades. Por ejemplo, en 2013, el 81.7 % de las niñas, niños y adolescentes indígenas de Chiapas tenía una o más carencias de salud, vivienda o alimentación. Habría que contrastar este dato con uno actual, aunque en nuestra cotidianidad es evidente la

3 Véase también Merleau-Ponty (2001).

creciente crisis que sufre la niñez, sometida a diversas formas de violencia.

Con este panorama social, considerando que no hay solo un concepto de infancia, y entendiendo la diversidad sociocultural del estado de Chiapas, es importante replantearse la representación que hacen los creadores escénicos de los niños, sus vivencias y sus conflictos.

El análisis que a continuación desarrollaré parte de puestas en escena que no están dirigidas a un público infantil, pero que involucran el conflicto social en el que se encuentra la niñez en Chiapas.

La infancia en tres propuestas escénicas de Chiapas

Casquito

La primera vez que vi *Casquito* fue en la Muestra Estatal de Teatro en Chiapas, en 2017. La función realizada en el Teatro de la Ciudad Emilio Rabasa se llevó, por mucho, la muestra. En el escenario se notaba un actor bien formado, con todos los matices de expresividad corporal y vocal, capaz de interpretar a varios personajes sin perder al espectador en la trama.

Casquito retrata la infancia anulada de una comunidad de la Costa de Chiapas. A través de un personaje, llamado justamente Casquito, Joan Alexis expone un contexto en el que los niños y las niñas no tienen otro camino sino repetir la vida de sus padres.

Casquito es un niño de Cabeza de Toro que, desde sus primeros años, aspira a ser como Casco, su padre. No importa que para ello tenga que violar y matar.

Joan Alexis interpreta a Casquito y a otros personajes como la madre, el padre, el amigo, la mamá del amigo, la niña M y los hermanos de Casquito.

La obra nos muestra cómo el tiempo de la infancia camina distinto, a veces más acelerado, a veces más lento, a veces se detiene y, entonces, desaparece. En ese tiempo acelerado que llega hasta los diez años, Casquito sacude su lenguaje, sus acciones y sus intereses. De los diez a los once años, el tiempo es más lento y es el periodo exacto en que Casquito perderá completamente su inocencia. Su tiempo se detiene a los doce cuando, invadido por el coraje, mata a su padre; entonces, sale de su comunidad para no volver y para convertirse en la evocación de lo que alguna vez fue, en la reflexión de lo que están viviendo ahora mismo los niños de Chiapas. *Casquito* pinta un cuadro donde no hay oídos para los niños ni dignidad ni equidad para las mujeres, en el que chicos y grandes tienen que recurrir a la violencia, en donde la infancia de juego y lugares comunes no existe. Para Casquito, es importante seguir los pasos de su padre: ser borracho y mujeriego. La historia de Casquito es cíclica y no le importa a dónde le llevarán sus actos.

Presencí esta obra por segunda vez, ahora en el foro de Telar Teatro en Tuxtla Gutiérrez, un espacio demasiado pequeño; sin embargo, esto no fue un impedimento para que Joan Alexis interpretara con un tono acertado cada personaje, logrando un buen manejo de su voz y su cuerpo. Sin duda, lo más importante que quiero destacar en estas líneas es el conocimiento profundo

que tiene el creador de su comunidad, de la forma en la que hablan sus habitantes, cómo se expresan y, sobre todo, de cómo se vive y se concibe la infancia. *Casquito* es una obra que recurre al habla local, al lenguaje corporal y al conflicto actual.

Niños de menta

En la misma muestra en la que vi *Casquito*, se presentó *Niños de menta* de La Nube Roja. Antes de iniciar la representación, se hizo una advertencia a los asistentes. La compañía anunció que esta no era una pieza apta para niños, por lo que solicitaron que se retiraran. Entre el público había más de un niño; la mayoría salió, pero otros permanecieron en sus lugares. A los pocos minutos de iniciada la obra, se retiraron.

La trama de *Niños de menta* está construida desde el conflicto de los niños chicleiros. Habla de la explotación infantil y de todo lo que esta conlleva; involucra la postura política del gobierno, el abuso y el asesinato.

En esta obra se muestra una infancia que es despojada de sus raíces, a niños de diferentes comunidades que son trasladados a la ciudad para servir como fuerza de trabajo, que sobreviven a la explotación de la que se benefician únicamente los jefes de las organizaciones clandestinas. A través de la escena, La Nube Roja denuncia la explotación laboral de niños, misma que se relaciona con el tráfico de personas y mercancías no legales como las drogas.

Un recurso escénico que llama la atención es la representación de los niños por medio de muñecos de papel periódico que terminan quemados en manos del gobierno y su proyecto de limpiar la ciudad de todos los niños chicleiros. Evidentemente, este suceso es tratado y manipulado por los medios de comunicación que hacen creer que todo fue un accidente.

En *Niños de menta*, los infantes se presentan como víctimas de sus circunstancias económicas; salen del campo o de sus comunidades en busca de mejores condiciones de vida, y son llevados a la ciudad con engaños y promesas nunca cumplidas, pero, al menos, con un techo bajo el que pueden dormir, lo que es mucho para algunos. Los niños de menta sufren tratos agresivos por parte del gobierno y de sus jefes. En este punto, la obra aborda los vínculos entre las fuerzas políticas y los explotadores infantiles, y la forma en que las autoridades actúan desde una violencia que conocemos en México: matar y tapar la noticia con otros sucesos.

Caser@

En marzo de 2018, tuve la oportunidad de ver *Caser@*, una producción también de La Nube Roja. En esta ocasión, los integrantes del proyecto explicaron que se trataba de la segunda parte de una trilogía (la primera es *Niños de menta* y en la tercera ya están trabajando).

El tema de *Caser@* es el desplazamiento de habitantes de zonas indígenas, un despla-

miento forzado por el gobierno y los conflictos internos.

El hecho escénico se desarrolla en una casa, y cada espacio por el que transita el espectador funciona como cuadro que conduce a los diferentes niveles de la obra. La espera previa al inicio es la observación de unas velas encendidas bajo unas pequeñas cruces que cuelgan del techo; el olor a incienso es fuerte. El público es dirigido al primer escenario, una habitación en la que se presenta el primer suceso: la venta de una niña. A este acontecimiento le siguen otros que abordan el problema de migración. Un segundo espacio es el patio trasero de la casa. Aquí se proyectan imágenes acompañadas de una narración que informa sobre los desplazamientos de las comunidades indígenas que se viven actualmente en Chiapas. Después se recrea la quema de viviendas y el despojo de tierras, lo que obliga a los habitantes a huir. El público se vuelve partícipe de estas circunstancias y los actores lo guían por un pasillo oscuro hasta el otro lado. Ahí, de vuelta al patio inicial, los asistentes sabemos que se ha acabado el trayecto, que varios niños han muerto en el camino, por lo que prendemos una vela y ofrecemos una flor en su memoria.

Caser@ es quizá la obra que explora escénicamente otras modalidades de representación, pero en donde la infancia violentada sigue presente. Al hacer partícipe al espectador de esas vivencias, genera una mayor reflexión en torno a los conflictos en los que están inmersos no solo los “grandes”, sino también los niños.

Conclusiones

Estas tres obras son ejemplo de la urgente preocupación de pensar la infancia desde la escena. No se trata de un teatro hecho para los niños ni sobre la cara dulce de la infancia. Estamos ante piezas que ponen a los niños como protagonistas con todas sus complejidades sociales y que tienen como puntos en común una expresividad escénica en la que se exalta la violencia, la crudeza de las circunstancias y, sobre todo, la conexión inmediata con la realidad local: un Chiapas que alberga conflictos humanos muy fuertes, como la trata de infantes, la explotación laboral, la migración, el despojo de tierras, el tráfico de drogas, el machismo, la drogadicción. A diferencia del teatro que tiene que ver con niños al que estamos habituados, este tipo de propuestas escénicas le dan voz a esas infancias marginadas e invisibilizadas, a esas infancias que forman parte del paisaje ordinario de cualquier ciudadano mexicano. Así, las tres piezas teatrales sacuden al espectador adulto y, por un momento, la infancia chiapaneca se hace visible.

REFERENCIAS

CONEVAL y UNICEF MÉXICO, 2013. *Pobreza y derechos sociales de niñas, niños y adolescentes en México 2010-2012*. México: Coneval/Unicef.

ELNAN, MERETE, 2012. “La noción de la niñez. ¿Cómo influye la idea de la niñez, de los niños

como espectadores, en el TPJ?”. En: Manon van de Water, ed., *Teatro para públicos jóvenes. Perspectivas internacionales*, pp: 285-306. México: El Milagro.

GARCÍA, YOLOXÓCHITL, 2016. *Perspectivas de la dramaturgia para niños en México*. Madrid: Asitej España (Col. Ensayo).

MENDEL, GÉRARD, 2003. *Une histoire de l'autorité. Permanences et variations*. París: La Découverte/Poche.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, 2001. *Psychologie et pédagogie de l'enfant: Cours de Sorbonne 1949-1952*. París: Verdier.

EL TEATRO COMUNITARIO: POSIBILIDAD PARA IMAGINAR Y CONSTRUIR UNA PROPUESTA CONTRAHEGEMÓNICA Y DECOLONIAL

Edwin Sarabia

El Colegio de la Frontera Sur
Masiosare Colectivo Teatro

Introducción

Afirma Boaventura de Sousa Santos (2010) que vivimos tiempos de preguntas fuertes y respuestas débiles; hemos perdido la capacidad y posibilidad de transitar con ideas “radicales” para cambiar nuestro mundo. El gran proyecto de la modernidad ha generado en los últimos quinientos años asimetrías de todo tipo, desigualdades, crueldad, injusticias. Tal como afirma Walter Benjamin, pensador alemán perteneciente a la Escuela de Frankfurt, vivimos una historia de barbarie y muerte que no respeta ni a los propios muertos.

Ante este panorama, que suele vislumbrarse aciago, doloroso, de proporciones catastróficas, como en película gringa de fin del mundo, en una vorágine que gravita en un vaivén exacerbado de sinsentido, es necesario e indispensable superar los paradigmas hegemónicos que ratifican, desde la praxis, el presente. Es preciso dejar atrás el sentido común de un mundo capita-

lista en fase neoliberal, profundamente colonial y machista, ese sistema-mundo que afirma que no son posibles alternativas “otras”, un mundo distinto, un mundo donde quepan todos los mundos, como dicen los zapatistas.

Para ello, es necesario construir, desde otras lógicas, contrahegemonías, y un pensamiento que desnaturalice las formas de opresión, discriminación, racismo y barbarie en las que vivimos (De Sousa, 2010: 63).

Teatro comunitario, posibilidad de un teatro a contrapelo

El teatro debe responder a su realidad, este debiera ser el gran aprendizaje del teatro contemporáneo.

ANA FRANCIS MOR

Existe un viejo proverbio africano, referido por Boaventura de Sousa Santos, que dice: “que la historia de África será distinta cuanto sea contada por el leopardo y no por el cazador” (2012: 36); esto es, por los vencidos y no por los vencedores, por quienes resultaron ser las víctimas de la historia de colonización africana.

El ejemplo propuesto por Boaventura ejemplifica de una manera sugerente el pensamiento de Walter Benjamin, quien propone en sus *Tesis de filosofía de la historia* (1926) un viraje al pasado que denominó historia a contrapelo, un proceso histórico que dé cuenta de las profundas injusticias que se han suscitado, sin eufemismos vacuos o cínicos, en los procesos colonialistas a los cuales la humanidad se ha enfrentado. No reivindicar un pasado injusto, más bien verlo como un proceso histórico, producto de múltiples luchas de clases (Marx).

Afirma Benjamin, con elocuencia, pero también con belleza poética, que jamás existirá un documento de “cultura”, que a su vez no sea un documento de barbarie, para explicarnos que el acercamiento a la historia pasada es una necesidad ineludible para lograr la emancipación, en contraposición con el historicismo que hace de su oficio una apología a la historia/verdad de los vencedores, convirtiéndose en una historia “cosmética” y estetizante que no contiene en sí misma ninguna fuerza liberadora o emancipadora.

Es necesario, entonces, hablar de una contrahistoria o de “pasarle el cepillo a contrapelo”, metáfora que ejemplifica la necesidad de realizar una crítica al historicismo y así poder revelar la “otra” cara de la historia, la del “leopardo”, la de los vencidos y sus sufrimientos, luchas y resistencias. Liberar de las cadenas del olvido a la historia de los vencidos permite desmitificar la “supuesta” normalidad de orden y paz, desde donde se funda el historicismo moderno.

Uno podría preguntarse ¿qué tiene que ver esta perorata teórica con el teatro comunitario? Mucho si reconocemos que el teatro comunitario surge como la necesidad de grupos de personas de determinada región, barrio o población de reunirse agruparse y comunicarse a través

del teatro.

El teatro comunitario es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho ciudadano que se gesta desde la marginalidad, por lo que muchas veces es despreciado por los hacedores profesionales del arte, quienes suelen mirarlo como ejercicio panfletario, carente de una poética, con debilidades estéticas y con serios problemas desde la técnica y ejecución.

Asimismo, el teatro comunitario contiene una fuerte dosis de potencia afectiva sin la cual sería difícil concebirlo. En él, la experiencia de sus hacedores resulta fundamental en cuanto son sujetos políticos y con intencionalidad de transformar su entorno. Se convierte, así, en una herramienta pertinente para la transformación social.

Contrariamente a las manifestaciones culturales que promueven el individualismo y la competencia, el teatro comunitario se gesta desde la inminencia creativa de las comunidades. Sobre esta base, los grupos de teatro comunitario trabajan con la riqueza de quienes los integran, pudiendo ser sus miembros profesionales de la escena o no, de los cuales se aprovecha la potencialidad de los recursos con los que cada uno cuenta y el bagage que cada uno trae consigo.

De esta manera, y regresando a lo propuesto por Benjamin, el teatro comunitario nos plantea desmitificar, desde otro *locus* de enunciación, la teatralidad alejada de los centros hegemónicos de poder y sus modos convencionales de producción. También nos invita a que reconozcamos la existencia de una teatralidad comunitaria que se gesta desde los oprimidos, los mínimos y desposeídos, de aquellos que han sufrido sistemáticamente las injusticias del capitalismo, el colonialismo y el patriarcado (De Sousa, 2012: 23).

De esta manera, el teatro comunitario nos permite “usar los ‘andrajos’ y los ‘desechos’ no para inventarlos sino para hacerles justicia”. El teatro comunitario resulta nodal para gestar una teatralidad “otra”, subalterna, desde la óptica de estos sujetos oprimidos, para recuperar elementos que han sido desechados desde la hegemonía del teatro contemporáneo y sus discusiones, incluidas las posmodernas (Van der Ploeg, 2004: 35; McMichael, 2001: 87; Kearney, 1996: 14).

De lo que se trata es de un teatro a contrapelo, respondón, con conciencia política, de clase, de género y de ser posible anticapitalista, pues tal como afirma Boal:

El teatro es un arma, un arma muy eficiente. Por eso es que hay que pelear por él. Por eso las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de “dominación”. Al hacerlo cambia el concepto mismo de lo que es “teatro”. Pero este puede, igualmente, ser un arma de liberación. Para eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. (1980: 15)

Es necesario reconocer al pueblo como un ente creativo teatral y el destinatario del hecho teatral, apelar a los orígenes ditirámicos del espectáculo, convertido en una fiesta de la que todos podían participar de manera libre, alejarnos de la megalomanía que caracteriza, me atrevo a

decir, por antonomasia al creador escénico (Boal, 1980: 76).

Teatro comunitario: una tipología desde mi experiencia

Por principio, es necesario aclarar que la siguiente tipología está basada en mi experiencia en el estado de Chiapas, donde he tenido la oportunidad de colaborar en procesos de teatro comunitario desde el año 2010. Producto de mi participación en múltiples procesos de este tipo, además de ser testigo de otros tantos en comunidades rurales de Chiapas, he generado una serie de reflexiones con respecto a dicha temática, la cual tiene como sustento teórico el paradigma de la decolonialidad defendido por un conjunto de intelectuales, entre los que puedo mencionar a Franz Borda, Walter Dignolo, Boaventura de Sousa Santos, Paulo Freire, Augusto Boal y Ademar Bianchini.

A raíz de mi incursión en la propuesta epistémica de la decolonialidad y basada en mi *praxis* teatral en municipios rurales de Chiapas, así como en colonias periféricas de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, pero también inspirado en los caracoles zapatistas, en los encuentros COMPARTE para la humanidad, en el trabajo realizado por el colectivo Las abejas de Acteal y el fuerte movimiento teatral comunitario que se lleva a cabo en la región indígena en Chiapas, sobre todo desde agrupaciones de la sociedad civil organizada, he reflexionado acerca de las dimensiones que a mi entender surgen desde lo comunitario.

Es importante mencionar que esta tipología no pretende, de ninguna manera ser totalizante, más bien es un esfuerzo intelectual para sistematizar mi experiencia y, en este caso, ponerla a dialogar mediante un documento escrito.

Teatro comunitario por encargo

Afirma Norman Long (2014) que, posterior a la década de los ochenta, las intervenciones en poblaciones rurales en México han ido en aumento. A este proceso, que generalmente suelen hacerlo las organizaciones de la sociedad civil (ONG, A. C., IAP, fundaciones, etcétera), Long lo denomina *proceso de intervención planeada exógena*, puesto que la agenda de las actividades a realizar en determinada población está integrada por propuestas, en la mayoría de los casos, desde los intereses que persigue la organización que lleva a cabo el proceso de intervención, el cual muchas veces es definido desde los escritorios o, en el mejor de los casos, con análisis de contexto escasos de la dinámica comunitaria y rural.

En este contexto, ha surgido en Chiapas una *praxis* de teatro comunitario a la que le denomino “por encargo”, que, si bien utiliza un repertorio de metodologías participativas y toma de decisiones democráticas en el proceso de creación, no surge en y desde la comunidad. Se impone, aunque de manera diluida y menos frontal, la posición hegemónica de quien esté encargado

del proceso (que sigue siendo la figura vertical del director teatral) y de la organización o instancia que financia.

La intencionalidad de esta intervención, del director, del equipo técnico y los financiadores es contar con un producto escénico “digno” que pueda ser representado no solo para la población donde se gestó, sino también en circuitos de festivales, muestras de teatro, etcétera. Su objetivo es proponer un espectáculo; este es normalmente su horizonte, aunque pueden existir excepciones.

No obstante, estos procesos surgidos de esta manera son potenciales detonantes y pivotes en muchas comunidades, que trascienden el proceso de intervención, lo que da pie a una apropiación comunitaria del proceso. Se siembra la semilla de un conocimiento que puede ser utilizado en horizontes futuros, como divertimento, elemento de protesta o servicio comunitario, o incluso como proyectos comunales de prevención de adicciones, entre otras cuestiones.

Teatro comunitario endógeno como detonador de procesos

Existe una dimensión del teatro comunitario que surge desde los ámbitos locales, que se gesta como área de posibilidad y búsqueda, en donde una comunidad, pueblo, barrio, pretende, desde el teatro, responder a problemáticas focalizadas. En este caso, el teatro se erige como un pretexto, una respuesta emergente y creativa.

Desde esta dimensión, las comunidades pueden relacionarse con algún creador teatral, un agente externo, un maestro de la comunidad, algún voluntario, etcétera, el cual también se constituye en un facilitador del proceso, en un extensionista, puesto que la ruta a seguir será definida por la problemática común que dio como resultado la conformación del grupo que busca plantear desde la teatralidad este hecho.

También es posible que, desde la pedagogía artística, se busquen desarrollar conocimientos formativos para actividades específicas; por ejemplo, técnicas de capacitación, mediante el teatro, para generar conocimientos y habilidades por medio de estrategias participativas, cuyas bases epistémicas sean del ámbito teatral.

Como consecuencia de este proceso de búsqueda desde lo teatral, los resultados pueden derivar en tres vertientes:

- a. Que se dé como resultado un ejercicio escénico propuesto para público externo, para la comunidad donde se desarrolla, como acto performático en marchas, manifestaciones, procesos de intervención en el espacio, o recuperación de sitios públicos, etcétera.
- b. Que el proceso sea en sí mismo el horizonte, que la comunidad no se interese en un producto escénico para su representación, que el proceso formativo se instaure de manera permanente, y que no exista la necesidad de que lo trabajado llegue a escenificarse a público abierto.

- c. Que la pedagogía teatral sea la detonante formativa en procesos de capacitación y su utilidad sea traspalada a otras actividades, como prestación de servicios, formación de movimientos cooperativistas, generación de proyectos agroecológicos, etcétera.

Conclusiones

El teatro como disciplina escénica debe ser una herramienta que permita conocer más allá del lugar común, del estereotipo e incluso de la doble moral. También puede dar cuenta de muchos aspectos que son ignorados, ya sea por omisión o "mala fe". En lo cotidiano, tiene su propia vida, tiene su propia razón de existir y con esta cualidad "ontológica" logra desencadenar muchos procesos que permiten la reflexión, la crítica y en ocasiones la denuncia.

Considero de suma importancia que los creadores teatrales deben asumir un compromiso social ante los embates de la creciente modernidad de la que somos partícipes de manera voluntaria e involuntaria. Considerar el acto teatral solo desde las estéticas, poéticas contemporáneas o en boga, discursivas referenciales insertas en elementos contemplativos, sin un análisis del contexto donde este se desarrolla, da como resultado un "arte" simulado, cosmético y poco comprometido con las problemáticas del tiempo y espacio que, como incipientes creadores, nos tocó vivir.

Estoy convencido de los efectos dinamizantes que el teatro puede lograr. En las artes, estamos cada uno, a nuestra manera, en una batalla contra la homogeneización; luchando por construir una nueva percepción de nosotros mismos, el sentido de la posibilidad y una manera diferente de ver.

La creación teatral comunitaria fomenta el sentido crítico y detona cambios sociales. Visto desde esta perspectiva, comenzamos nuevos diálogos que cruzan más allá de los límites de lo común y se olvidan los temas creados desde el *statu quo*. Desde esta posición, dejamos de ser consumidores de cultura para convertirnos en creadores.

Asimismo, al restablecer el contexto, o los contextos, para ser más pertinente en términos de inclusión e interculturalidad, ya sea hablando de nuestra historia, contando nuestras anécdotas o destacando nuestra comunidad, nos protegemos contra la vaciedad que la cultura dominante nos ofrece. Poco a poco, esto nos permite distanciarnos de lo que esté sucediendo, para que podamos exponer nuevas cosas, recontextualizarlas y transformarlas.

REFERENCIAS

BENJAMIN, WALTER 1926. *Tesis sobre filosofía de la historia*. México: Akal.

BOAL, AUGUSTO, 1980. *Teatro del oprimido I. Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen.

VAN DER PLOEG, JAN, 2010. "The peasantries of the twenty-first century: the commoditization

debate revisited". En: *Journal of Peasant Studies*, vol. 37, núm. 1, pp. 1-30.

DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA, 2009. *Epistemología del Sur*, México, Siglo XXI, Editores.

_____. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo, Trilce Extensión Universitaria.

FORNET-BETANCOURT, RAÚL, 2009. "La pluralidad del conocimiento en el dialogo intercultural" en: Viaña Jorge, Claros Luis, Estermann Josef, Garcés Fernando, Quintanilla Víctor Hugo y Esteban Ticona, (2009), *Interculturalidad crítica y descolonización. Fundamentos para el debate*, Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.

GARCÉS, FERNANDO, 2007. "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica" en: Castro Gómez, Santiago, Grosfoguel, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

GARCÍA, MARCO AURELIO, 1997. "Alfred ShonRethel y la crítica de la epistemología moderna" en: Patricia Nettel, Sergio Arroyo (eds.): *Aproximaciones a la modernidad. Paris, Berlín, siglos XIX y XX*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco.

KEARNEY, MICHAEL, 1996. *Reconceptualizing the Peasantry: Anthropology in Global Perspective*. Boulder: Westview.

LONG, NORMAN, 2014. *Sociología del desarrollo: una perspectiva centrada en el actor*. México: CIESAS.

MCMICHAEL, PHILIP, 2001. "La política alimentaria global" (Roberto Diego, trad.). En: *Cuadernos Agrarios*, núm. 17-18.

MIGNOLO, WALTER, 2003. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.

_____, 2007. "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto" en: Castro Gómez, Santiago, Grosfoguel, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogota, Siglo del hombre editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

_____, 2009. "Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial" en: *Otros Logos*, Revista de Estudios Críticos, Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad. Universidad Nacional del Comahue.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

Karla Franco Rosales

Introducción

El objetivo de esta ponencia es dar a conocer la metodología de trabajo y los resultados alcanzados con la obra *Arquitectura e interiorismos*, que formó parte de un proceso de investigación que se llevó a cabo entre los años 2010 y 2012. Como resultado de las exploraciones en el espacio público y privado, elaboramos una pieza en la que creamos metáforas a través del cuerpo del actor y, posteriormente, a partir de las relaciones entre el actor y el público que se dieron durante la escena.

El proceso teórico-metodológico

Arquitectura e interiorismos dio lugar a la creación del Colectivo Viajante Teatro y representó el reconocimiento de mi propia realidad, mediante la construcción de escenarios subjetivos desde la naturaleza del actor.

Me interesé, junto con Jair Zapata y Alfonso García, en analizar de qué manera podíamos llevar las situaciones cotidianas a la escena teatral y transformarla para que el público se sintiera

parte de la obra, convirtiéndose en protagonista. Buscábamos generar el encuentro, a partir de examinar el espacio público y privado como construcción metafórica en la escena y en nuestro cuerpo. Para ello, debimos definir las herramientas que al final sirvieron para constituir el aparato escénico. De esta forma, nos acercamos a la interdisciplina explorando, dentro de la teoría del urbanismo y disciplinas como la antropología y la sociología, conceptos que nos pudieran ayudar a unir el teatro y la vida cotidiana. Esto significó aprovechar el acontecimiento convivial (Dubatti, 2003), que surge cuando se va al teatro, para generar el encuentro, que en las ciudades muchas veces no sucede, pero existe. Con estas premisas, llegamos a plantearnos qué clase de trabajo sería el que haríamos en el laboratorio de exploración y sobre qué estaríamos investigando.

La construcción como *performers*

De acuerdo con lo planteado líneas arriba, surgió la idea de constituirnos como *performers*, ya que seríamos nosotros nuestro propio objeto de estudio, al igual que la ciudad que habitamos.

El director de teatro Jerzy Grotowski, en su tratado sobre “el arte como vehículo o artes virtuales”, plantea que es esencial que el actor alcance el autoconocimiento a través de un proceso de entrenamiento físico, mental y vocal, para así lograr trascender en la escena. Define al actor como el *performer*, el que acciona como consecuencia de indagar dentro de sí mismo y encontrar en su naturaleza el estado esencial para construir en la escena. Implementa un concepto que denomina como el Yo-Yo, que implica desarrollar una mirada externa que acompaña a la interna; una dualidad entre la acción y la observación, para convertirse en el “cuerpo de la esencia”, una manifestación del *performer* que atraviesa todos sus canales sensoriales y lo lleva a un estado más puro del ser. Dice Grotowski que “se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada” (1993: 78).

El sujeto que plantea este autor necesita enfrentarse con su naturaleza humana y su estado más etéreo al mismo tiempo. De esta forma, el *performer* se convierte en un puente de realidades entre el espectador y el actor, para crear redes de comunicación.

Dichos conceptos los pudimos aplicar al entrenamiento que inicialmente hicimos en nuestra investigación, ya que salíamos a observar la ciudad y a reconocerla nuevamente como un espacio no explorado. Al mismo tiempo, nuestras propias historias de vida se convirtieron en el espacio poético a indagar, ya que no teníamos personajes como tal; las exploraciones consistieron en autoevaluarnos al mismo tiempo que debíamos observar nuestro entorno, estando dentro y fuera de nosotros mismos y jugando con la dualidad del Yo-Yo que plantea Grotowski.

Exploración del espacio

Del mismo modo en que utilizamos nuestro cuerpo como fuente de investigación, los conceptos

de espacio y lugar que nos plantea Michel de Certeau (2000) tuvieron presencia alrededor de todo el discurso, con el fin de apelar a la recuperación de lugares de encuentro, de convivio y de búsqueda de experiencias que el teatro es capaz de generar para construir redes de comunicación que se van perdiendo en lo cotidiano.

El cruce interdisciplinar sucedió cuando comenzamos a investigar sobre el entorno que nos rodea. Los planteamientos surgieron de la antropología y la sociología, que observan al individuo inmerso en una red de comportamientos que las grandes ciudades exigen para que funcionen adecuadamente; ciudades que nos permiten las relaciones personales, pero al mismo tiempo crean burbujas que alienan a las personas que habitan en ella. Marc Augé (2000), antropólogo francés, creó el concepto de *no-lugar* para definir esos espacios urbanos que sirven para el tránsito, pero no para el encuentro. Son los espacios que recorremos, que se mantienen faltos de identidad, como los medios de transporte, estacionamientos, aeropuertos, centros comerciales y la calle misma. Se construyen a partir de una organización urbana que pretende generar redes de cruce, pero no de interacción.



No lugar. Estación de tren.

Augé describe estos no-lugares como una característica presente en las ciudades modernas, que adormecen al individuo o lo mantienen en un estado de inconsciencia mientras se traslada por la ciudad. De este modo, nos encontramos todo el tiempo transitando estos espacios sin crear vínculos reales entre nosotros, abstraídos en la propia realidad como única existencia. El anonimato se convierte en un escape y los no-lugares son idóneos para mantenernos lejos del otro.

Otro concepto que se abordó fue el de *intersticio*, definido, en un sentido arquitectónico, como el sitio que se ubica entre dos puntos dentro las construcciones urbanas del espacio público y privado. El intersticio es, entonces, ese espacio que queda olvidado y que aparentemente no necesita de mayor atención, puesto que su único propósito es unir dos sitios de tránsito. Esto supone que las nuevas construcciones dentro de las ciudades sobremodernizadas tienen áreas que conducen al aislamiento.

Los no-lugares e intersticios se convirtieron en metáforas que, al pasar por el cuerpo del

performer, sirvieron como herramientas para buscar en el inconsciente cuáles eran estos lugares faltos de identidad que muchas veces no reconocemos en nosotros mismos. Los espacios de la memoria que quedan relegados en nuestro inconsciente, como nuestros miedos e inseguridades, forman parte de quienes somos como individuos y nos construyen a partir de las experiencias que recolectamos durante nuestras vidas.

Espacio público y espacio privado

Una vez que terminamos de construir las redes teóricas que funcionaron tanto para el discurso como para establecer una metodología de creación, continuamos explorando lo que el concepto de espacio nos ofrecía, en el afuera y el adentro de nosotros mismos.

Para Michel de Certeau (2000), el lugar es un hecho dado; existe sin necesidad de estar acompañado por algo más; existe en la realidad. El espacio no es tangible; puede ser creado. Todo esto está relacionado con una necesidad de habitar los lugares construyéndonos en ellos a partir de experiencias, creando así el espacio poético para la realización de la obra.

Las ciudades, como motores de construcción de identidad, nos dieron una idea de cómo está constituido el individuo y cómo se representa ante la sociedad que lo cobija. Los comportamientos que se van estructurando para la armonía de los espacios públicos son acuerdos que los ciudadanos realizan para un fin común.

Los espacios privados son los que establece el individuo como una forma de refugio. Las casas abandonadas que observamos en nuestro recorrido de exploración por nuestra ciudad constituyeron la metáfora del cuerpo en abandono, que es habitado por el otro o construido por medio de las experiencias que vamos generando alrededor de nuestro entorno.

La casa donde se ubicaba el Teatro de la Rendija (lugar en el que iniciamos las exploraciones) funcionó para la edificación de los espacios, a partir de los lugares que la definen, detonando entonces las imágenes que se convirtieron en acciones y, posteriormente, en escenas.

En la búsqueda del ritual, del camino no verbal, sin la inmediatez de un texto que aprenderse, buscamos la dramaturgia actoral que nos siguió a lo largo del proceso.

Resultados del proceso de investigación

Como primer punto, se le dio el carácter de demostración o *work in progress* a la obra. A través de la invitación de llegar al teatro a vivir una experiencia, creamos una pieza junto con el público. Los ensayos abiertos al público dieron como resultado 35 demostraciones de trabajo que nos ayudaron a definir la línea de acción que se desarrollaría con la instauración de situaciones y estímulos escénicos que pudieron detonar núcleos de acción en los que espectadores y *performers* se reconocieran en el otro, por medio de la propuesta de un recorrido escénico en donde pudiéramos

desarrollar cada vez mayor contacto con el público.

Las escenas se integraron por momentos en donde la mirada siempre estuvo puesta en el espectador. La creación del contacto surgió a partir de una comunicación constante que propuso un rompimiento de las convenciones tradicionales que normalmente sugieren a un público receptor, y cada episodio respondía a un tema diferente dentro del discurso global de la obra: la casa, la calle, el contacto, el espacio público, el refugio, entre otros.

Las demostraciones del trabajo dieron lugar a la premisa del juego entre los límites proxémicos entre espectador y actor. El espacio pasó a metaforizarse en el cuerpo directo del actor y del espectador, a través de la interacción directa entre uno y otro.

Arquitectura e interiorismos

El trabajo de exploración de seis meses consolidó la investigación y permitió la comprobación de lo formulado, mediante la propuesta de creación dramática y escénica de lo vivido. La obra realizada se generó como un espacio de encuentro y un medio de intercambio que se presentó en cinco días distintos, como un juego de permanencia que invitaba al público a vivirla completa. El hilo conductor fue el encuentro; sin embargo, cada episodio era diferente y poseía la autonomía de un espectáculo en sí mismo.

La obra *Arquitectura e interiorismos* pretendió tomar los impulsos encontrados en la experiencia convivial, para crear un espectáculo interdisciplinario en el que el público fuera quien construyera y terminara de armar la escena y lo que acontecía en ella.

A continuación, compartiré tres escenas que concretan los resultados que obtuvimos una vez que finalizamos las exploraciones y determinamos lo que sería la obra completa. Las exploraciones se dividieron en temas que derivaron de los conceptos previamente mencionados, que entrelazan la búsqueda del encuentro y la exploración del espacio para la creación escénica.

La construcción

En el afán de encontrar la metáfora sobre la arquitectura de mí misma, busqué la relación de materiales con los que se hace una casa o un edificio en las ciudades, que se pudieran adecuar para la construcción de una escena en función de los conceptos de espacio público. Para llegar a esto, partí de las preguntas: ¿de qué estamos hechos?, ¿cómo vamos construyendo la máscara pública? Este ejercicio de autoindagación me llevó a concebir mi cuerpo como un territorio público: la arquitectura de construirme a partir del otro. La incorporación de los conceptos sobre los no-lugares y espacios del anonimato en los que circulamos sin darnos cuenta se intercaló con las exploraciones sobre los sitios de paso de la memoria y del cuerpo que a veces es transitado por otros.

Esta escena se denominó “La construcción”. En ella, disponía mi cuerpo como territorio



ajeno a mí misma, como espacio público dispuesto a ser edificado por quién se atrevía a habitarlo con o sin mi permiso, ya que el primer contacto entre dos desconocidos implica riesgo y vulnerabilidad. El espectador entonces se transformó en el arquitecto de mi espacio. Dejé que mi cuerpo se convirtiera en un territorio no explorado.

La silla

En la escena "La silla" abordé la construcción del espacio privado partiendo de las interconexiones que fabricamos como identidad. Comenzó como una imagen; luego se convirtió en una exploración dentro del espacio de creación donde me enfrentaba a esa silla. Con la improvisación, se empezó a crear una danza donde el *performer* y el objeto éramos arrastrados por el mismo sendero una y otra vez. Era la indagación de mi mente sobre lo que me significó esa silla y la búsqueda de esas sensaciones en el cuerpo que me arrastraban para regresar al mismo sitio. No intenté representar una danza entre dos personas y un objeto, sino crear la acción viva, la esencia de los actores puestos al límite para observar todas las posibilidades de la escena. ¿Cómo permitimos que el otro nos construya y nos destruya? Dándole las herramientas para emprender una arquitectura de nosotros mismos, lo que queremos que vea, lo que quisieramos que no vea, lo que ve, lo que mostramos y lo que ocultamos. "La silla" fue el resultado de las exploraciones sobre mis miedos, mis propios intersticios, sobre lo que en esos momentos me paralizó al punto de no encontrar rumbo.



Danza para diez

Otra escena que traspasó el campo de investigación fue la llamada “Danza para diez”. En esta se le pidió a la gente que cerrara los ojos. Una vez que eran conducidos a una habitación tenuemente iluminada, comenzaba a sonar una música suave. Poco a poco fueron llevados a la acción de un baile y al contacto con los otros; nosotros como *performers*, que en un inicio éramos los que generábamos la acción, nos convertimos entonces en observadores y cuidadores de los asistentes, que terminaban bailando unos con otros al ritmo de la música.



Una vez que establecíamos el contacto y el público comenzaba a bailar por su cuenta, con los ojos cerrados, pudimos notar que los cuerpos cada vez adquirían más confianza y soltura. Incluso hubo quienes se soltaban a cantar o saltar. Era muy notorio como disfrutaban el momento, el convivio. Los cuerpos que bailaban libremente con los ojos cerrados fueron una muestra clara de cómo nos sentimos mejor en el anonimato. Pertenecer a un grupo que está haciendo la misma actividad, pero que al mismo tiempo se refugia en la ficción, les permitió a los asistentes lograr la soltura, porque era una escena pensada para generar la complicidad entre desconocidos que se tomaban de las manos y bailaban frenéticamente. Construimos un espacio seguro para que el anonimato fuese un pretexto para el encuentro. Con esta escena indagamos en el inconsciente colectivo, para crear la interacción entre seres humanos que buscan pertenecer, pero siempre y cuando se mantuvieran protegidos por ese otro que actúa de la misma manera. Si no fuese por el espacio teatral, estos seres humanos no se hubieran encontrado en la complicidad, en la creación de esta red de comunicación que insinuaba un acercamiento a lo desconocido, pero al mismo tiempo permitía confiar nuevamente en quien estaba al lado.

Conclusiones

Arquitectura e interiorismos fue creada, a partir de la premisa de lo inconcluso, para detonar el proceso de creación y terminar de consolidarlo con el espectador en la búsqueda de generar el contacto directo y, por siguiente, el encuentro.

Desde los conceptos de territorio y pertenencia, metaforizamos el espacio público en el cuerpo de quienes habitamos el encuentro del mismo modo en que se habitan los espacios. Se distinguen dos momentos: el afuera y el adentro. El primero se construye en la calle, sitio donde el espectador atraviesa el primer punto de encuentro con los *performers*. Al entrar al edificio donde se lleva a cabo la acción, se concreta el segundo momento del recorrido: la pertenencia con el otro, el encuentro y la reflexión de lo cotidiano. Hemos dejado de mirarnos, de estar juntos, aun cuando estamos en el mismo sitio.

Al trasladar los conceptos que nos ofreció la teoría de urbanismo al *performer*, nos dimos cuenta de que estamos hechos de no-lugares, como los sitios de paso o de abandono en donde la comunicación es inválida por la prisa de los cuerpos, que se mantienen distanciados mientras recorren los mismos caminos. De esta manera, somos espacio, somos palabra, somos construcción de imágenes y lenguaje que se contraponen para crear una identidad; somos nuestro propio edificio que se va construyendo a partir de las fachadas que nos vamos imaginando; somos un lugar en el espacio de una ciudad. Somos lo que construimos y deconstruimos de nosotros mismos.

REFERENCIAS

AUGÉ, MARC, 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

DE CERTEAU, MICHEL, 2000, *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México. Recuperado de: <https://www.minipimer.tv>

DUBATTI, JORGE, 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Argentina: Atuel. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/339054843/EIUConvivioUTeatralUDubatti>.

GROTOWSKI, JERZY, 1993. "De la compañía teatral a El arte como vehículo". En: *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, año 3, núm. 11-12, pp. 4-1.

"LEISSER FUNDORA" (EL GIGGLIN COMO FORMA DE INVESTIGACIÓN) Acción Núm. 1

Milton Zayas Pérez

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Mi nombre es Milton Zayas. Nací en la Ciudad de México hace 41 años. Hijo de madre cubana y padre poblano. Soy el menor de seis hermanos. Desde pequeño formaron parte de mi vida las visitas a Cuba; por lo menos, una vez al año viajábamos a ese país del Caribe para visitar a la familia de mi madre y quedarnos en casa de mi tía Teresa. Al regresar a la Ciudad de México, mis compañeros de la primaria se burlaban de mí porque se me quedaba el acento cubano y nombraba ciertas cosas de la manera que mi madre las llamaba; por ejemplo, le decía *fruta bomba* a la papaya, o usaba la palabra *titingó* para referirme al escándalo que hace la gente.

Cuando pasé a la secundaria, se unieron nuevos compañeros al grupo de amigos que siempre nos solíamos juntar a la hora del almuerzo. Recuerdo bien la pregunta que un día me hizo Tristán Gñac, compañero mío del salón, en el comedor de la escuela: "¿Es verdad que en Cuba hay muchas putas?". Ya no recuerdo que le respondí.

A medida que iba creciendo, la pregunta de Tristán se fue haciendo más común y constante, pero en sus diferentes variantes, según el interés de quien la hacía: ¿Es verdad que en Cuba

te puedes acostar con alguien por un perfume? ¿Es verdad que si llevas pantalones de mezclilla a Cuba, los puedes cambiar por sexo? ¿Es verdad que si invitas a comer a un cubano, te lo puedes llevar al hotel?

Una tarde saliendo de la preparatoria decidí comprarme un refresco e ir a tomarlo al parque Lincoln, que estaba cruzando la avenida Horacio. Ya instalado en una banca y disfrutando de mi refrescante Delaware Punch, se me acercó un señor dentro de una camioneta para preguntarme si sabía dónde quedaba la Plaza Moliere. "Váyase todo derecho por toda la avenida Horacio y, cruzando Moliere, ahí esta", le respondí. El señor se quedó mirándome, arrancó sin darme las gracias, para después de un par de minutos regresar de nuevo a donde yo estaba. Bajó el vidrio de su camioneta y me dijo: "¿Te gustaría acompañarme? Podría invitarte a comer o llevarte a donde tú me digas. ¿Eres cubano?". Le di las gracias y me levanté con miedo, para caminar rumbo a la base de taxis más cercana.

En 1991, cuando conocí el *performance*, se abrió ante mí un sinfín de posibilidades que, junto con el dibujo, la instalación y la pintura, me mostraron todo un universo al que yo ya pertenecía sin darme cuenta. Por primera vez, algo que yo ya hacía tenía nombre; la manera en que yo me relacionaba con mi contexto e investigaba a través de mi cuerpo se llamaba *performance*.

Cuando conocí a Melquíades Herrera en un festival de *performance* en el Museo Ex Teresa Arte Actual, durante un pequeño taller de *performance* y arte acción, en el cual hablaba sobre mi producción performática y el interés particular que tenía en este medio, él me dijo que lo que yo hacía se llamaba Giggling (reírse en inglés). Me explicó que es una rama del *performance*, donde el único que sabe lo que está sucediendo es el artista o las personas que lo están llevando a cabo, y cuyo objetivo es investigar. Me dijo que era un método de investigación basado en la acción y el *performance*. Puede ser un proceso, me dijo, pero también es una gran mentira, donde el que miente lo hace por algo, porque quiere lograr algo, porque va a trabajar con la realidad preguntándose qué es la realidad. El Giggling es ser otro, *es crear otras realidades*, es igual de mentiroso y verdadero que el surrealismo y es igual de cotidiano que el ser humano y todas sus construcciones sociales.

De esta manera, me interesó más el *performance*, pero aun más el Giggling, ya que mi objetivo era *crear otras realidades* a "partir de la que ya estaba yo viví-viendo", construir una especie de mundo paralelo que me permitiera investigar e investigarme.

En febrero de 2002, cuando falleció mi madre, me surgió una pregunta que me hacía plantearme de nuevo parte de mi infancia y adolescencia. Yo soy el resultado de una mezcla: mitad Cuba-mitad México. La parte mexicana la tengo resuelta (eso creo yo), pero la parte cubana, no. ¿Qué tanto tengo yo de Cuba? ¿Qué parte de esa identidad real me construye? ¿Qué tanto puedo reflejar esa construcción sexual y sexuada que la mayoría de la gente tiene sobre los cubanos? Tal vez con estas preguntas estaba interesado en encontrar las respuestas a esa identidad que no tenía resuelta. Me interesaba investigar esa construcción que se fue dando desde mi niñez alrededor de la figura de los cubanos, pero ahora sobre mi propio cuerpo y mi propia identidad. Viajé a Cuba para visitar a mi familia pensando que tal vez podía encontrar las respuestas ahí, pero no fue así.

Un día, viajando en el metro de la Ciudad de México de regreso a mi casa, me di cuenta de que un señor de aproximadamente cincuenta años me miraba con mucha insistencia. Se reía conmigo cuando lo observaba –tal vez me conoce, pero yo no me acuerdo de quién es, pensé–. Recordé la vez que el señor en el parque Lincoln bajó el cristal de su camioneta para preguntarme por una calle y después me ofreció subir, pero en esta ocasión también vino a mi cabeza la palabra Giggling, y decidí que era momento de performear un rato, de retomar las preguntas que no obtuvieron respuesta en Cuba. El asiento de mi costado se desocupó, así que mi observador, insistente, decidió ocuparlo para poderme hacer la plática:

–Hola mi nombre es X. ¿Como te llamas? –preguntó.

–Leisser Fundora –respondí.

En microsegundos, inventé un personaje agarrando el nombre de un amigo muy querido de Cuba y el primer apellido de mis primos. Me sorprende con qué rapidez puede reaccionar el cerebro humano. La conversación continuó:

–Mucho gusto, Leisser. No eres de aquí, ¿verdad? –me preguntó.

–No – le contesté.

–¿De dónde eres? – cuestionó.

–De Cuba– respondí.

–Ah, con razón el tono de voz –agregó–. Y ¿qué haces aquí en la Ciudad de México?

–Estudio. Soy parte de un intercambio – le dije.

Así nació Leisser Fundora y de esta manera logré crear en un instante otra realidad. El Señor X me invitó a comer. Resultó que era divorciado, con un hijo, veterinario de profesión y con una empresa que se dedicaba a importar y exportar productos químicos y medicinas. Se sentía solo porque a su edad le costaba mucho demostrar quién era, pues la presión social, la familia y el qué dirán le pesaban demasiado.

A medida que pasaba el tiempo, me di cuenta del poder que tenía el Giggling para poder crear otras realidades. Entonces pensé que el Giggling, en comunión con el *performance*, podía crear una realidad nueva para el Señor X. Al término de la comida, me pidió mi número telefónico. Le dije que no tenía teléfono celular. Me respondió: “Sí, ¿verdad? Qué tonto soy. ¿Cómo vas a tener? Me gustaría volverte a ver. ¿Te parece si nos vemos mañana aquí mismo en la entrada del Vips de Metro Chabacano a las seis de la tarde?”. Le dije que sí, que nos veríamos al día siguiente a esa hora. Pagó la cuenta, y al salir sacó un billete de 500 pesos y me dijo: “Toma, para que te vayas en taxi. No quiero que te vaya a pasar algo; la ciudad es peligrosa”. –Gracias – respondí–, pero todavía traigo dinero para poder llegar bien a mi casa.

Leisser Fundora fue conocido en muchos lados. Mi interés era saber qué tanto podía llevar a cabo esta creación de otras realidades con gente que conocía en el transporte público, en algún

parque o en alguna situación que se presentara en mi vida cotidiana; qué tanto podía romper su cotidianidad sembrándoles una nueva realidad a la gente con la que platicaba unos minutos, unas horas, o que conocía en alguna fiesta. A Leisser Fundora le ofrecían trabajo, casa, comida, ropa, etcétera. Todo lo que llegaba producto del Giggling pensé en guardarlo, a manera de archivo, para una posible exhibición en algún espacio, ya sea en un museo o en una galería. Jamás pedí nada. La gente, al saber de dónde era, relacionaba a Cuba con carencia y a mí me leían como una persona desprotegida (pobrecito, de seguro no ha comido. ¿Tienes dónde quedarte?, de seguro estás escapando de lo mal que los tratan en la isla).

Doña Rosa, una señora que conocí en el microbús, me preguntó si yo me salí de Cuba debido a alguna fechoría de cuyo castigo estaba escapando. Cuando le dije que no, que yo venía a estudiar, me ofreció hablar con su compadre para que me diera trabajo en un taller mecánico:

—Mira, hijo— me dijo Doña Rosa— si tú eres trabajador, aquí nunca te vas a morir de hambre. Puedes terminar de estudiar; después casarte con una buena muchacha que te dé una familia y pues como a los cubanos les gusta mucho bailar, pues te la buscas que sea bailadora, pero no le vayas a poner el cuerno, porque ustedes son muy ojo alegre.

El Señor X llegó a nuestra cita de las seis de la tarde (he de confesar que pensé que no iba a asistir). Cuando se sentó en la mesa donde lo estaba esperando, puso una bolsa de papel con una caja y me dijo: “Ten, te compré esto para poder localizarte”. Dentro de la bolsa había un celular. Me ofreció una tarjeta de débito en donde me depositaría quincenalmente una cantidad para que yo pudiera vivir y algunos vales de despensa. Me comentó que si se desocupaba un departamento que tenía su mamá en la colonia Cuauhtémoc, él me lo daría para que yo viviera ahí. Yo le agradecí todo, pero le dije que no era necesario, que debió preguntarme antes si lo necesitaba. Me dijo que lo único que buscaba era hacer de mí una persona de bien, que no me pedía nada a cambio.

Leisser Fundora tuvo que regresar a Cuba una tarde al recibir una notificación de parte de la embajada, tras la suspensión de la beca por parte del Gobierno mexicano y la solicitud de regreso inmediato por parte de las oficinas de educación gubernamental de Cuba. Solo tuvo 24 horas para poder organizar su regreso y poder despedirse.

Con todo este trabajo de investigación que desarrollé por medio de esta pieza que duró aproximadamente un año me di cuenta del poder que tiene el *performance*, por medio del Giggling, y lo preciso que puede ser el arte acción. Pude asomarme a la soledad de algunas gentes; en ocasiones, pude quedarme y entender más la cuestión humana y toda su complejidad. Me permití observar y observarme desde el otro, entender las estructuras sociales que ordenan el pensamiento cuando somos partícipes de una generalidad. Entendí el deseo disfrazado de caridad social, el malinchismo cultural, entre muchas otras cosas que me tomaría varias líneas mencionar. Mucha gente me cuestionó si lo que estaba haciendo no era una gran mentira, a lo que Edgardo Ganado Kim y Cuauhtémoc Medina respondieron con otras preguntas: ¿que acaso el arte no lo es

o bien no es una mezcla de verdad y mentira? ¿Qué es la verdad y qué es la mentira? ¿Cuándo una mentira se convierte en realidad y cuándo una verdad pasa a ser mentira? La respuesta a las preguntas que estaba buscando desde el inicio no las encontré o bien se transformaron en otra cosa que me acercó a descubrir algo completamente nuevo y a pensar que la ciudad ha sido siempre un dispositivo teatral.

DE LA ESCENA A LA MESA DE TRABAJO

Edgar Canul González

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Acción es para mí la pasión empalada en tabiques donde se nutre de palabras en la oscuridad, como un vampiro. El tiempo pierde esencia para diluirse en deseos y anhelos, el tiempo no precisa de corregirse ni adaptarse; el tiempo es lo que es, incoloro, flexible e infinito, porque en él todo fluye como en un manantial.

Esta pasión empalada en esa oscuridad, se clarifica; es como estar debajo de esa luna que Walter Benjamin persiguió en sus cuentos cortos desde la soledad. Para su asombro y mi sorpresa, al final, regresar unos cuantos pasos y descubrir esa pipa en aquel bolsillo y entretejer un juego de temporalidad. También para inmiscuirse en un mercado y observar antigüedades, para perderse en el campo y volverse a encontrar en el futuro y percibir con nuevos ojos lo que siempre estuvo ahí, latente como el mar. Eso es lo que describe en *La muralla*.

La acción es ese oleaje que se disemina por un espacio, pero que va de la mano en las memorias del ayer, que confabulan para renombrar lo que se ha nombrado, como ese reflejo de espejo, quieto y transeúnte, retador y nauseabundo, pidiendo a gritos un nombre y un estado social, para descubrir que la ironía es parte del montaje teatral necesario para sobrellevar los libros que han de moldear el carácter; horizontes¹ que se cruzan y se entrelazan para converger, para

¹ Dick Higgins habla de horizontes implícitos en el texto. Cuando estos se desplazan y coinciden con uno mismo, se da el verdadero placer del texto.

modelar una figura humana. Ése es el hombre en conversación consigo mismo. La acción no es meramente una acción; busca dibujar en el espacio, con nuevos ojos, el horizonte.

¿Qué es todo esto que da forma? Un espacio incoloro e irreversible. ¿Qué es...? Es la poesía... acaso... la palabra se convierte en un ser que da forma. La acción, entonces, es el acto poético. Nombrar lo que se tiene que nombrar. El aire es pesado cuando tiene que pesar y liviano cuando tiene que ser liberado. La palabra nombra lo que no existe, pero que existe cuando es nombrado. Adquiere forma y color cuando no hay límites para la expresión. La boca escupe sílabas que, como pequeños seres, comienzan a esculpir esas figuras imaginarias en la memoria adjudicándoles valores, estirando eslabones, los mismos que se vuelven a contraer para volver a ser parte de la misma maquinaria que les dio forma. Es un vaivén; es un caos delicioso que termina en un baile con un *in crescendo* fenomenal; ésa es la palabra cuando se convierte en acción.

El discurso proviene de la imaginación. Entonces, si es así, el discurso es imaginativo y está lleno de esporas que contaminan el ambiente para expresar con vehemencia lo que no existe aún, como ese espacio que no vemos, pero que tiene un cuerpo-materia, uno que se mete en todos esos espacios que no vemos, pero que está lleno de esta materia incolora. Así es la imaginación que desemboca en una propuesta. Está en todos lados y es parte de lo cotidiano. Apostarle al montaje. Jugarle a la creación donde solo el espacio es el único ser que valida la acción porque, uno sin el otro, no podrían existir. Donde hay ausencia, existe una idea latente, pero no la percibimos. Y en donde está la forma, es la idea concreta hecha realidad. Es poesía nombrar lo que tiene que ser nombrado. Y no le apuesto a la creación como una finalidad. La creación es la presencia y la suma de los elementos, armonizando de tal manera que emerge con voz propia.

Cito a Bartolomé Ferrando en su libro *Arte y cotidianidad, hacia la transformación de la vida en arte*:

una voz que habla
una voz que habla al lado de otra voz que habla
una voz que habla al lado de otra voz que habla en el
intersticio, en el hueco, en la fisura desprendida de
la primera voz, de la segunda voz
y así dos voces
dos hablas
que son sólo una sola

En el arte existen voces que se entremezclan para formular nuevos vocablos, inaudibles, incluso sin sentido, pero que tienen mucho sentido cuando se trata de uno mismo, cuando se piensa en la manta que nos cubre para escondernos y protegernos, porque se trata de uno y su salvación; es inconcluso porque, al igual que la muerte, llega sorpresivamente y no se sabe cuánto.

La creación es igual; está presente, pero dista de ser literal y amable. Habrá que cortejarla para enamorar su presencia. Así es la creación, tan libre y complicada para dejarse llevar; no es

fácil pero es divertida. Sin caer en jugarretas, es un estado lúdico, donde la propuesta es seria, pero invita a revalorar cómo adueñarse de un lugar y hacerlo parte de este cuerpo fecundo en ideas, deseoso de placer; porque uno mismo se imagina nuevos horizontes, mirar en la colina el paisaje y la línea que separa el mar del cielo, y no se puede dejar de preguntar con ese majestuoso paisaje si es magia, o algo más, la razón por la que ambos colores, el azul del mar y el azul del cielo en el infinito, no se fusionan en la lejanía. Aventurarse a navegar por esas aguas no es complicado. Se complica cuando se quiere explicar el porqué. El aire mueve los cabellos porque es natural. El arte se deja llevar como una hoja porque está compuesto de material flexible. El acto creativo es como el habla: se convierte en poema, y el poema, en acción. Algunos pensarán que es simplemente palabra, pero la palabra adquiere verdaderamente significado cuando se convierte en acción. Refiriéndome específicamente al acto poético y al acto mismo de llevar lo cotidiano al arte conceptual y la escena teatral al acto cotidiano, de pensar mas allá en una dimensión paralela, vivamos la realidad paralela tal cual, para disfrutar el espacio compuesto de realidades infinitas y validar cada una de ellas.

A continuación, señalo unos puntos que, a mi modo de ver, son relevantes para entender lo que he mencionado.

II

Genpei Akasegawa en KOMPO: "El director de orquesta envuelve su batuta con papel y cuerda. Los ejecutantes envuelven sus instrumentos" (Friedman, Owen Smith y Sawchyn, 2016) descripción de una acción tomada del libro, cuyo título original es *Fluxus Performance Workbook*, sirve de referencia a lo que considero una acción redonda. Cage se hace presente, ronda el silencio, la importancia del silencio y la pausa. Dice Ferrando: "La pausa es un silencio. Pero bien sabemos que el silencio, sea musical o gestual, no es un vacío, se trata, en cualquier caso de un silencio habitado por diversos factores, ocupado por materias diversas y repletos de ruidos de rumores o de sonoridades" (2014: 153). Ferrando es claro cuando escribió sobre la pausa. Agregó que la pausa es para meditar, para darse un respiro y continuar caminando. Phillip Lopate (2010) describe que en un viaje en la ciudad de Florencia, mientras decidía si se trasladaba a Fiesole en autobús desde su hotel, opta por caminar. Su experiencia visual lo lleva a pensar en diversas situaciones, para lo cual, mientras se daba el tiempo de caminar, descartó el recorrido en autobús para adueñarse de otras perspectivas. Regreso al texto de Ferrando quien cuando escribe: "La pausa es, al mismo tiempo, una interrupción de un ritmo potencial capaz de contrastar con aquello que esta más lleno" (2014: 153). La mirada, entonces, para mí tiene un sentido de búsqueda. Esa búsqueda repetitiva que también genera un vaivén en el ritmo de la vida.

III

Intervengo porque esa es mi función en este texto. El silencio también es movimiento. Estar estático también requiere concentración, como los movimientos que pausadamente generan un ritmo. Cuando se habla de la escena, para mis adentros pienso en el uso del tiempo. El tiempo está ampliamente ligado al discurso del espacio. Todos somos un tiempo, tiempos imprecisos que convergen en cruces; libros abiertos que proponen ser leídos con ciertas cargas conceptuales ya implícitas en la mente humana. Por eso nos atrae lo desconocido, porque conocemos un poco más del mundo misterioso que nos rodea; por eso nos gusta el cubo blanco o la hoja blanca a punto de ser tachada con signos que, al desplazarse, también generan un ritmo en el espacio. Intervengo porque es necesario romper el silencio ruidoso.

Me he referido a la acción de Akasegawa porque me interesa el ritmo musical que genera en su vacío silencioso. También porque pienso en todo mientras envuelvo un objeto, viajes, olvido, soledad en la lejanía; pienso en todos aquellos que han sido parte de mi vida y en nadie a la vez, y eso no fue planeado para enaltecer los logros, sino para generar un movimiento; es necesario hacerlo, real y visible. No hablaré de una escena teórica; la teoría se hace escena, pero la escena no es real si no existe un cuerpo que se sumerge en ese otro cuerpo que es el espacio.

Así, pues, la acción no es solamente acción. El movimiento es tan válido como la quietud, como la palabra es indispensable a la poesía, y el cuerpo a la interacción del otro, para crear, para dibujar primero con la mente, luego en el papel, para planear y luego construir la escena que hace girar las cuerdas que dan sentido y ritmo a la vida, aunque esta carezca de un objetivo específico. El sinsentido también es un camino.

IV

El tiempo válido es el ahora. La escena es el tiempo invertido en un espacio, es adueñarse de ese espacio, es empaparse de fragmentos propios del transcurrir del agua, es tocar esa lluvia sin forma y convertirse en forma. El agua es contador de horas, como las horas son quienes cuentan los años. Nosotros definimos el tiempo de la acción. La acción tiene un valor esencial en el momento de la ejecución. La ironía del instante es la espontaneidad, cuando es necesario e implica un cierto grado de madurez o no, pero desarrolla una conciencia creativa. Pensar la escena para sentir una realidad alterna donde los personajes del cuento son compañeros de trabajo, donde los *mails* son ficciones de un guion mal escrito, donde el cartero es indispensable para entregar el bufet al medio día de letras en manuscrita, letras que fueron trazadas para que nunca se las lleve el vendaval. Porque es poesía mirar en ciertas horas del día la ventana y quedarse como Pessoa en *Tabaquería*: "ventanas de mi cuarto / de mi cuarto de uno de los millones en el mundo que nadie sabe quienes son". Mientras cabila en un manuscrito nuevo, divagando en letárgicas palabras sobre un recorrido que no traspasa un papel, pero con ese trazo se puede llegar al fin del mundo.

Pensar la escena es crear una escena nueva donde los habitantes de la Luna sean los que

sueñen en conquistar el planeta Tierra, y los que escuchen sean hablantes y los hablantes sean los que escuchen. Volvamos a nombrar el cambio de escena para llamar la atención de quienes no sueñan. Volvamos a reescribir la historia con nuevos puntos y nuevas comas, ubicados estratégicamente para comprender la gramática de una lectura que se hizo para escribir sobre un espacio en blanco, el dibujo de la ansiedad por definir este momento con trazos que no evocan silencios, porque el silencio es ruido, y la palabra acción, y cuando la palabra se convierte en acción, redondea el ciclo de cada segundo dentro de este lugar. Volvamos a comenzar. Acción.

REFERENCIAS

BENJAMIN, WALTER, 2000. *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

FERRANDO, BARTOLOMÉ, 2012. *Arte y cotidianidad, hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ándora.

_____, 2014. *De la poesía visual al arte de acción. Bizkaia: La Última Puerta de Izquierda* (Col. Artes).

FRIENDMAN, KEN, OWEN SMITH Y LAURENT SAWCHYN, COMPS., 2016. *Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances* (Bibiana Padilla Maltos y Alejandro Espinoza Galindo, trad.). México: Tumbona Ediciones.

LOPATE, PHILLIP, 2010. *Retrato de mi cuerpo*. México: Tumbona.

PESSOA, FERNANDO, 2013. *Laberintos* (Francisco Cervantes, trad. y selecc.). México: Aldvs.

RELATOS CONTEMPORÁNEOS

Ana Marrufo Heredia

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Introducción

El presente trabajo recupera parte de la historia dancística local desde una mirada “no oficial” que podría llamarse la otra historia: aquella que es contada desde los bailarines y maestros de la danza contemporánea, hombres y mujeres que seguramente ustedes conocen y saludan a diario en centros culturales y escuelas, sin saber de la labor que han realizado.

Hace aproximadamente tres décadas –cuando yo era estudiante–, el acceso a la información generada por la disciplina en el estado era difícil. Aún lo sigue siendo, pues es escasa la producción escrita sobre maestros, artistas o coreógrafos nacionales y mucho menor sobre los locales.

Hace algunos años, preguntar por el pasado dancístico daba lugar a que me vieran como un ser extraño. Las respuestas que lograba obtener eran breves y poco claras, conforme a la memoria de algunos docentes, que en ocasiones era mediada por el lugar que habían ocupado en la estructura de poder de la vida artística. La respuesta más recurrente fue “dedícate a bailar”. No comprendían que acercarse a la historia de la danza local nos ofrece no solo conocimientos, sino también elementos para reflexionar sobre dónde estamos situados hoy: saber por qué nuestras

generaciones de estudiantes se formaron en una técnica y no en otra; por qué existen tan pocas posibilidades de formación y ejecución de la danza contemporánea en el estado, a diferencia de la danza clásica.

Recurrir al pasado no es una ociosidad. Nos permite construir nuevos caminos y propuestas dancísticas para el futuro inmediato. Este estudio es un esfuerzo, de los muchos que se pueden realizar, para recuperar algunas huellas dejadas por compañeros dedicados a la danza contemporánea, labor que fue clave para el desarrollo dancístico en Yucatán y que actualmente tiene repercusiones a nivel nacional e incluso internacional.

El interés por estudiar esta práctica artística surgió de la necesidad de apoyar al estudiante de danza contemporánea actual, que desconoce o sabe poco sobre los protagonistas de la danza en la entidad, sus esfuerzos, sus aciertos y los obstáculos que sortearon en un lugar donde la danza contemporánea era inexistente y después ha sido poco asimilada. Actualmente el estudiante se prepara en los salones de danza, sin comprender los cambios técnicos, pues se conoce poco sobre los orígenes de estos y la preparación de sus maestros: cómo, dónde y con quién se formaron, con quiénes se relacionan y cómo se construyeron las instituciones que hoy disfrutamos, así como las motivaciones que los llevaron a transmitir sus enseñanzas.

Por último, hace unos años, en un verano de estudio en Ciudad de México, me percaté de que nuestra historia local de la danza tenía poco alcance en la capital. Con esto me refiero a que solo pasaba a los anales de la historia un pequeño grupo de personajes, lo que hacía que nuestro recorrido estuviera limitado por una mirada muy lejana de lo sucedido. La respuesta fue clara: tendríamos que ser nosotros quienes escribiéramos nuestra historia de la danza. Es necesario, pues, asumir el compromiso de insertar nuestro legado en la historia dancística nacional. Para ello requerimos construir una historia local, una que se integre a la historia de la danza mexicana, que sea incluyente y mucho más extensa que la que hoy conocemos, con todos los actores del campo dancístico.

Con el paso de los años, la investigación artística ha ganado terreno en Yucatán. Hoy en día tenemos la fortuna de contar con licenciaturas en arte, un centro de investigación y documentación artística sólido y la atención de otros campos disciplinares que se centran en nuestra tarea diaria para discutir los procesos escénicos. Ello da a la investigación artística una expectativa diferente y muy alta. Si bien la danza es el pariente pobre de las artes, requiere el impulso de su estudio. Precisamos de trabajos serios y profundos que aborden su desarrollo en el estado, desde diferentes miradas y enfoques, para poder entender el lugar que juega hoy, y no asombrarnos con lo que creemos novedoso e incluso único. Nuestra reflexión en esta mesa sobre documentación de las artes en Yucatán será un breve recorrido histórico de los inicios de la disciplina en el estado, sin detenernos mucho en particularidades o precisiones. Mi intervención se centrará en los comienzos del género contemporáneo y su incorporación a la danza en Mérida. Esta historia no es muy larga; apenas lleva 32 años.



La Compañía de Danza Contemporánea del Estado formó varias generaciones de bailarines, maestros y promotores culturales que impulsaron el desarrollo del género. Durante tres décadas varios artistas nacionales e internacionales se interesaron por conocer, pertenecer o trabajar para esta agrupación, gracias a la proyección del colectivo a nivel nacional.

De 1987 al día de hoy, como podemos apreciar en la imagen, tenemos contabilizados 17 grupos que durante estos años han mantenido proyectos escénicos contemporáneos. Escribir de cada uno de ellos, conocer sus estructuras, es un compromiso posterior. Pero un buen inicio será conocer la semilla de este proceso.

El primer grupo experimental de danza perteneció al Centro Estatal de Bellas Artes. Fue esta institución la que rigió durante muchos años la vida dancística en el estado. La década de los ochenta fue decisiva: algunos coreógrafos de *ballet* clásico se arriesgaron a proponer pinceladas modernas en las danzas clásicas y folclóricas, lo que fue el preámbulo de la danza contemporánea, cuya base fue, inicialmente, la escuela estadounidense. En estos primeros años se fue gestando un movimiento importante en el estado de Yucatán gracias a la promoción realizada por dos instituciones: el mencionado Centro Estatal de Bellas Artes (CEBA) y el Instituto de Cultura de Yucatán (ICY).

La figura clave fue la maestra Socorro Cerón Herrera –inevitable y necesario hablar de ella el día de hoy–. En aquella década regresó a trabajar nuevamente a la administración del CEBA con la finalidad de reestructurar el área de danza clásica y sus programas de estudio. Esto implicó conciliar intereses, lo cual no era fácil, ya que varias de las maestras eran contemporáneas suyas.

En esta segunda etapa, Cerón, que durante su primera época en el CEBA había formado parte de la escuela de danza clásica, fue la figura clave para la entrada del género contemporáneo.

Soco –como cariñosamente la conocemos– había recorrido lugares donde la danza ya tenía sus pasos dados. Fue ella la que visualizó la importancia de incorporar al estado el género contemporáneo, gracias a su paso por Cuba, Nueva York y el centro del país en años previos a los ochenta. Su amplia experiencia en la educación dancística, su conocimiento del cuerpo y la aplicación de la técnica clásica al deporte de la gimnasia rítmica, así como su presencia y participación en distintos cambios y perspectivas de la danza, le permitieron proponer un nuevo camino a la disciplina.

Desde mi punto de vista, esta ingeniosa bailarina, profesora y promotora alentó varias propuestas dancísticas en el estado. Al hacerse cargo del área de danza en el CEBA, se replantearon distintos aspectos de la vida académica y administrativa de la escuela, se discutieron proyectos y, en este ambiente de cambios, Cerón invitó al maestro venezolano Tulio de la Rosa para asesorar y debatir sobre la problemática del área. De la Rosa era un docente con amplia experiencia y una sólida carrera en México y el extranjero y con los suficientes atributos para impulsar los cambios requeridos por la institución.

Una de las dificultades que se planteó a Cerón en ese momento fue la relacionada con la técnica de la danza clásica: qué hacer con las niñas que no llegaban a dominarla. Un grupo de docentes se presentó ante ella para plantear el problema con el sexto grado, que estaba por graduarse, después de cursar un plan de estudios de seis años, con dos iniciales previos opcionales. Se requería entregar a estas alumnas el certificado de conclusión de estudios. El conflicto era si “a todas”, pues era un grupo heterogéneo con características muy variadas. Básicamente la dificultad se centraba en el trabajo de puntas.

En aquel momento la profesora Cerón se hizo cargo del grupo y propuso una alternativa viable. Dividió al grupo para observar el trabajo de pies, pues afirmaba que las alumnas que no dominaban el trabajo de puntas tenían facultades diferentes y que, si durante años habían crecido en la técnica clásica, debieran tener otra opción diferente en la que explotaran todo su potencial humano. Cerón inició las clases de técnica clásica y observó los diferentes cuerpos: “Lo primero que hice –comenta– fue quitarles los zapatos y observar sus pies para conocer por qué no estiraban las puntas; era un trabajo lento pero necesario” (Cerón, 2016).

Soco realizó un trabajo de análisis biomecánico –quizás incipiente para la época– que ella vislumbró como necesario por su conocimiento en la gimnasia y experiencia de trabajo con diferentes composiciones corporales y desarrollo muscular. Los conocimientos y la experiencia los había adquirido durante su desempeño en la danza y en la preparación de mujeres deportistas que requerían desarrollar mayor feminidad. Los trabajos corporales de las deportistas eran tan variados que había adaptado sus clases de clásico y llevado a segundo plano la elegancia de la técnica; había observado los diferentes trabajos físicos y desarrollado “frases de movimiento” adecuadas para el grupo (Cerón, 2016).

De regreso al trabajo artístico y educativo en Mérida invirtió el proceso al percibir las li-

mitaciones en la formación de ejecutantes clásicas. Decidió trabajar el cuerpo desde una nueva mirada, respetando estructuras diversas. Para ello retomó sus conocimientos deportivos y las enseñanzas de la escuela cubana, a fin de realizar un trabajo académico donde se desarrollaran fuerza, giro, elasticidad, saltos, entre otros aspectos.

Cerón impartió clases a ese grupo especial, al cual se denominó posteriormente “grupo experimental”. Durante las sesiones insistía en el contacto con las bailarinas, tocaba el torso de estas para mostrarles el trabajo de cerrar las costillas, elevar el torso y sujetar el abdomen, entre otros aspectos. Para lograr esto, fue necesario concretar un grupo más homogéneo y definir un grupo especial. Entonces fue cuando

llegó a la ciudad Martha Elena Bonilla Cerón; se presentó ante mí y me comentó que era de contemporáneo; en ese momento vislumbré la posibilidad de que trabajara con este grupo especial, pues firmemente creía que otro género de danza les permitiría desarrollar su potencial al máximo (Cerón, 2016).

Soco ya conocía algunas vertientes del género contemporáneo; sabía que había varias visiones y escuelas. Decidió hablar con Martha Bonilla y la invitó a trabajar con el grupo. La respuesta de la maestra fue inmediata: Bonilla requería trabajo, ya que recientemente había llegado a Mérida proveniente de Nueva York. Cerón observó su clase y comentó:

Asistí a sus clases y es ahí donde pude observar un notable empeño por parte de la profesora, que les impartía al parecer técnica Limón. Lo que sí estoy segura es que no era Graham, ya que en particular esa técnica no era de mi agrado. En años previos había visto bailar a la compañía de Martha Graham y no me generó el interés suficiente como para incorporar esta técnica a la Escuela de Bellas Artes (Cerón, 2016).

Ella ya conocía visualmente el contemporáneo que se practicaba en la capital del país; sin embargo, no todo le gustaba del Graham; desde su perspectiva, se alejaba de su trabajo y le parecía grotesco o extraño. Pero se interesa por conocer otros estilos de contemporáneo para implementar clases en Yucatán.

Programa Vida y muerte de un burócrata (con las coreografías Los burócratas, Transformación, La danza de las mujeres y Muerte y agonía de las mujeres). Dirección y coreografía: Martha E. Bonilla Cerón. Año: 1987



Al paso de los meses, el grupo especial fue creciendo con la incorporación de alumnos de diferentes grados del área de danza clásica y egresados de Bellas Artes. Finalmente, en 1986, se consolidó un grupo experimental de danza contemporánea dentro de la institución. Su primer programa para adentrarse al conocimiento del género fue *Vida y muerte de un burócrata*. Este sirvió para habituar al grupo a la mirada externa a través de clases muestra, con la intención de que el público conociera el género, las dinámicas y los diferentes movimientos.

La coreógrafa Martha Elena Bonilla Cerón venía de Nueva York, donde había estado en el *ballet* de Alvin Ailey y en la escuela Graham. También había tenido experiencias con grupos de *ballet* de la Ciudad de México y en Contempodanza. Al hacerse cargo del grupo especial, valoró las estructuras corporales y la educación dancística de las estudiantes, decidió no trabajar Graham y experimentó otras técnicas, en especial Falco y Limón. La maestra expresaba ante sus alumnas que el Graham le parecía una técnica muy orgánica, que se había visto endurecida en México. Bonilla no quería que entraran de inicio con esta técnica; deseaba que las alumnas fluyeran en el movimiento. Observaba a las alumnas robotizadas: todas con la misma ropa –payasitos, medias rosas, zapatillas– y “chinas” por el pelo estirado; observaba posiciones y movimientos iguales. Entonces propuso eliminar ciertos patrones: liberó el cabello del habitual chongo, desnudó el pie –fuera zapatillas– y en general liberó a las bailarinas de lo homogéneo, lo que costó mucho trabajo que el grupo entendiera en un inicio.

Al tiempo que Bonilla llevaba a cabo su trabajo, la maestra Cerón se acercó a Jorge Esma Bazán, entonces director del ICY, con el fin de solicitar su apoyo financiero para que en la escuela y el estado se desarrollaran conjuntos de danza, entre ellos uno de danza contemporánea. Esma apoyó la iniciativa, y, a través del maestro Tulio de la Rosa, se gestionaron bailarines para enseñar el género en Yucatán. Ahí se abrió la perspectiva, se propuso como directora para el recién formado grupo a la profesora Graciella Torres Polanco, quien en ese momento daba clase en el área de danza clásica. Los administrativos y el asesor invitado habían detectado en la maestra Torres un toque de liderazgo, iniciativa, buen ritmo para diferentes tipos de baile, así como conocimientos de danza española, folclórica y clásica; era una bailarina muy carismática en varios estilos y con mucha facilidad de comunicación. Es así como Cerón y Tulio la invitaron a formar el proyecto de escuela de danza contemporánea, pasando de la estructura docente de la escuela de danza clásica a los talleres de danza contemporánea del Centro Estatal de Bellas Artes.

Para septiembre de 1987, las autoridades declararon oficialmente formada la Compañía de Danza Contemporánea con ejecutantes de danza clásica y algunos de deportes como gimnasia o atletismo, y solo un caso de un integrante sin trabajo corporal previo. A estos estudiantes seleccionados se les impartieron varios cursos, para explorar nuevas técnicas de movimiento, como Horton fusionado con Falco, Limón y técnicas de danza cubana moderna. Es así como la directora Graciella Torres Polanco y los integrantes de la Compañía adquirieron sus conocimientos de las técnicas, en particular de la técnica Graham, que por muchos años fue la que cultivó el grupo. Hoy en día esta técnica aún predomina en la enseñanza del Centro Estatal de Bellas Artes en el área de

danza contemporánea.

De ese primer grupo experimental, surgieron tres bailarinas importantes, que desearon adentrarse en el manejo de sus cuerpos con base en otras técnicas, lo que les permitió incorporarse a la primera compañía estatal y paralelamente a la plantilla docente del Centro Estatal de Bellas Artes. Estas fueron: Lucrecia Golib Piña, Lorena Sabido Alcocer y Reyna Cruz Alcocer. De estas tres discípulas de Bonilla, fue Lucrecia Golib quien se convirtió en la primera maestra de la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán, después de formar parte del grupo especial, bajo las enseñanzas de Bonilla.

Como parte de la restructuración del Centro Estatal de Bellas Artes, surgió la idea de formar entonces una escuela a la par de la Compañía, con la perspectiva de seguir contando con el apoyo de la maestra Bonilla. El objetivo inicial de formar una escuela fue que la Compañía tuviera siempre la posibilidad de contar con nuevos bailarines, así como revitalizar constantemente al grupo; es decir, la posibilidad de tener siempre elementos humanos bien preparados. Es aquí donde la maestra Golib cumplió una función importante como sucesora de Bonilla, pues fue la alumna que mejor registró la técnica. Este trabajo le permitió incorporarse de manera rápida a la enseñanza en el Centro Estatal de Bellas Artes y, claro, en el recién formado grupo.

Al partir Bonilla de Mérida, Golib continuó su preparación, nutriéndose en los cursos que se impartían en San Luis Potosí en el marco del Festival Nacional y, posteriormente, Internacional de Danza Contemporánea. En el primer viaje con su compañera de aprendizaje, Graciella Torres Polanco; en el segundo, con Graciella, Érika Torres y Reyna Cruz. Con ellas participó en talleres de técnica Limón, Falco, técnica cubana y Graham, y en clases de iluminación e historia de la danza, para posteriormente regresar a Yucatán y compartir las experiencias y aprendizajes.

Otra de las experiencias importantes de Golib fue el viaje a Oaxaca en 1988. Ahí tuvo la oportunidad, junto con el grupo, de conocer a Timothy Wendger, el cual le aportó valiosos conocimientos sobre la técnica Graham. Con el fin de que los integrantes entendieran la técnica, fue necesario sensibilizarlos con la naturaleza; para ello los trasladaron a comunidades de Oaxaca para que tuvieran contacto con la gente, oyeran el aire fuera de la ciudad y sintieran la tierra, entre otros aspectos. Todo esto como parte de una experiencia de aprendizaje en relación con la técnica, un trabajo muy lúdico. El maestro buscaba transmitir la sensibilidad del movimiento y el conocimiento del cuerpo, para lo cual solicitaba a los jóvenes alumnos que saltaran, corrieran y rodaran en la tierra y sintieran los pies en el piso. Expresaba a los bailarines que sus movimientos debieran asemejarse a una extensión de la naturaleza, un respirar de la tierra, debido a que Timothy pensaba que la técnica no solo eran movimientos cortados o con dinámicas de choque. Promovía que el bailarín basara el movimiento en la respiración, con alargamientos, lo cual permitiría la movilidad de extremidades de todo el cuerpo.

Todas estas aportaciones no han sido registradas y creemos deben ser valoradas por las generaciones actuales, ya que las maestras mencionadas realizaron un delicado trabajo metodológico y colaboraron en los primeros bocetos de los programas educativos del Centro Estatal de Bellas Artes. Hoy su nombre no aparece en ningún artículo, no se las recuerda y mucho menos

se ha valorado su experiencia de esos primeros momentos de arribo del género. Las maestras Cerón y Bonilla son una clara omisión de nuestra historia de la danza local. Las generaciones actuales saben poco –y casi podría afirmar que nada– de ellas. También pocas estudiantes de danza de nuestros centros educativos podrían contestar hoy en día dónde o cuál fue el punto que dio origen a la danza contemporánea en el estado. Algunas reconocen a Soco en la gimnasia y en la danza clásica, pero pocas estudiantes tienen información de su formación y las aportaciones que realizó al género contemporáneo.

Para terminar, quisiera comentar que varios de los trabajos coreográficos del grupo se encuentran resguardados en el Centro de Investigaciones Artísticas Gerónimo Baqueiro Fóster. La agrupación ya es historia, pues concluyó su trayecto laboral en 2018. Alumnos, maestros, coreógrafos e investigadores podrán conocer las primeras coreografías de esta compañía, trabajos que la posicionaron a nivel local y nacional.

Entre estos trabajos iniciales se localiza *Mi Yucatán* (1988), programa enfocado al turismo, compuesto de coreografías contemporáneas con temática tradicional. Fue un trabajo colectivo que contó con música en vivo de la Orquesta Típica Yukalpetén y la Orquesta Jaranera del Mayab. Este programa permitió presentar al grupo como una revelación. Su acierto fue llevar a la comunidad local números musicales ya conocidos, y en algunos casos bailados en otros géneros, como *Aires del Mayab*, *Lindo Yucatán*, *La morena de mi pueblo* y *Peregrina*, piezas que manejaba el Ballet Folklórico del Estado, pero con la destreza de los nuevos géneros contemporáneos, sin desprenderse del tecnicismo de la danza clásica. En esta obra se observa el predominio del Graham, ya que se organizaron en escena secuencias de clases.

Desde mi perspectiva, *Mi Yucatán* toma ejercicios de las clases de técnica Graham y las organiza en frases de movimiento –secuencias–, convirtiéndolas en trazos coreográficos atractivos visualmente, para un público local, pero cuestionados a nivel nacional. Con todo, permitió que el espectador pudiera apreciar cuerpos trabajados que exhibían grandes extensiones de piernas y balance. El programa trascendió de lo local a lo nacional, pues presentó las costumbres de la región bajo la vanguardia dancística de la danza contemporánea, con la frescura de un grupo que iniciaba el conocimiento de nuevas técnicas y estilos.

Hasta aquí la primera semilla de lo que fue una historia de 32 años de vida artística en el estado, cuyos procesos aún están en espera de ser documentados.

REFERENCIAS

Entrevistas

Socorro Cerón Herrera, agosto de 2016.

Lorena Rebeca Sabido Alcocer, abril de 2017.

Lucrecia Golib Piña, noviembre de 2017.

Ana Rosalía Loeza Lara, febrero de 2018.

Programas de mano

Danza. Centro Estatal de Bellas Artes. Gobierno del Estado de Yucatán, domingo, 14 de diciembre de 1986.

25 Aniversario Alsurdanza contemporánea. Gobierno del Estado de Yucatán, agosto de 2012.

Hemerografía

U K'aayil Maya T'aan, 1989, núms. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, Archivo CINEY.

U K'aayil Maya T'aan, 1990, núms. 22, 23, 24 y 25, Mérida, Archivo CINEY.

Anuario 1989, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 88-99, Gobierno del Estado de Yucatán.

DE LO PERDIDO... LIBRETOS Y PARTITURAS DEL TEATRO REGIONAL DE YUCATÁN

Enrique Martín Briceño

Escuela Superior de Artes de Yucatán

El teatro regional, que otros prefieren llamar teatro popular regional, es –qué duda cabe– una de las expresiones culturales emblemáticas de Yucatán. Los tipos y ambientes populares, el humor, el uso del dialecto yucateco del español, la sátira social o política y la música –durante mucho tiempo escrita ex profeso– son los elementos característicos de este teatro que ha cumplido ya un siglo (si dejamos de lado las contadas obras precursoras que hubo en el Porfiriato). Sancionado por el Estado –hace más de treinta años que *El rosario de filigrana* se puso en el Teatro Peón Contreras en producción del Instituto de Cultura de Yucatán (ICY)– y por la academia –la primera edición del libro de Fernando Muñoz Castillo sobre el tema es de 1987–, goza hoy de cabal salud en una diversidad de formas que van de la rutina de bar a adaptaciones de comedias del teatro universal.

Sin embargo, aunque cada vez son más los trabajos académicos dedicados al teatro regional yucateco reciente (sus expresiones contemporáneas han sido ya objeto de una tesis doctoral [Castillo Rocha, 2007], y Wilberth Herrera y Dzereco y Nohoch han sido estudiados en sendas tesis de licenciatura (Alcocer Méndez, 2008; Pech Hernández, 2013; Pérez Gómez, 2015; Salazar

Soberanis, 2015]) y si bien en los últimos años ha habido varias iniciativas gubernamentales para su fortalecimiento,¹ el legado de épocas anteriores permanece aún en buena medida disperso o quizá perdido irremediablemente. ¿Cómo podemos hablar hoy del pasado no tan lejano del teatro regional yucateco sin textos ni partituras (para el teatro musical, que lo fue el teatro regional hasta mediados del siglo pasado) o grabaciones sonoras, películas o videos? ¿Cómo podrían los dramaturgos, directores, actores y músicos de hoy aprovechar ese legado sin tener acceso a él? Por fortuna, investigadores e instituciones ya se ocupan del rescate, preservación, organización y divulgación de esos materiales. En particular, la Secretaría de la Cultura y las Artes del estado (Sedeculta), a través de la Biblioteca Yucatanense, y la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY) por medio de sus centros de investigación y documentación en música y artes escénicas –recientemente reunidos en el Centro de Investigaciones Artísticas Gerónimo Baqueiro Fóster– han dado pasos significativos en esa dirección. Esta ponencia pretende mostrar en qué punto del trayecto nos encontramos.

Lo perdido

Ya Ermilo Abreu Gómez, en su prólogo al clásico *El teatro regional de Yucatán* (1947), de Alejandro Cervera Andrade (“Alcerán”), se refería con pesar a lo mucho que se había perdido de ese teatro del cual él mismo fue pionero: “[...] la desidia de sus autores, la incompreensión oficial, la avaricia de los empresarios, hicieron que la mayoría de los textos de las obras representadas, acabara por perderse. Hoy [1947] es difícil rescatar las copias manuscritas que solían circular entre cómicos, aficionados y espectadores” (1947: 11). Ciertamente, aquellas obras –escritas, como cuenta el mismo Abreu Gómez, por dramaturgos improvisados, que “hacían sus libretos a lo lírico, sin tener clara ni turbia idea del oficio” (1954: 234)– no solían publicarse ni nadie se ocupaba de ellas después que cumplían su ciclo en escena. Tampoco recibieron, en su momento, especial atención de los artistas cultos, los intelectuales o los funcionarios públicos.

Si bien desde los años veinte, Abreu Gómez había abordado el tema (cit. en Muñoz Castillo, 2011a: 137-138, 221-222), no fue hasta los años cuarenta del siglo pasado cuando ciertos escritores cultos se interesaron por nuestro teatro popular: siendo director de Bellas Artes del estado, Leopoldo Peniche Vallado encargó a Alejandro Cervera Andrade la elaboración de una antología; Arturo Gamboa Garibaldi dedicó al teatro regional cinco páginas de su “Historia del teatro y la literatura dramática” incluida en el tomo V de la *Enciclopedia yucatanense* (1977 [1944]: 286-291), y el mismo Abreu Gómez reconoció que “en este teatro –visto ahora con perspectiva y en su conjunto histórico– advertimos las voces, los ecos de una vida con tiempo y espacio determinados, condiciones que determinan la marca de toda escuela literaria verdadera” (Cervera Andrade, 1947: 10).²

1 Entre estas deben mencionarse las investigaciones de Fernando Muñoz Castillo que dieron como fruto una segunda edición, corregida y aumentada, de *El teatro regional de Yucatán* (2011a) y los libros *12 siglos de teatro en Yucatán* (2012), *Héctor Herrera: el arte de hacer comedia* (2012) y la compilación en dos tomos *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán* (2013a y 2013b).

2 No obstante, en 1942, Ángel Guerra aseguraba, en las páginas del Diario del Sureste, que “Lo que ha querido

Atendiendo el encargo de Peniche Vallado, Alcerán consiguió, con gran esfuerzo, reunir un *corpus* que, aunque no llegó a la imprenta, le proporcionó fuentes de primera mano para la redacción de su libro sobre el teatro regional. Así narra su trabajo de acopio:

¡Qué difícil era conseguir los textos! Los libretos, simples cuadernos manuscritos, muchos a lápiz, andaban dispersos y en manos ajenas, no en las de sus autores, que posiblemente por excesiva bondad o por negligencia no habían conservado duplicado. De los pocos ejemplares que conseguimos, unos cuantos nos fueron facilitados por sus autores, otros los obtuvimos por amabilidad de algunos de esos cómicos veteranos que todavía andan por ahí reverdeciendo laureles, algunos más los logramos mediante rescate, da pena decirlo, pues estaban como garantía prendaria en la cantina de algún pueblo por donde la farándula pasó. Pero, ¿y los demás? ¡Sabrá Dios dónde estarán si es que aún existen! La noticia es desconsoladora. Si en veinticinco años transcurridos ya han desaparecido tantos libretos inéditos, llegará el día en que de nuestro teatro regional solo quede el recuerdo de algo que fue [...]. (Cervera Andrade, 1947: 14-15)

Empero, no fue poco lo que logró. En primer lugar, obtuvo cifras que hablan del volumen producido dentro del género: más de 700 obras, de las cuales 500 corresponden al lapso 1919-1925 y las restantes al periodo de 1925 a 1944. Pudo hacer igualmente una selección de 90 obras de calidad, de las cuales reunió un número no especificado, pero seguramente significativo. ¿Dónde habrán quedado esos textos que sirvieron a Alcerán para darnos a conocer argumentos, pasajes, hechos sobresalientes, cualidades y defectos de las principales obras del teatro regional anterior a 1944?

Por otro lado, gran parte de la producción mencionada incluye números musicales y cuenta con música original. Según Alcerán, más de 400 de las 700 obras que identificó tuvieron música original de los compositores más destacados del momento: Ernesto Mangas, Arturo Cosgaya, Francisco Blum, Raymundo Núñez, Juan Pérez y Pérez, Luis Mangas Gutiérrez y Alfredo Tamayo, entre otros. Lamentablemente, el investigador no se ocupó de reunir las partituras correspondientes y hoy parece que ya no existen.

Aquí cabe detenernos para subrayar un hecho que a veces se pasa por alto: el teatro regional yucateco fue, principalmente, teatro musical. Gamboa Garibaldi asegura que “en las obras regionales yucatecas se adopta casi exclusivamente la forma lírico dramática, que permite aprovechar las escenas de canto y baile” (1977 [1944]: 288). Y Peniche Vallado, refiriéndose a la producción primigenia, asienta que “se limitó a una sola forma, a un solo molde teatral: la zarzuela” (1981: 210). ¿No resulta significativo el que fueran compañías de zarzuela las que primero cultivaron el teatro regional, como la que en 1914 representó las obras de Enrique Hübbe, la Compañía Yucateca de Zarzuela de Pepe Talavera y la Compañía de Zarzuelas Yucatecas Héctor Herrera? ¿Y no fue la revista el género al que se adscriben las más brillantes producciones del teatro regional posteriores a 1930? De tal modo, en la mayor parte de los casos, las obras regionales comprenden un libreto y una partitura.

llamarse el teatro regional o sea la expansión escénica de nuestra vida y costumbres, no ha sido hasta hoy, en lo general, más que la caricaturesca y bufa manifestación de las mismas.” (cit. por Muñoz Castillo 2013a: 32).

Ahora bien, si hasta 1944 se habían escrito 700 obras de teatro regional, ¿tenemos una idea de cuántas se han creado en los setenta años siguientes? Si se mantuvo el ritmo de producción que hubo desde 1925, estaríamos hablando, *grosso modo*, de diez al año, lo que significaría otras 700 obras más. Son muchas más, de seguro, pues, gracias a la teatrografía de Héctor Herrera “Cholo” elaborada por Fernando Muñoz, sabemos que solamente las piezas en las que participó el gran comediante entre 1970 y 2009 ascienden a 242 (Muñoz Castillo, 2012: 167-181).

¿Qué tanto de esa producción se conserva y es accesible a quien quiera acercarse a ella con fines de estudio o con la intención de reponerla o recrearla? Lamentablemente, la mayoría de las obras de la etapa primigenia del teatro regional (1914-1925) parece haberse perdido. Otra parte importante se encuentra en los archivos particulares de los herederos de autores, directores o actores (los casos de Rubén Darío Herrera, Ofelia Zapata “Petrona”, Tomás Rosado, Héctor Herrera “Cholo” y Wilberth Herrera). Naturalmente, los autores vivos conservan –eso esperamos– sus propias creaciones, en papel, en soporte digital o en video. Y existe una cierta cantidad de obras repartida entre dos repositorios públicos especializados: la Biblioteca Yucatanense (antes Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán) de la Sedeculta y el Centro de Investigaciones Artísticas Gerónimo Baqueiro Fóster de la ESAY. Veamos un poco más de cerca lo que cada una de estas instituciones posee.

En la Biblioteca Yucatanense

En el Fondo Reservado de la Biblioteca Yucatanense se resguardan, de Álvaro Zavala Castillo, *El hombre madre*, paso de comedia regional publicado en 1922, cuyo personaje principal se cree madre luego de leer *Eugenia*, la novela de ciencia ficción de Eduardo Urzaiz en la que los hombres se embarazan y tienen hijos; del impresor Cecilio Leal, *Las mentiras del amor*, comedia en cuatro cuadros (1920); de Max Alvarado, *El Día del Maestro* (1921); del profesor Santiago Pacheco Cruz, *Yolanda o ¿Quiere usted su chocolatito?*, comedia regional en un acto (1926), *Mary y El amor es dulce*, entremeses cómico-dramáticos (1927), *Sotelito de mis ojos*, comedia en un acto y tres cuadros (1927), *El cepo*, zarzuela regional histórica en un acto y tres cuadros (1928), *La voz del amo*, zarzuela histórica en un acto y tres cuadros (1928), *Justicia proletaria*, paso de comedia en un acto y cuatro cuadros (1936), *Hadzutz ohel xoc*, sainete infantil en maya (1937) y algunas otras piezas; del Chato Duarte, *Llueven divorcios*, sainete en un acto y un cuadro (1928), *El hombre pavo*, disparate cómico en un acto y dos cuadros (1929) y *Locura extraña*, juguete cómico en un acto y un cuadro (1931); de Santiago Méndez Gil, *El tigre y el canario*, entremés (1937); de Alcerán, *El maestro Kulim*, sainete en dos cuadros (1942), y *Chiquilladas*, teatro regional yucateco para niños (1973); de Luis D. Romero, D.A.M.E., pasillo cómico (1945), y de José Trinidad Castillo, *La yerbatera*, vacilada cómico regional (1947). Casi todas estas obras han sido digitalizadas y se pueden consultar en el portal de la Biblioteca Virtual de Yucatán (www.bibliotecavirtualdeyucatan.com.mx).

En el mismo fondo se conserva también *El rábano por las hojas* o *Una fiesta en Hunucmá*,

de José García Montero, obrita de 1874 que se considera la precursora de nuestro teatro regional porque reúne varias de las características de este: el humor, personajes mestizos, el español yucateco y el maya, y la jarana final; así como *Las indirectas del padre Cobos* (1862), *Engañar con la verdad o Un lazo en carnestolendas* (1870), *Como quieras* (1872), *Tiró el diablo de la manta...* (1875), *Cónyuges [sic] cócoras* (1888), *Secretos de naturaleza* (1896), *La verdad desnuda* (1901) y otras piezas cómicas del mismo García Montero y de otros autores porfirianos (todas pueden leerse en el repositorio digital mencionado).

Como fruto de una gestión que realicé siendo jefe de Patrimonio Cultural de la Sedeculta, la breve lista anterior se enriqueció, en 2015, con 92 libretos manuscritos de teatro regional yucateco y teatro de revista mexicano que originalmente pertenecieron a la legendaria compañía de Héctor Herrera Escalante. Su valor es mayúsculo no solo porque se trata de textos inéditos, sino porque, en palabras de Fernando Muñoz Castillo,

todos tienen apuntes del director de escena. Así mismo podemos ver elencos originales y a veces a un lado escritos a lápiz los elencos que repusieron las obras. En estos elencos figuran actores de nuestro teatro regional y actores de revista musical mexicana de renombre nacional como: Héctor, Mario, Daniel y Fernando Herrera, Goyo Méndez, Adela Medina, Ofelia Zapata, Don Chinto, Alfredo G. Sánchez "Chúcuru", Meche Constanzo, Cantinflas, Meche Barba, Amparo Arozamena, Susana Cabrera, la exótica Tundra, etcétera. Varios de los libretos contienen hojas sueltas en las que se hallan: anotaciones, diálogos, canciones, indicaciones de montaje... Muchas de estas anotaciones son de Fernando Mediz Bolio, Héctor Herrera Escalante y Daniel Herrera Bates. Estos textos dramáticos nos dan una idea más clara de cómo se montaban/dirigían estas revistas. Así que a través de ellos podemos realizar una investigación y una reconstrucción casi arqueológica del teatro que se realizó en Yucatán durante la primera mitad del siglo XX [...] (2011b: s/p)

Aunque solo 31 de estos libretos están fechados, puede suponerse que su temporalidad va de 1920 a 1953, fechas extremas que corresponden a *Los diablos de Mérida* de Alfredo Tamayo y *Los tres deseos* de autor desconocido, respectivamente. De los fechados, cuatro libretos pertenecen a los años heroicos del teatro regional de Yucatán (1914-1925), pero solo dos de ellos son yucatecos: *Los diablos de Mérida* (1920) de Tamayo y *El corazón del pueblo* (1924) de Carlos McGregor, obra precursora de la célebre *El rosario de filigrana*. Siete piezas son de los años treinta, cuatro de los cuarenta y dieciséis de principios de los cincuenta.

En lo que respecta a los autores, 75 de los libretos no tienen atribución, nueve son de Fernando Mediz Bolio –probable autor de muchos más– y Xavier Batista, Carlos McGregor, Antonio Mediz Bolio, María del Carmen Rosas y Alfredo Tamayo tienen uno cada uno. La revista musical mexicana está representada por piezas como *La feria de San Manuel* de Rodolfo Sandoval (letra) y Emilio D. Uranga (música), *Comunicación con Marte* de José María Romo y *Sin novedad en el Golfo* de Carlos Ortega (letra) y José María Benítez (música). Asimismo, al teatro cómico español pertenecen piezas como *¿Qué pasa en Cádiz?* de J. L. Demaría y J. Vela (letra) y Francisco Alonso

(música), y *Un primo como hay tantos*, tomada de *El orgullo de Albacete* de Pierre Weber adaptada por A. Paso Cano y J. Abati.³

Una rápida ojeada al listado permite identificar referencias al acontecer político (*Libre expropiación*, *Almanzando mulas*, *Los cordeles de Cordelio*, *El monopolio de Abelardo*), a programas de radio y películas (*Abajo a mi izquierda*, *El gran programa Bacardí*, *Cuarto patio*, *Arroz con mango*), a géneros y artistas de moda (*El proceso del charleston*, *La estrella del mambo*, *Acá están Los Panchos*, *Cinco minutos con Tundra*) y a costumbres locales (*Mérida 1984: fantasía futurista*, *Bajo el cielo de Campeche*, *Las ruinas de Yucatán*). La colección entera ha sido digitalizada y se puede consultar en la Biblioteca Virtual de Yucatán.

En el Centro de Investigaciones Artísticas de la ESAY

En el recién nacido Centro de Investigaciones Artísticas Gerónimo Baqueiro Fóster perteneciente a la ESAY, procedente del centro de investigación y documentación musical del mismo nombre, se conservan varias decenas de las piezas musicales que escribió el muy prolífico Rubén Darío Herrera. Entre estas se encuentran varios números de las revistas que musicalizó desde finales de los años treinta del siglo pasado (*Hipiles y rebozos*, *Episodios de la familia Chulim*, *Mariposas de Tonkín*, *La perla del harem*, *La vieja Xmica*, *Bajo las pencas*, *El rosario de filigrana*, entre otras).

Es sabido que muchos de estos números adquirieron vida propia más allá del escenario ("El chinito Koy Koy" es el mejor ejemplo) y que solían enseñarse en las escuelas, pues Rubén Darío Herrera fue largo tiempo director de Cultura Estética del Estado. Por ello, la mayor parte de las conservadas aquí son partituras manuscritas para voz y piano. En la mayoría de los casos, no se indica si la pieza proviene de una revista musical y esto debe inferirse a partir de alguna otra fuente. Por ejemplo, es posible identificar, a partir del libreto y de un anuncio de *Hipiles y rebozos*, los siguientes números de esta famosa revista de 1939, con libreto de Ildefonso Gómez: el preludeo orquestal (aires regionales), "Tutuhau" (en el Archivo de la Orquesta Típica Yukalpetén), "Paka-choob" (Torteadoras), "El chocolatito" (Bokoch), "Pibinal y atole nuevo", "Vendedoras de tortillas" y "Guachapeo" (o Huachapeo).

Además de estas, se conservan también "Graciosilla", pasacalle de la zarzuela *Mariposas de Tonkín* [1947]; "Fruterías del Brasil o Los Chulim en Bahía", "zamba" [sic] cuya segunda parte es una "jarana-carioca"; "Los chuyubes" y "La jarana yucateca", de *El rosario de filigrana*, y piezas como "Tanchucúa", "Jicaritas del Mayab", "Agua de pozo", "Pan de maíz", "Bombines y señoronas", "Lavanderas y planchadoras", "Fraxico" y "Pregonera de flores", entre otras que probablemente provengan de zarzuelas o revistas.

Asimismo, se resguardan aquí, procedentes del mismo repositorio, cinco libretos inéditos de revistas musicalizadas por "El amo de la jarana": *Hipiles y rebozos* (1939), *Oro y sosquil* (1943),

3 Sobre autores y obras del teatro de revista mexicano, véase Luis Mario Moncada, reliquiasideologicas.blogspot.com. Sobre el género chico, la útil base de datos de zarzuelas de España e Hispanoamérica que ofrece [https://lazarzuela.webcindario.com](http://lazarzuela.webcindario.com).

La familia Chulim (1950) y *El rosario de filigrana* (1953), todos originalmente provenientes del archivo de Ofelia Zapata “Petrona”.

Ciertamente, es muy poco si se considera que, entre 1919 y 1944, 400 obras contaron con música original. Por fortuna, se sabe que la familia de Rubén Darío Herrera conserva parte del legado del maestro. Fueron ellos quienes prestaron la música para los montajes de 1983 y de 2013 de *El rosario de filigrana*. Ahora bien, en este caso, según me narró Pedro Carlos Herrera, director musical de la puesta en escena más reciente, lo proporcionado fueron las partes (partichelas), no siempre completas, por lo que él debió recurrir a una grabación en video del montaje de 1983 para reconstruir la música. Con ello puede ejemplificarse una de las tareas que implica la recuperación del legado musical del teatro regional. De no existir aquel video (que, por cierto, formaba parte de una colección particular), Herrera habría tenido que volver a arreglar los números.

Aparte de las partituras, en la Fonoteca Adda Navarrete de este mismo centro se encuentran grabaciones de la orquesta jaranera de Rubén Darío Herrera que incluyen piezas de su autoría que formaron parte de revistas. Aunque tienen valor por sí mismas, pueden también servir para reconstruir, por lo menos imaginariamente, aquellas producciones que tanto éxito tuvieron.

Y entre las colecciones que pertenecieron al Centro de Investigaciones Escénicas se cuenta con 1) unos 30 libretos de obras anteriores a 1960, entre los que se encuentran *La casita de paja* y *Flor de mayo* (ambas de 1919) de Álvaro Brito, 21 obritas (años veinte) del Chato Duarte,⁴ *Hipiles y rebozos* y *Oro y sosquil* de Ildefonso Gómez y *El rosario de filigrana* (1953) de Fernando Mediz Bolio; 2) un número similar de obras más recientes, de Tomás Rosado, Wilberth Herrera, Eduardo Arana, Gilma Tuyub y Raúl Niño, entre otros autores, y 3) una veintena de grabaciones en video de obras de teatro regional que abarcan desde 1993. Entre estas últimas podemos mencionar, de Héctor Herrera “Cholo”, *Viene pelón el sexenio*, *Macho hasta que me de... sida*, *Mirando a tu mujer*, *Sueño de flamboyanes*; de Melo Collí, *La chacalana*, *El huaychivo de la ópera* y *Un huiro en Egipto*, y, de Raúl Niño, *Dos mestizas de cuidado*, *La nana diabólica* y *Salma la talibana*.

Por otra parte, también se conservan gran número de fotocopias y documentos originales del archivo del Teatro Héctor Herrera –rescatado de la basura literalmente– que incluyen libretos y partituras. Sin embargo, este es un material que, por acuerdo con los herederos de Cholo, no puede aún aprovecharse, así sea para fines de investigación. No he tenido tiempo de revisar esta colección, pero sin duda es de gran valor para el conocimiento del teatro regional de las últimas tres décadas del siglo XX, marcadas por la figura del polifacético actor.

Bellezas por conocer

Se cuenta, pues, en repositorios públicos, con una parte pequeña pero representativa de lo que se ha producido en un siglo de teatro regional o popular regional. Y hay razones para pensar que estamos en un buen momento para avanzar en la recuperación y la valoración de aquel legado.

4 Sobre este curioso autor, puede verse Alejandra Liliana Burgos Carrillo (2014).

En 2013 vieron la luz los dos tomos de la compilación *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán* de Fernando Muñoz Castillo, que incluyen una docena de libretos inéditos de teatro popular regional: en el tomo I, *Casita de paja* de Álvaro Brito, *El camarada Tenorio* de Fernando Mediz Bolio, *Mérida de mis recuerdos* de Aristeo Vázquez, *Un tatich de chéen tu tuus* de Elena Novelo (basada en *Las alegres comadres de Windsor*), *¿Hanal Pixán?* de Nancy Roche y *Los pibes de Bartolo* de Gilma Tuyub y Eduardo Mosqueda; en el tomo II, *Los xhailes* de Anselmo Castillo Ojeda, *La chachalaca en el súper* de Effy Luz Vázquez, *¡Vámonos a Progreso!* de Carlos Medina, *La huelga de los limones* de Sinthia Alayola y Socorro Loeza (a partir de *Lisístrata*), *Las coyolimpiadas* de Raúl Niño y *El tren bola* de Jazmín López. A estos volúmenes debe sumarse el que, bajo el título *Rascar-se para casarse* (2011), reúne varios textos narrativos y once piezas teatrales de Wilberth Herrera.

En 2012 y 2013 se realizaron dos ediciones del Coloquio Miradas al Teatro Popular de Yucatán, organizadas por la ESAY, la Sedeculta, la Universidad Autónoma de Yucatán y el Centro Estatal de Bellas Artes. En ambas ocasiones hubo conferencias y ponencias relacionadas con el teatro regional y testimonios de protagonistas de dicho género, así como funciones especiales. El teatro regional también ha sido tema en el Coloquio Nacional #pensarlaescena (en un principio Pensar el Teatro), que lleva a cabo anualmente la ESAY.⁵ Recientemente, Xhaíl Espadas ha ensayado un recuento del teatro regional yucateco en los últimos 35 años para la actualización de la *Enciclopedia yucatanense* (2018: 260-284) y en 2017 dirigió un nuevo, celebrado montaje de *El rábano por las hojas* o *Una fiesta en Hunucmá*, en una producción de la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

Tuvieron que pasar setenta años para que se hiciera realidad aquella idea que tuvo Leopoldo Peniche Vallado y que encargó efectuar a Alejandro Cervera Andrade. A setenta años de distancia, también es considerablemente mayor el número de académicos, artistas y funcionarios que coinciden en que es necesario estudiar y fortalecer esa expresión popular tan nuestra. ¿Qué hace falta entonces? Es preciso sistematizar la labor de búsqueda y de gestión de la donación, copiado o adquisición de los archivos particulares. Hay varios archivos bien identificados y en los que solo falta dar unos pocos pasos para poderlos tener en repositorios públicos. También hace falta realizar un catálogo de lo que se tiene en los fondos de la ESAY (hasta ahora solo se tienen inventarios) y, por supuesto, digitalizarlo todo. En los casos en que sea posible o se requiera, habría que reunir las piezas sueltas del rompecabezas, más o menos de la forma en que lo hice para *Hipiles y rebozos*. La importancia de esto radica en que así podrían reponerse ciertas obras total o parcialmente.

Desde luego, hay que seguir divulgando lo que se posee, por medios impresos o electrónicos, y promoviendo la puesta en escena de las obras. Es fundamental el impulso que se está

5 En esos y otros foros he presentado ponencias en torno al tema: "Para no tomar el rábano por las hojas: apuntes sobre la ¿primera? obra de teatro regional yucateco", en el I Coloquio Miradas al Teatro Popular de Yucatán, ESAY-Sedeculta-UADY-CEBA, Mérida, 9-11 de julio de 2012; "El teatro regional de Yucatán: ¿la Revolución a escena?", en el Congreso Internacional de Literatura "Y si vivo cien años...", UADY-UC Mexicanistas (Intercampus Research Program), Mérida, 12-15 de marzo de 2014 y "Nueva aproximación al teatro regional yucateco primigenio", en el Coloquio Nacional Pensar el Teatro, ESAY, Mérida, 3-4 diciembre de 2015. Por otra parte, en 2014 apareció "Una disonancia en el concierto porfiriano: la zarzuela *Rebelión*", en Martín Briceño (2014: 108-128).

dando a la investigación sobre el teatro popular tanto en la Escuela Superior de Artes de Yucatán como en la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Antropológicas. Aparte de las tesis o artículos que resultan de estos trabajos, los autores recopilan materiales en papel o audiovisuales que deberían enriquecer las colecciones de la ESAY. Y la labor de registro que esta realiza tendría que ser apoyada por la propia comunidad teatral, que podría donarle no solo fotografías y programas de mano, sino también libretos y videos de las obras montadas (desde luego, debe quedar muy claro todo lo relativo al uso de estos materiales, sujetos como están a las leyes autorales).

Durante muchos años –demasiados– estuvimos como el personaje Niño Pepe de *Hipiles y rebozos*, que solo se dio cuenta del valor de lo que tenía en su tierra hasta que la mestiza Panchita (primer personaje memorable de Ofelia Zapata) lo lleva a conocer las costumbres populares. Escuchémoslos:

PANCHITA: Sí es cierto, niño Pepe. ‘Qué tiempos’ ‘Qué buena vida se daba usted entonces’ ‘Cuántos viajes’ ‘Cuánto dinero gastó usted en los Parisses [sic] y en los Nuevayores, que no?’

PEPE: De eso no me hables, porque me da mucha tristeza recordarlo.

PANCHITA: Pues que no le dé tristeza, porque aquí en su tierra también hay lugares y cosas muy bonitas. Lo que pasa es que usted no los conoce, porque usted, al igual que todos los que han tenido mucho dinero, han preferido viajar por el extranjero, sin conocer nada de su propia tierra. Conozca las bellezas de Yucatán, y verá cómo tengo razón.

PEPE: Puede que la tengas.

PANCHITA: Pero claro que sí, niño Pepe. Y ya que lo veo más animado, y que ya se *chan* acordó de mí, lo voy a invitar a que conozca los campos de su tierra, que guarda en su seno cosas preciosas para enseñar a ustedes los *dzulitos* que no conocen más que las grandes ciudades. Lo invito a mi casita blanca de *pakluum* y huano, con su portillo cubierto de *x-jahiles*, entre limonarias, tulipanes e *xcanloles*, y la caricia perfumada de la flor de *xcantirix*. Se bañará usted con el agua fresca y pura del pozo, capaz de refrescar, no solamente al cuerpo, sino también el alma viciada por las impurezas de la ciudad. En noches de luna, con la ingenua gente del pueblo, jugaremos *tantincul* detrás de las blancas albarradas. Después iremos a las novenas de la Santa Cruz que entre albahaca, ruda y olorosas flores de mayo, a la hora del *tox* se saborea el maja blanco, dulce de ciruela y horchata de arroz. En días calurosos en que el sol castiga con sus rigores, debajo de las copiosas y rojas matas de Flamboyán tenderemos una hamaca blanca de hilera para respirar el aire puro que sus penas y dolores curará. Iremos a las Vaquerías donde al son de la jarana lucen las lindas mestizas sus ternos de *xocbichuy*, mientras el típico *xic* [sic: *chic*] va repartiendo a la concurrencia los *dzotobichayes* y el *pucbikeyem*. Entonces ya conocerá a las mujeres de hipiles y rebozos. Mujeres al natural, limpias y olorosas como las flores del campo. Mujeres que saben querer *jach* de veras y no *chentutuz*,⁶ como muchas

⁶ Cursivas mías para identificar las voces mayas y mayismos que usa Panchita. Aquí, con base en Güémez Pineda 2018, el glosario correspondiente a esta cita (entre paréntesis, la ortografía moderna de los vocablos mayas):

pintorroteadas catrinas de la ciudad. ¿Vamos, niño Pepe? (Gómez, 1939: s/p)

Como Panchita, yo los invito a conocer y a contribuir a que se conozca y enriquezca ese legado del que hemos venido hablando, tan yucateco como el tox, el xocbichuy y los dzotobichayes.

REFERENCIAS

- ABREU GÓMEZ, ERMILO**, 1954. *La del alba sería...* México: Ediciones Botas.
- ALCOCER MÉNDEZ, EMMA ISABEL**, 2008. *Había una vez... Titeradas: memorias del proyecto artístico de Wilberth Herrera*. Mérida: FCA-UADY (memoria de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Especialidad de Lingüística y Literatura).
- BURGOS CARRILLO, ALEJANDRA LILIANA**, 2014. *De la escena yucateca al pueblo: José "Chato" Duarte: teatro regional yucateco, inicio siglo XX*. Mérida: FCA-UADY (tesis de Licenciatura en Literatura Latinoamericana).
- CASTILLO ROCHA, CARMEN**, 2007. *El teatro regional en tierras mayas*. Hamburgo: Universidad de Hamburgo (tesis de Doctorado en Filosofía).
- CERVERA ANDRADE, ALEJANDRO**, 1947. *El teatro regional de Yucatán*. Mérida: Imprenta Guerra.
- ESPADAS ANCONA, XHAÍL**, 2018. "El teatro en Yucatán entre 1980 y 2016". En: *Enciclopedia yucatanense: actualización*, tomo IV, pp. 211-290. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura.
- GAMBOA GARIBALDI, ARTURO**, 1977 [1944]. "Historia del teatro y la literatura dramática". En: *Enciclopedia yucatanense*, 2ª ed., pp. 109-316. México: Gobierno de Yucatán.
- GÓMEZ, ILDEFONSO**, 1939. *Hipiles y rebozos*. Mérida: CIART Gerónimo Baqueiro Fóster-ESAY (mecanuscrito).
- GÜÉMEZ PINEDA, MIGUEL**, 2018. *Diccionario breve del español yucateco*. Mérida: UADY/Academia Mexicana de la Lengua.
- HERRERA, WILBERTH**, 2011. *Rascarse para casarse: teatro y narrativa*. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán/CONACULTA.
- MARTÍN BRICEÑO, ENRIQUE**, 2014. *Allí canta el ave: ensayos sobre música yucateca*. Mérida: Sedeculta/CONACULTA.
- MUÑOZ CASTILLO, FERNANDO**, 1987. *El teatro regional de Yucatán*. México: Grupo Editorial Gaceta.

chan, como adverbio, significa 'poco, algo'; *dzul* (*ts'ul*) vale por 'patrón, dueño, amo, blanco'; *pakluum* (*pak'luum*) es el embarro o adobe que se prepara con tierra roja, zacate y agua para cubrir las paredes de las casas tradicionales; *xhail* (*xjail*), *xcanlol* (*xk'anlol*) y *xcantirix* (*xk'antirix*) son flores de la región; *tantincul* (*tantink'ul*) es un juego infantil cuyo nombre significa textualmente "guárdalo en mi rabadilla"; *tox* (*t'ox*) es lo que se reparte (antojitos, dulces, refrescos) a quienes asisten a novenas y rezos; *xocbichuy* (*xokbichuy*) es el bordado conocido como "hilo contado" o punto de cruz; *chic* (*chi'ik*) es el nombre del bufón que actuaba en los bailes denominados vaquerías; *dzotobichay* (*ts'otobichay*) es un tamal alargado que se prepara con masa, manteca y chaya picada y se rellena de huevo sancochado y pasta de pepita; *pucbikeyem* (*puk'bi k'eyem*) es el pozole regional (bebida que se prepara con la masa resultante del los granos recogidos del nixtamal) desleído; *jach* equivale a 'muy, mucho', y *chentutuz* (*chéen tu tuus*) quiere decir "solo de mentiras".

_____, 2011a. *El teatro regional de Yucatán*, 2ª ed., corregida y aumentada. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán/CONACULTA/Escenología/Cultura Yucatán.

_____, 2011b. *Libretos de teatro regional de Yucatán y de teatro de revista*. Mérida: Archivo Fernando Muñoz Castillo (documento digital anexo a mensaje enviado por Fernando Muñoz Castillo a Enrique Martín Briceño el 26 de agosto).

_____, 2012. *Héctor Herrera: el arte de hacer comedia*. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes/CONACULTA/Escenología.

MUÑOZ CASTILLO, FERNANDO, COMP., 2013a. *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán*, tomo I. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes/CONACULTA/Escenología.

_____, 2013b. *Dos siglos de dramaturgia regional de Yucatán*, tomo II. Mérida: Secretaría de la Cultura y las Artes/CONACULTA/Escenología.

PECH HERNÁNDEZ, MARIANA GUADALUPE, 2013. *La construcción simbólica del "yucateco" en el programa de televisión Las aventuras de Dzereco y Nohoch*. Mérida: FCA-UADY (tesis de Licenciatura en Comunicación Social).

PENICHE VALLADO, LEOPOLDO Y ALBERTO CERVERA ESPEJO, 1981. "Historia del teatro y de la literatura dramática (1944-1978)". En: *Enciclopedia yucatanense: actualización y ampliación*, tomo XII. Mérida: Gobierno de Yucatán.

PÉREZ GÓMEZ, HARNOLD, 2015. *Análisis semiológico del teatro de títeres regional de Yucatán: el caso de la puesta en escena Xich Broder Pib de la compañía Titeradas*. Mérida: FCA-UADY (tesis de Licenciatura en Comunicación Social).

SALAZAR SOBERANIS, JONATHAN MIGUEL, 2015. *Representaciones sociales sobre el espacio teatral y su público en la configuración del discurso escénico del actor-guionista del teatro regional yucateco*. Mérida: FCA-UADY (tesis de Licenciatura en Comunicación Social).

SOBRE LA OBRA *DIEGO EL MULATO* DE JOSÉ ANTONIO CISNEROS

Xhaíl Espadas Ancona

Escuela Superior de Artes de Yucatán

José Antonio Cisneros, político y literato

José Antonio Julián Ramón Cisneros (José Antonio Cisneros) fue bautizado en la ciudad de Mérida, Yucatán, el 20 de febrero de 1826, teniendo como madrina a Juana Cisneros, quien lo “havia hallado en las puertas de su casa sin villete alguno, ni T[esti]gos” (Certificado de bautismo). Licenciado en Jurisprudencia y abogado, fue un liberal coherente que, desde los diversos ámbitos en los que actuó, contribuyó a la conformación del Yucatán que nació después de la Independencia.

A lo largo de su carrera política, Cisneros desempeñó diversos cargos públicos. Luchó contra la dictadura de Santa Anna, contra el Imperio y, por medio de su trabajo literario, contra la Iglesia. Fue uno de los comisionados para redactar el convenio de división de Campeche y Yucatán, en 1858, y fue colaborador cercano de Manuel Cepeda Peraza. Su labor política lo llevó al exilio en dos ocasiones. En el campo educativo, participó en la fundación de la Academia de Ciencias y Literatura, del Instituto Literario del Estado y, con José Jacinto Cuevas y Rodolfo G. Cantón, del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación.

Su obra literaria comprende teatro, poesía y artículo periodístico. La postura crítica reflejada en ella y su manejo de la sátira le atrajeron importantes enemigos. Cisneros fue parte parte, junto con los demás hombres de letras de su época, del gran proyecto de crear una literatura nacional; una literatura que mostraría el estado de civilización y de progreso de Yucatán. En este sentido, estos hombres tenían la convicción de que específicamente el teatro era el termómetro de la civilización de un pueblo.

Los escritores yucatecos del XIX seguían las ideas de Horacio en cuanto a que el teatro debía ser una “escuela de costumbres” que habría de servir al yucateco para comprender el modo adecuado de actuar en las situaciones que se le presentaban y, sobre todo, de acuerdo con el papel que le tocaba desempeñar en la sociedad. La educación sería una aliada de la civilización y llevaría al estado al progreso.

Por eso era importante desarrollar un teatro propio. En las primeras décadas del siglo XIX, se escribieron algunas obras en Mérida. Autores como Wenceslao Alpuche o Luis Aznar Barbachano escribieron obras que no llegaron a representarse. Algunas fueron publicadas, completas o en fragmentos. Otras se representaron en escenarios improvisados y se tiene noticia de que hubo casos aislados de representación en el Teatro San Carlos, pero de obras cortas y sin reconocimiento al autor. La dramaturgia meridana quedaba fuera del campo profesional de la escena.

Entre 1845 y 1846 empezó una nueva etapa para el teatro meridano. En esos años visitó la ciudad el dramaturgo romántico español ya consagrado Antonio García Gutiérrez, quien se relacionó con los escritores locales. Entre las actividades que desarrolló aquí se encuentran los estrenos en el San Carlos de dos obras suyas con tema yucateco: *Los alcaldes de Valladolid* (1845) y *El secreto del ahorcado* (1846). Estos sucesos fueron de suma importancia ya que, hasta donde tenemos noticia, fue la primera ocasión en que temas de la entidad fueron representados por una compañía profesional en el teatro. García Gutiérrez les dio legitimidad como temas dignos de ser dramatizados y, bajo su influencia, pocos días después del estreno de la segunda pieza, en el mismo teatro, la compañía de Manuel Argente estrenó otros dos dramas con tema local: *Una noche de 1843 o el honor yucateco*, del madrileño Cipriano Arias, y *Diego el Mulato*, del meridano José Antonio Cisneros.

Diego el Mulato

La visita de Antonio García Gutiérrez fue para Cisneros un encuentro contundente con el drama del Romanticismo. Si bien las compañías dramáticas llegaban con el repertorio vigente en España —lo que hacía que el público yucateco estuviera al día con respecto a las últimas corrientes teatrales—, el vínculo con el autor provocó la puesta en práctica de las ideas románticas en este texto dramático producido en Yucatán.

Estrenada y publicada en 1846, *Diego el Mulato* es la primera obra dramática de José Antonio Cisneros. Está basada en la novela *El filibustero*, de Justo Sierra O'Reilly, aparecida en 1841

en *El Museo Yucateco*. Esta novela a su vez está inspirada en la historia del pirata cubano conocido como Diego el Mulato, cuyas invasiones a Campeche refiere Diego López de Cogolludo en su *Historia de Yucatán* (1688).

Su trama gira en torno al amor imposible entre Diego y Concepción. Él es un personaje temido y odiado en la Villa de Campeche, por ser un pirata sanguinario que ha asolado a la región. Entre los crímenes que ha cometido está el asesinato del notable encomendero don Valerio Mantilla, padre de la protagonista. La noche en que el filibustero ataca la villa, los dos personajes se encuentran, él la protege de los demás piratas y ella, desconociendo su identidad, se enamora de él.

La acción se desarrolla “en Campeche a mediados del siglo XVII”. Como drama histórico que es, se ubica claramente en el tiempo y el espacio. Se aleja en el tiempo, vuelve a la época colonial, del mismo modo que los románticos europeos vuelven a la Edad Media, y se acerca en el espacio. En el texto se mencionan los barrios campechanos de San Román y Guadalupe, el cerro de La Eminencia, Champotón, el convento de San Francisco y Mérida, lugares identificables por el espectador, que no estaba acostumbrado a escuchar en el teatro referencias a su espacio cercano.

Las unidades de tiempo y espacio

La obra está dividida en tres actos: el primero se desarrolla en la plaza pública, con la fachada de la iglesia al fondo y a la izquierda la casa de doña María de Mantilla; el segundo, en la casa de esta, tres años después, en la víspera de San Román, el 8 de agosto; el tercero, nuevamente en la plaza, a las doce de la noche, no se especifica cuánto tiempo después, pero no ha transcurrido mucho y podría ser la noche del día del segundo acto.

El número de actos es conforme con las convenciones románticas, según las cuales una obra podría dividirse en tres o en cinco. Si bien no respeta la regla de las tres unidades (entre el primero y el segundo acto transcurren tres años y el espacio cambia de la plaza a la sala de doña María), aún está algo atado a esta convención neoclásica, principalmente en cuanto al espacio se refiere. En esta cuestión no sigue los criterios románticos; el cambio de espacio de un acto a otro no evita los inconvenientes criticados por Victor Hugo en la tragedia neoclásica: al economizar en los cambios de espacio, no sitúa los acontecimientos en el lugar más adecuado, sino que hace coincidir en un mismo espacio hechos que resulta inverosímil que coincidan. Por ejemplo, Diego, que se está escondiendo de doña María, va a buscar a Fray Juan a la casa de esta y dialoga con él acerca de su amor por Concepción en la sala. El autor lo justifica diciendo que las dos mujeres se han ido ya a dormir. La necesidad de adecuarse a la unidad de espacio pesa sobre la verosimilitud en el desarrollo de la acción. No parece que la razón sea el afán de cumplir a toda costa con la regla, sino las dificultades técnicas de hacer cambios constantes de decorado, lo que no se adecuaba ni al desarrollo del aparato escénico ni a las convenciones del teatro de la Mérida del siglo XIX.

Por otro lado, las escenas más complicadas escénicamente y más violentas suceden fuera del escenario: el desembarco de los piratas en la playa, la lucha del pueblo campechano contra ellos, el incendio de los barrios de la ciudad —sí se lee en la acotación que el fuego ha llegado a la casa de doña María—, el intento de fuga de Diego llevándose a Concepción, que se suple, tal como critica Hugo, por la narración que hace un personaje de los hechos, a la manera del coro griego. Así, la invasión de los piratas a Campeche es terrible, pero nos enteramos de esto a través del diálogo; no lo presenciamos.

Por razones no tanto de posición frente a la preceptiva, sino de ajuste a las condiciones de representación, en cuanto a la regla de las tres unidades, la obra queda en un punto intermedio entre el cumplimiento de la preceptiva neoclásica y la libertad que le permitiría el Romanticismo.

El regionalismo en la obra

En esta obra podemos encontrar el nacionalismo propio del Romanticismo, pero con la particularidad de que lo que exalta es la yucateñidad y la capacidad del pueblo yucateco de responder ante una agresión externa. Si bien la acción se sitúa en el siglo XVII, podemos encontrar una analogía con la situación política del momento. En la obra, Campeche es atacada por los buques comandados por Diego el Mulato, que en noviembre anterior ha devastado Champotón. Cuatro años antes del estreno de la obra, en 1842, en la lucha del gobierno mexicano central por reincorporar a Yucatán después de su escisión anterior, el ejército enviado por Antonio López de Santa Anna invadió la península, al igual que los piratas de la anécdota, entrando por Champotón para atacar Campeche posteriormente.

En 1846 Yucatán se encontraba nuevamente separado de México y habían estado efectuándose negociaciones infructuosas para que se reincorporara al país, en vista de que a México le interesaba el apoyo que pudiera darle en la inminente guerra con Estados Unidos. Es por eso que la exaltación que se hace no es la de una nacionalidad mexicana, sino la de la región. Ejemplo de esto son los siguientes textos:

JUAN: Resistir cual yucatecos,
que entre la vida y baldón,
nunca jamás han dudado
morir por salvar su honor. (Cisneros, 1972 [1846]: 498)

GALVÁN: [...] Mas los soldados están
sus puestos siempre ocupando
y el pueblo ora demostrando
ser pueblo de Yucatán. (Cisneros, 1972 [1846]: 501)

GALVÁN: [...]

Hombres feroces que sedientos de oro

cruzáis los mares con inquieto afán,

en Campeche hallaréis rico tesoro

que nobles pechos enseñando van [...]

Si en nuestra causa nos ampara el cielo,

habéis de conocer qué es Yucatán.

Regad con sangre nuestro noble suelo

antes que venzan los que aquí se están [...] (Cisneros, 1972 [1846]: 503-504)

Como estos, a lo largo de la obra se encuentran otros ejemplos en los que se establece el “deber ser” del pueblo: el de Yucatán es un pueblo honorable, valiente, unido, dispuesto a morir antes que ser vencido.

Por otro lado, este es un momento en el que Mérida y Campeche se enfrentaban por diferencias importantes: el partido liberal estaba dividido entre los partidarios de Santiago Méndez, que tenía el apoyo de Campeche, y los de Miguel Barbachano, que tenía el de Mérida y la mayor parte del resto del estado. Se han dado entre ellos contiendas electorales, en las que ha ganado Barbachano, y los ataques han sido constantes en la prensa hacia uno y otro lado. En la obra, Cisneros llama a la defensa de Yucatán, considerando al estado como una unidad: utiliza los topónimos Yucatán y Campeche, así como sus respectivos gentilicios, de forma indistinta:

JUAN: [...]

que aunque me mires cobarde

puedo un fusil disparar.

Dejara de ser...

BLAS: Te entiendo,

nacido aquí en Yucatán. (Cisneros, 1972 [1846], p. 507)

DIEGO: Venid todos, venid: ¡Aquí mi gente!

FERNANDO: Campechanos, valor. (Cisneros, 1972 [1846]: 562)

GALVÁN: ¡Valientes campechanos,

que mueran los piratas!

VARIOS: ¡Mueran!

GALVÁN: Uno

no quede, yucatecos, y a las manos [...] (Cisneros, 1972 [1846]: 505)

Según puede deducirse de lo expuesto, la lucha armada representada en la obra tiene referentes cercanos para el espectador, que si bien no se ha enfrentado a los piratas, sí ha estado inmerso en un clima de violencia debido a la invasión antes mencionada y a los conflictos entre barbachanistas y mendistas.

Dios y el Destino

El personaje romántico está solo frente al mundo; ante él Dios se muestra ajeno, cuando no directamente cruel. Sin la ayuda de Dios, está sujeto a un Destino fatal del que no puede escapar. Si bien los conceptos de Dios y el Destino propios del Romanticismo tienen una función en la obra de Cisneros que la vincula con esta corriente, la ideología del autor se manifiesta a lo largo del texto contraria en cierta manera a esta concepción. Por un lado se mencionan la fatalidad y el hado funesto. Así, de acuerdo con el Pescador, Diego es un criminal por destino y no puede cambiar esta situación. Le dice: "Tú eres un delincuente: es tu destino / sembrar de atrocidades tu camino" (Cisneros, 1972 [1846]: 513). La idea de fatalidad de este personaje se expresa también en el texto siguiente, que empieza refiriéndose a la posible muerte de Concepción:

DIEGO:	[...] No puede, no, morir una hermosura, que es del poder de Dios tan bella hechura. Y si tal sucediera... yo creería en esa atroz fatalidad que huella la suerte de los hombres noche y día.
PESCADOR:	¡Pues qué! ¿No la ves tú? Mira tu estrella: ¿tú la puedes huir? ¿No a sangre fría te arrojas siempre a la mayor querella? Todos vamos sujetos, te lo he dicho, de esa fatalidad al vil capricho.
DIEGO:	¡Vos, padre, que en el crimen me habéis dado la vida, por el crimen apoyada, en el crimen por vos fui yo educado! Fue crimen que a mi madre desgraciada con un puñal por vos bien afilado terminaste la vida... ¡infortunada...! Y más crimen ponerme en el camino... de ser ladrón, pirata y asesino... Cuando quizá de luz algún destello, que con placer el alma iluminaba, pudiera hacerme levantar el cuello; con esa indiferencia que aterraba, para apagar a su reflejo bello, quién entonces, decidme, así exclamaba: "¡Esa fatalidad siempre será una: esa fatalidad es la fortuna! ¿Y podrá acaso a su poder tirano ocultarse el mortal?"
PESCADOR:	Eso es muy cierto. (Cisneros: 1972 [1846]: 514-515)

El Pescador insiste siempre acerca de que no se puede huir del destino a través de la voluntad:

PESCADOR: ¿Quién el cumplimiento evita
del hado funesto, di?
¿Se hallará virtud en ti,
contra la suerte maldita?
¿Tú podrás contrarrestar
su influencia, mortal cobarde?
(Cisneros, 1972 [1846]: 533)

Por lo tanto, a los ojos de este personaje, es inútil que Diego trate de cambiar su camino y su forma de actuar, para, por ejemplo, proteger a Concepción del incendio que provocarán, ya que sería inútil: ella morirá si ese es su destino.

Pero Diego, aunque también acepta la fatalidad:

DIEGO: Pues aunque sea mi destino
vivir en la tempestad,
soy por la fatalidad
joven, amante y marino.
(Cisneros, 1972 [1846]: 520)

contradice la visión de que el destino es quien lo lleva a ser un criminal, planteando que su camino fue marcado por la educación ("en el crimen por vos fui yo educado"), y abre la puerta a la idea de Dios en contraposición con la de fatalidad:

DIEGO: Sí, como vos decís, su dura mano
persigue al hombre hasta rendirle muerto
el esfuerzo del pecho será vano;
ni podrá nunca divisar el puerto
de su tormenta o salvación segura,
mientras no sienta el mal o la ventura.
Por eso tiemblo, sí: tiemblo de gozo,
al contemplar mi suerte venidera;
porque si apenas esmaltaba el bozo
mis juveniles labios, mi carrera
fue la del crimen, hoy con alborozo
me arrebató esta virgen, la primera
que me prueba que hay Dios en este suelo,
¡y que estar en sus brazos es el cielo!
(Cisneros, 1972 [1846]: 515)

La existencia de Concepción prueba la de Dios. Sin embargo, es demasiado tarde para Diego. Sus acciones pasadas no le permitirán rectificar el camino y entregarse al amor que ha descubierto.

Concepción, por su parte, también habla de destino cuando afirma que su “desventurada estrella” la ha llevado a enamorarse de Diego:

CONCEPCIÓN: [...]

mas fue mi fatal destino
adorar con desatino
a quien degolló a mi padre.
(Cisneros, 1972 [1846]: 570)

Y, efectivamente, el enamoramiento de Concepción por Diego no es voluntario, ni Dios ha participado para evitarlo. Concepción, en medio de la invasión de los piratas, se encomienda a Él para que proteja su honor, y efectivamente, Diego lo salvará, con el amor como consecuencia. Si bien ella ignora que él asesinó a su padre, tampoco razona mucho acerca de la cuestión. Se ha encontrado con un desconocido en una noche en la que los extraños que hay en la villa son piratas y él se va de ahí al mismo tiempo que ellos. Este podría ser un indicio de que él también es un pirata, pero no lo piensa porque su comportamiento no coincide con la idea que ella tiene de aquellos. Después, el Pescador canta ante su ventana, hablándole de él:

PESCADOR: “Cruza los mares que un tiempo
bogaba sin padecer:
tiene colgada la espada
que en Campeche terror fue.
En su ilusión amorosa
olvida su dolor cruel:
estar en tus brazos sueña
gozando de su placer.
Cantando está su tormento,
y su eco dice: mujer,
algún día, oh criatura,
nos veremos otra vez.”
(Cisneros, 1972 [1846]: 533)

Dice que él boga los mares, que su espada causó terror en Campeche y aún así Concepción nunca piensa que pueda ser un pirata. En ese no querer ver la situación tal vez pueda entenderse un uso incipiente de su libre albedrío, que la llevará a un estado de desgracia.

El personaje presenta una contradicción: por un lado, siente que no puede escapar al destino, pero por otro, continúa confiando hasta el final en un Dios que salva y alivia:

CONCEPCIÓN: [...]

En Mérida imploraré
 un asilo en el convento:
 allí, ¡Oh Dios! Me encerraré
 a llorar con mi tormento
 lo mucho que le adoré.
 Allí al pie de los altares
 a Dios pediré que alivie
 mis tormentosos pesares.
 Lloraré ante Dios a mares
 para que mi amor entibie.
 (Cisneros, 1972 [1846]: 571)

Esta contradicción del personaje lo es también de la obra en conjunto. Al lado de la idea de destino ineludible, no está un Dios lejano, injusto y cruel, sino que este tiene una presencia constante. Los personajes dialogan con él: se le encomiendan; le preguntan lo que ignoran, porque solo Él sabe lo que los humanos desconocen; confían en que castiga al malvado y protege al bueno: “que siempre Dios al bueno libera del mal” (Cisneros, 1972 [1846]: 518); exclaman en su nombre; hacen peticiones también en su nombre; le solicitan bendiciones; le agradecen los bienes obtenidos; le piden piedad, etcétera. Porque Dios permite o no que las cosas sucedan, protege y premia las acciones humanas, solo Él da el remedio para los males, vela por sus criaturas y calma la amargura: “A veces el Ser Supremo / para probar la paciencia, / pone en riesgo la existencia. [...] / Y viendo que así el mortal / se resigna hasta a la muerte, / le cambia su adversa suerte, / muda en bien todo su mal.” (Cisneros 1972 [1846]: 565). Es, en fin, un Dios benigno, que no abandona y que termina impartiendo justicia.

La contradicción en el texto es producto de la contradicción entre las exigencias que representa escribir apegándose a las convenciones románticas y la ideología del autor. Un autor moralista, que cree en el poder de la educación como medio para llevar al hombre al progreso, no puede plantear que no hay escapatoria. Sigue algunos de los tópicos que le impone la moda romántica, pero la contradice mediante el discurso de los personajes.

Convivencia de lo sublime y lo grotesco

La mezcla de lo sublime con lo grotesco, que será una característica importante del Romanticismo, se presenta claramente en la obra: al lado del bien, personificado en Concepción (llamada por los demás personajes flor, paloma, bella criatura, tierna, pura, beldad, niña hermosa, ángel divino de Dios, niña adorada, de frente tersa y pura, melancólica, con inocencia virginal, angelical y cándida), se encuentra el mal, personificado en el Pescador y su instrumento, Diego (quien es perverso,

traidor, terrible, malvado, bárbaro, de ruda y salvaje grey, pirata infernal, detestable, despreciable, monstruo, de pecho atroz empedernido, sanguinario brutal, cruel, homicida, falaz). Estos dos personajes pretenden unirse a través del amor, pero les resultará imposible, precisamente por ser cada uno quien es.

El Pescador es un personaje del todo negativo, es un asesino, vengativo, que ha iniciado y hecho permanecer en el camino del mal a su hijo, al que usa para cumplir sus propósitos, y cuando hace algo por él (cuidar a Concepción en la ausencia de Diego), lo utiliza como chantaje para manipularlo.

Diego es un personaje en el que se mezclan la sombra y la luz, el crimen y el amor. Ha cometido asesinatos salvajes y destruido ciudades, pero es capaz de salvar el honor de Concepción, en contra de los piratas y de sí mismo. No respeta la vida humana, pero respeta a su padre, a quien obedece en todo y al que se dirige con propiedad. También respeta al cura a quien se refiere como “reverendo padre” y le besa la mano. A partir de que conoce a Concepción, pareciera que Diego se olvida de quien es, se deja de ver a sí mismo como un efecto de su contacto con la virtud y la belleza, y es Fray Juan quien le devuelve nuevamente su imagen:

DIEGO: [...]
 ¡yo que la puse del oprobio en salvo...!
 ¿Triste y perdida entre las armas y humo
 que en Campeche el terror solo sembraban;
 seguros los piratas de su triunfo,
 juzgando el mundo a su ambición estrecho,
 y viendo un ángel que embellece al mundo,
 no la hubieran hollado, si en mis brazos
 no la escudaran su virtud mis puños?
 ¿Hallándome con ella, sin que nadie
 perturbarme pudiese, quién contuvo
 el ímpetu liviano que a los hombres
 al crimen siempre con horror condujo?
 [...]

FRAY JUAN: ¡Tantas virtudes te enriquecen, Diego!
 ¡Tantas virtudes te ennoblecen mucho!
 (*Con intención*)
 Mas ahora, dime tú: ¿quién fue el infame,
 que en pos dejando destrucción y luto,
 nuestra villa esquilmó? ¿Quién el perverso
 que la sangre vertiendo furibundo,
 y a sus hermanos sin piedad matando,
 a mil escollos a Conchita expuso?
 (Cisneros, 1972 [1846]: 544)

La situación en la que Diego y Concepción se conocen es producto de esta mezcla de lo grotesco y lo sublime, “noche de horror y de encanto” (Cisneros, 1972 [1846]: 523). En el espacio hay muertos alrededor, cerca de ellos está el cadáver de Galván y en ese escenario brota su enamoramiento.

Otro personaje en el que encontramos una mezcla es Fernando, el primo que pretende casarse con Concepción, un enamorado sin el pasado terrible que tiene Diego. Fernando no es un criminal; sin embargo, no es sensible ni comprende los sentimientos de Concepción. Se enoja cuando esta le dice sinceramente que no lo ama y declara que destruirá a su rival: no duda en sus intenciones de matarlo. Se siente afrentado, a pesar de que Concepción nunca le ofreció su amor. Al contrario que Diego, no es respetuoso, reniega de su existencia, maldice y tiene sed de venganza. Tampoco es tan valiente como el pirata, que se arriesga metiéndose entre las llamas con tal de salvarle la vida a Concepción. Fernando no se atreve, pero es un personaje situado del lado del “bien”, en el que se encuentran toda la familia de Concepción e Isabel, la criada. De este lado, se defienden valores explícitos como la valentía y el honor, principalmente, la patria y Dios. El respeto a la vida es un valor relativo: es aceptable quitarla por defender lo anterior y es inaceptable hacerlo por ambición.

Telón

A lo largo de todos sus escritos, aunque experimenta con diversos tonos, es crítico y utiliza el sarcasmo, Cisneros mantendrá como propósito la función moral y educativa de la literatura, pues tiene que ver con lo fundamental de su ideología y con lo que él considera que es su deber como escritor.

Diego el Mulato volvió a la escena 172 años después de su estreno, en el marco del Coloquio Nacional #pensarlaescena 2018. Fue un ejercicio interesante para los actores, músicos y demás creativos que formaron parte de esta puesta en escena, pues en nuestro medio, en la actualidad, es difícil que se dé la ocasión de participar en un trabajo que requiera la colaboración de tantas personas, el uso de tantos elementos y que, además, sea en verso. Esto nos llevaría a reflexionar sobre nuestras formas de producción. Pero eso ya es materia de otro análisis.

Como texto, a pesar del paso del tiempo, del uso de formas que pudiera pensarse que han caducado y de la diferencia de contextos de su representación, conserva su capacidad de interesar y conmover al público, principalmente al público adolescente, como sucedió el día de la función.

REFERENCIAS

BACHE CORTÉS, YOLANDA, 1995. “Dramas del segundo romanticismo mexicano”. En: *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, tomo

XVIII. México: CONACULTA.

CISNEROS, JOSÉ ANTONIO, 1972 [1846]. "Diego el Mulato". En: Antonio Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, pp. 496-572. México: FCE.

CONDE ORTEGA, FRANCISCO, 1994. "Antecedentes". En: Teatro mexicano. *Historia y dramaturgia. Dramas románticos (1830-1886)*, tomo XIV. México: CONACULTA.

CONTRERAS SOTO, EDUARDO, 2006. *Teatro mexicano decimonónico*. México: Cal y Arena.

DE AGUIAR E SILVA, VÍCTOR MANUEL, 1982. *Teoría de la literatura*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica/Gredos.

ESPADAS ANCONA, XHAÍL, 2012. *El teatro español como sistema central en el polisistema teatral de Mérida, Yucatán, de 1845 a 1862*. Sevilla: Universidad de Sevilla (trabajo de investigación para obtener el Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por la doctora Mercedes Comellas Aguirrezábal, Profesora Titular del Departamento de Literatura Española).

ESQUIVEL PREN, 1975. *Historia de la literatura en Yucatán*. Mérida: UADY.

ENRÍQUEZ, JOSÉ RAMÓN, 1994. "La comedia de costumbres en el siglo XIX mexicano". En: *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Comedias de costumbres (1843-1871)*, tomo XVI, pp. 11-34. México: CONACULTA.

GAMBOA GARIBALDI, ARTURO, 1946. "Historia del teatro y de la literatura dramática". En: *Enciclopedia yucatanense*, tomo V. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán.

HORACIO, *El arte poética o Epístola a los pisones*, traducción de Tomás de Iriarte, Imprenta Real de la Gazeta, 1777, procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 26 de febrero de 2007, en <http://books.google.com.mx>, febrero de 2009.

HUGO, VÍCTOR, "Prefacio" a *Cromwell*, 1827 en <http://www.cervantesvirtual.com>, diciembre de 2009.

SÁNCHEZ MÁRMOL, MANUEL, 2003 [1902]. "Las letras patrias". En: Justo Sierra Méndez, dir., *México, su evolución social*. México: J. Ballescá y Compañía/ Sucesor Editor.

SIERRA O'REILLY, JUSTO, 2003. *El filibustero*. México: UNAM.

Documentos

ARCHIVO GENERAL DE LA ARQUIDIOCESIS DE YUCATÁN, México, libro 47, f. 86, núm. 70, Certificado de bautismo, Mérida, 20 de febrero de 1826.

PONENCIAS DE ESTUDIANTES DE LA ESAY

PRESENTACIÓN

Juan E. Chávez Trava

Para describir el origen de esta antología, a manera de introducción, incluimos algunos apuntes sobre la serie de talleres de investigación de la Licenciatura en Teatro de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), que fue donde se gestaron los proyectos de los cuales surgió.

Estos talleres complementan la formación de los estudiantes de teatro desde un enfoque teórico-práctico, de corte académico, que impulsa la generación y asimilación de conocimientos y habilidades indispensables para alcanzar un perfil profesional, capacitado para desenvolverse en múltiples ámbitos de la creación escénica: desde la interpretación dramática hasta la producción teatral.

Dentro del plan de estudios, así se dispone la secuencia: en el primer año de la carrera son impartidas algunas asignaturas introductorias, como Lectura y Redacción e Iniciación a las Técnicas de Investigación. Luego, durante el segundo y tercer año, esta línea se desarrolla a través de una serie de talleres, ordenada sobre un criterio cronológico, que abarca desde las teatralidades actuales hasta los orígenes del teatro en la antigüedad, siguiendo una inercia retrospectiva; no obstante, cabe señalar que dicho criterio cambió con el programa de estudios implementado a partir de 2018, y ahora comprende distintos ejes temáticos. Finalmente, cuando los estudiantes han adquirido los conceptos y las herramientas de pensamiento requeridas para cumplir con el protocolo, la línea desemboca en los Seminarios de Titulación del último año.

Así, las actividades asociadas con la investigación acompañan de principio a fin a la construcción del oficio de los licenciados en teatro. Se trata de un compromiso constante que se manifiesta de manera concreta en esta serie de talleres, no solo mediante la búsqueda de información y el empleo adecuado de un sistema de citación, sino más bien a través de un proceso complejo que conlleva diligencias como planificar cronogramas, navegar en bancos de datos, ir a bibliotecas, consultar fuentes y contrastarlas, desarrollar esquemas analíticos, sintetizar ideas, participar en exposiciones y redactar diferentes tipos de documentos académicos, entre otras. En este sentido, los retos a los cuales se enfrenta un estudiante de arte dramático, en su faceta como investigador, son bastante exigentes, pero le brindan un abanico de instrumentos y métodos que respaldan su preparación intelectual.

En términos generales, es posible esbozar la dinámica que orienta el funcionamiento de estos talleres desde dos aspectos complementarios: la transversalidad y una perspectiva interdisciplinaria. En cuanto al primer aspecto, se observa que no solo articula y desenvuelve una etapa crucial de la línea teórica de la licenciatura, sino que además abre la posibilidad de retomar algunos contenidos de asignaturas pertenecientes a otras líneas, como la de actuación, la del cuerpo y la de la voz. Esto implica que, adentro de los parámetros de cada programa, son los mismos estudiantes quienes eligen los temas de sus proyectos de investigación, delimitándolos desde sus necesidades e intereses y asumiendo con ello un rol activo en la configuración de su propio proceso formativo, el cual se personaliza; más aún, es esa posibilidad de partir de sus inquietudes lo que les permite involucrarse de manera significativa con los espacios de aprendizaje propuestos por estos talleres y adoptar una postura consciente desde donde intervenir en la formulación colectiva del conocimiento.

En estrecha relación con el fomento a la transversalidad y la vinculación con otras materias, se encuentra el segundo aspecto característico de los talleres: una perspectiva interdisciplinaria. A través de esta, el horizonte de la investigación teatral expande su espectro y se ramifica, dimensionando sus facetas y explorándolas a través de un diálogo permanente con otros campos del arte, las ciencias sociales y las humanidades.

Desde esas premisas, los talleres aplicados a la investigación han producido algunos resultados ejemplares. Aquí están las evidencias: una colección de ensayos, los cuales fueron seleccionados también para presentarse como ponencias en el Coloquio Nacional #pensarlaescena.

Enhorabuena para sus autoras y autores: Cecilia Barahona, Frida Echeverría, Andrea Fajardo, Gabriela Jiménez, Kevin Llanes, Yaimy Mendoza y Jesús Padrón, por la dedicación empeñada, así como por lo meritorio de sus logros, ahora registrados en estas memorias.

Aplaudimos, asimismo, la iniciativa del Centro de Investigaciones Artísticas "Gerónimo Baqueiro Foster" de organizar el Coloquio Nacional #pensarlaescena (como el CINEY lo hizo en sus primeras emisiones) y también por darle continuidad a las labores académicas del área de teatro de la ESAY, a partir de la presente publicación, que sienta un precedente importante hacia la consecución de nuevos proyectos editoriales asociados con la investigación teatral en la universidad.

VIDA Y OBRA DE JOHN WEBSTER

Jesús Padrón Ayil

Introducción

En la Inglaterra del siglo XVI, la reforma religiosa y las controversias por las historias de amor del rey Enrique VIII, segundo monarca de la dinastía Tudor, determinaban el rumbo de este país. Durante este periodo, la Corona inglesa contrataba artistas italianos para trabajar en el “parque de Neptuno”, como el gran Shakespeare llamaría tiempo después a este reino isleño. De igual manera, sabios y poetas de Inglaterra viajaban a Italia para estudiar humanidades y autores clásicos.

Este intercambio de artistas pronto llevó al surgimiento del arte de escribir comedias, y a realizar representaciones teatrales en las universidades inglesas. Cabe mencionar que estas comedias conservaban la lengua latina y fue así hasta que Isabel I subió al trono en 1558 y estableció como lengua base el inglés. A partir de este momento, el país se encaminó hacia una etapa de gran prosperidad. El teatro en las universidades era cada vez más frecuente y en ocasiones la reina asistía a las representaciones.

En Inglaterra se tenía el conocimiento, al igual que en España y Francia, sobre los conceptos del teatro clásico de la Italia del Renacimiento y, debido a esto, las primeras comedias escritas estaban apegadas a dichos conceptos; posteriormente, el intelecto inglés optó por producir algo distinto e innovador. Así fue como, mediante el distanciamiento de las reglas clásicas y la llegada

de nuevas aportaciones, empezó a gestarse el gran teatro inglés que luego alcanzó su madurez durante el reinado de Jacobo I (1603-1625) y finalizó en 1649 con la muerte de Carlos I y la clausura de los teatros.

El teatro inglés alcanzó gran popularidad gracias a la trascendencia de las obras de sus autores, de los cuales el más popular es, sin duda, William Shakespeare. No obstante, existieron muchos otros que han vivido bajo la sombra del bardo de Avon, tal es el caso de John Webster, un autor que, a pesar de pertenecer a un tiempo posterior al de Shakespeare, alcanzó con sus obras un alto nivel poético y dramático.

Es por eso que en este estudio hablaremos de la vida y obra de uno de los dramaturgos más importantes de la época jacobina, quien, gracias a la traducción de sus mejores obras, se dio a conocer en el siglo XX en el ámbito hispanoparlante. Este trabajo tiene como objetivo estudiar a dicho autor e invitar al lector a ahondar en el teatro inglés y traer al presente a aquellos autores poco conocidos, pero que también lograron con sus obras un teatro auténtico y profesional.

Inglaterra, siglos XVI y XVII

El papel del dramaturgo inglés

Como se mencionó anteriormente, los dramaturgos ingleses se caracterizaron por rechazar elementos clásicos y hacer nuevas aportaciones al teatro; por ejemplo, no respetaron las unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción, se distanciaron, durante el periodo de Jacobo I, del concepto tradicional del héroe trágico, mezclaron los géneros de tragedia y comedia; además, predominaron los temas históricos y fantásticos y se empleó el *blank verse*.¹ Estos elementos innovadores “se derivan de la mayor libertad con la que los dramaturgos ingleses trataban sus temas al librarse del ‘corsé’ de las unidades, tan estrictamente observadas por sus colegas continentales” (Bregazzi, 1999: 47).

A pesar de las aportaciones y el ingenio de los dramaturgos, estos eran vistos como trabajadores irrelevantes –al igual que los actores– dentro de las compañías teatrales, por lo que a nadie le parecía importante documentar los acontecimientos de sus vidas, pese a la fama que algunos alcanzaron. Eso explica el porqué de la escasa información y la cantidad de mitos que giran en torno a ellos.

Asimismo, cuando el teatro llegó a su madurez y se consolidó como una empresa comercial, se creó una rivalidad entre las compañías, ya que había una alta productividad dramática. Debido a esto, los dramaturgos se vieron en la necesidad de colaborar con otros dos o tres colegas para hacer más rápida la producción de obras: “Por ser tan grande el número de personas que tra-

1 En español: verso blanco. Se trata de versos con una misma métrica pero que no riman, con esto se buscaba la naturalidad en los textos.

bajaban en común, ya sea abiertamente o en forma encubierta en tan gran número de comedias, a menudo surge confusión en cuanto al crédito que debe otorgarse a los autores” (Macgowan y Melnitz, 1997: 139).

Teniendo en cuenta la situación de los dramaturgos a lo largo de esta época, debo mencionar que, basándome en las temáticas expuestas en las obras, el papel más importante que desarrollaron se enfocó en denunciar las situaciones de enredo y confabulaciones que existían en la sociedad inglesa para alcanzar el poder de manera ilegal y la astucia que se necesitaba para conservarlo.

La influencia de Séneca en la tragedia inglesa

La tragedia como género dramático en Inglaterra no existió sino hasta mediados del siglo XVI y se caracterizó por representar acontecimientos sangrientos, violencia, sacrificios, mutilaciones y torturas. Basta traer a nuestra memoria a *Tito Andrónico*, por ejemplo, para tener una idea de las diferentes formas en las que se representaban las muertes, y qué mejor si estas eran acompañadas por reflexiones filosóficas sobre la existencia humana. Claro que estos temas no eran indiferentes en la sociedad, ya que los ingleses amaban la violencia y la poesía de alto nivel.

Los dramaturgos lograron satisfacer a su pueblo gracias al conocimiento de las obras de Séneca, traducidas en un inicio por Thomas Heywood en 1559. “En Séneca encontró el drama inglés una retórica anticiceroniana, trágica por excelencia, elegante y ampulosa; una temática basada en la venganza y en la sangre, con diversos motivos y accesorios, como los celos, odios, ambiciones, suplicios y gritos de angustia...” (Oliva y Torres, 2000: 144-145).

Cuando la divulgación de las obras de Séneca se popularizó en Inglaterra, apareció la tragedia; sin embargo, a diferencia de la comedia, tardo más tiempo en desarrollarse. Se tiene registro de una tragedia escrita en inglés y que aún conservaba las reglas de la dramaturgia clásica, en 1560, llamada *Gorboduc*, o *Ferrex y Porrex*, de Thomas Sackville y Thomas Norton.

Tiempo después aparece *La tragedia española* de Thomas Kyd, escrita aproximadamente en 1587, en la cual se quebrantan las reglas clásicas, pero se conservan elementos de la tragedia senequista. Esta obra fue la primera de una larga serie de tragedias en las cuales las apariciones fantasmales fomentaban y castigaban la violencia. “El dramaturgo isabelino no sólo se olvidó de las unidades. A diferencia de los autores de *Gorboduc*, llevó las escenas violentas al escenario, en lugar de concretarse a hablar de ellas. Su violencia se acerca a lo atroz” (Macgowan y Melnitz, 1997: 146-147).

Es así como se establece una nueva categoría en la tragedia inglesa: la tragedia de venganza, que ocasionalmente tomaba también como argumento la historia nacional.

La sombría vida de John Webster

John Webster no fue la excepción dentro de los autores cuya vida es desconocida. Dentro de la escasa información que hay sobre él, no se sabe el lugar de su nacimiento y muerte. Se dice que perteneció a una familia humilde y que, como en el caso de Shakespeare, debió recibir una buena educación. Esto tomando en cuenta el conocimiento de procedimientos jurídicos que en sus obras se exhiben.

Haciendo referencia a lo último, se tiene registro de que, en 1596, un tal Johannes Webster fue admitido en una de las cuatro organizaciones del Inns of Court: The Middle Temple, agrupación perteneciente a abogados de Inglaterra y Gales.

También se sabe que empezó a trabajar como autor dramático en 1601 con Michael Drayton y Anthony Munday, y que más adelante Philip Henslowe lo conoció y lo añadió a los teatros The Rose y The Fortune. Estos datos se tienen gracias al diario escrito por Henslowe en 1602, donde registró pagos a escritores, recaudaciones, lista de préstamos de dinero, compras de vestuario, objetos para las representaciones, etcétera.

Tiempo después Thomas Heywood publicó su libro *The hierarchy of the blessed angels* (1635), y habla de Webster en pretérito, por lo que, de acuerdo con estos datos, se deduce que, aproximadamente, John Webster vivió entre 1580 y 1630.

El teatro de Webster fue escaso; escribió tragedias, comedias y tragicomedias, la mayoría de ellas en colaboración con otros autores. Sabemos, por ejemplo, que colaboró con Thomas Dekker en las comedias *¡Atención al oeste!* (1604) y *¡Atención al norte!* (1605); con Thomas Heywood en la tragedia *Apio y Virginia* (fecha desconocida); con John Ford, John Fletcher y Philip Massinger en la tragicomedia *La feria de la criada en la posada* (1622), y otras tantas con autores como Thomas Middlenton, William Rowley y John Marston.

Sin embargo, su trabajo y reputación como dramaturgo depende de tres obras escritas únicamente por él y que han sobrevivido hasta ahora: *El diablo blanco*, representada por primera vez por The Queen's Company y publicada en 1612; *La duquesa de Malfi*, representada por la compañía de Shakespeare alrededor de 1613 y generalmente considerada como la mejor obra de Webster, y *El caso del abogado del diablo*, publicada entre 1617 y 1623.

Para conocer el teatro de Webster, a continuación, me centraré en estudiar algunos elementos que caracterizan sus dos mejores tragedias: *La duquesa de Malfi* y *El diablo blanco*.

El teatro de John Webster y sus tragedias cumbres: *La duquesa de Malfi* y *El diablo blanco*

Webster refleja, en sus dos mejores obras, temáticas arraigadas a la Inglaterra de principios del siglo XVII. Por una parte, explora temas filosóficos, muy a la par con el ambiente de inestabilidad y desorientación en las creencias e ideologías de la sociedad; por otro lado, dramatiza una serie de tópicos literarios que también son reflejo del entorno y que están expuestos en las obras para

criticar las ideologías, costumbres y comportamientos de la sociedad.

La duquesa de Malfi está dividida en cinco actos, fue escrita en verso y prosa y está basada en un hecho real que cuenta la historia de una duquesa de Amalfi, en Italia, que fue brutalmente asesinada por escapar con su amante. Por otro lado, *El diablo blanco* está dividida en cinco actos, fue escrita en prosa y se basa también en un hecho real que ocurrió en Padua en el siglo XVI: un grupo de hombres armados que invadieron el palacio de Vittoria, la viuda del duque de Bracciano, matándola a ella y a su hermano.

Estas obras se caracterizan, en general, por ser amargas y tormentosas; exponen inmoralidad, sexo, violencia física, psicológica y muchas escenas de muerte. Las tragedias de Webster muestran la transgresión de las normas sociales hacia la mujer y sus códigos de comportamiento y vestimenta. En *La duquesa de Malfi*, por ejemplo, es Bosola quien expone constantemente esta manera misógina de pensar:

BOSOLA: [...] El naranjo da fruta verde y madura, y florece, y todo ello a un tiempo. Algunas de vosotras proporcionáis entretenimiento por puro amor; pero las más, lo hacéis por alguna rica recompensa [...] (Webster, 1613, ac. 2, es. 2)

Cabe mencionar que, como en la cita anterior, los personajes masculinos de la obra están constantemente denigrando a la mujer por el simple hecho de que ellas eligen romper con el orden social y deciden sobre su comportamiento y sus acciones.

Esta imagen de la mujer que Webster expone en sus obras la toma del contexto en el que se encuentra, ya que durante la época jacobina la mujer inglesa asume un papel más activo en la sociedad e incluso llega a ser, de esta manera, la protagonista de las obras; por lo tanto, “[...] irrumpe en escena toda una galería de protagonistas femeninos, y no solamente de las capas más altas, sino muchas de aquella nueva burguesía que formaba gran parte del público de los teatros privados e incluso de los sectores marginales” (Bregazzi, 1999: 51).

Estas mujeres representan una nueva figura dramática en búsqueda de la libertad individual y en contra de la represión; se caracterizan por quebrantar los códigos impuestos por los hombres de su época, por explorar los límites de la libertad de la mujer (sobre todo de su sexualidad), y muestran un mayor coraje e integridad en situaciones peligrosas:

DUQUESA: Despierta, hombre, despierta. Desde ahora abandono toda vana ceremonia y ante ti me presento como una viuda joven que te pido que seas mi esposo; y pues que soy viuda, no me avergüenzo de ello. (Webster, 1613, ac. 1, es. 1)

La búsqueda de identidad individual también tomó formas diferentes de locura que perturbó los conceptos que se sostenían en Inglaterra en cuanto a las relaciones entre lo humano y lo divino. Con esto, Webster muestra ilustraciones dramáticas que se asemejan a un intento por redefinir al ser humano.

CORNELIA: ¿Tan necia me consideras? Su mano está limpia: ¿acaso tan pronto puede hacerse desaparecer la sangre? [...] (*Cornelia presenta diversas manifestaciones de locura*) ¡Fuera! ¡Está llena de manchas esta mano! Seguro que ha estado andando con sapos. El agua de primula es buena para la memoria; compradme tres onzas, por favor. (Webster, 1996 [1612], ac. 5, es. 4)

Webster tenía un interés particular por los estados psicológicos extraños y por las diferentes formas de locura: real y fingida. La locura, heredada de las obras senequistas, simboliza la desintegración social, los conflictos en las relaciones familiares y el derrumbamiento de su estructura. La tragedia websteriana refleja un mundo caótico, incontrolable e incomprensible en la Inglaterra del siglo XVII.

Con esto, Webster se alejó de la alineación de los personajes en buenos y malos para que los actos de los personajes no se juzguen desde la perspectiva moral; por el contrario, construyó en los personajes estados de ánimo y personalidades múltiples que se relacionan recíprocamente, lo que los hace más complejos. El comportamiento es motivado por las pasiones; por ejemplo, Flamíneo (*El diablo blanco*) y Bosola (*La duquesa de Malfi*) son animados por un afán de conseguir poder, y La duquesa y Vittoria son inspiradas por el amor.

FLAMÍNEO: [...] Antes que a ti habría preferido tener por madre a la más ruin prostituta de Roma. La naturaleza muestra compasión con las putas, dándoles pocos hijos, aunque a estos muchos padres. Por lo menos así están seguros esos niños de que no han de vivir en la necesidad. (Webster, 1996 [1612], ac. 1, es. 2)

Está claro que el teatro de John Webster toma como eje central a la mujer y su problemática social; sin embargo, muestra también diferentes situaciones que giran en torno a ella, como las relaciones domésticas, las relaciones familiares y el desvanecimiento de los matrimonios. Estos temas centrales encierran las mil y una maneras de sobrevivir de las mujeres en el contexto de una sociedad en desacuerdo con los tiempos y con relaciones familiares represivas y sofocantes.

CORNELIA: Dejádme, dejádme... (*Corre hacia Flamíneo con una daga desenvainada en la mano, pero, al llegar a él, la suelta*) Que el Dios del cielo te perdone... ¿No te sorprende que rece por ti? Te diré la razón: apenas me queda aliento para vivir más allá de media hora, y no quiero gastarlo en proferir maldiciones contra mi hijo. Adiós. Ahí yace lo que era la mitad de tu propio ser. Y ojalá vivas para llenar un reloj de arena con sus cenizas, de forma que te recuerde siempre que has de pasar los años que te queden de vida en el más santo arrepentimiento. (Webster, 1996 [1612], ac. 5, es. 2)

Para lograr los espacios adecuados y dotarlos de una esencia violenta y oscura, Webster creó en sus representaciones un ambiente sombrío gracias al efecto del *chiaroscuro*. Este se desarrollaba con mayor eficacia en los teatros privados y consistía en iluminar el espacio con velas durante las representaciones: "El aprovechamiento que Webster saca de esta iluminación nos da

una medida de su maestría escénica para crear algunas de las escenas más impresionantes del teatro jacobino” (Bregazzi, 1999: 186).

He aquí la materia prima con la que Webster construyó su mundo teatral de oscuridad tormentosa, y gracias a esto convirtió dos tragedias en las más memorables del teatro renacentista inglés, específicamente durante la época jacobina.

Conclusión

Como vimos en el apartado anterior, las obras aquí estudiadas se basan fundamentalmente en la problemática social de la mujer y de ahí parten otros temas como los debates religiosos, los conflictos sexuales, su repercusión social, la lucha por el poder y la muerte. Debido a esto John Webster fue censurado y criticado en varias ocasiones por falta de estructura, por exceso de violencia, etcétera. Pero la realidad es que sus obras no contienen más inmoralidad, ni más sexo, ni más violencia que las de cualquier otro dramaturgo inglés de la época.

A pesar del poco conocimiento que se tiene de él, a través de las dos obras estudiadas en este trabajo podemos darnos cuenta de su capacidad de observar las problemáticas sociales de Inglaterra en el siglo XVII y de abordarlas en sus obras de manera poética.

A pesar de las colaboraciones entre dramaturgos, muy pocos lograban alcanzar la vitalidad e imaginación de las obras de Shakespeare; sin embargo, John Webster escribió sin ayuda la mejor tragedia poética de la época jacobina. Esto me hace pensar en ¿qué hubiera pasado si el contexto en el que escribió Webster hubiera sido otro? ¿Habría podido alcanzar gran trascendencia como Shakespeare?... No sé, mientras tanto los invito a sumergirse en lo más profundo de los mares ingleses y a deleitarse con estas obras que vienen de un autor, cuya obsesión por la sangre y la crueldad le ha permitido resurgir en nuestra época, y que representan uno de los momentos más importantes del teatro renacentista inglés.

REFERENCIAS

BREGAZZI, JOSEPHINE, 1999. *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza.

CEREZO MORENO, MARTA Y ÁNGELES DE LA CONCHA, 2010. *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. España: Ramón Aceres.

MACGOWAN, KENNETH Y WILLIAM MELNITZ, 1997. *Las edades de oro del teatro*. México: FCE.

OLIVA, CÉSAR Y FRANCISCO TORRES, 2000. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

WEBSTER, JOHN, 1996 [1612]. *The white devil* (John Russel Brown, ed.). Oxford: Manchester University. Disponible en https://books.google.com.mx/books?id=JJYvaBxRB3gC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

_____, 1613. *La duquesa de Malfi*. Disponible en <http://emothe.uv.es/biblioteca/textosE->

PIENSO LUEGO HAGO TEATRO. LA NEUROCIENCIA DE LA BIFRONTALIDAD

Frida Echeverría Pech

Escrito está: «En el principio era la Palabra»... Aquí me detengo ya perplejo. ¿Quién me ayuda a proseguir? No puedo en manera alguna dar un valor tan elevado a la palabra; debo traducir esto de otro modo si estoy bien iluminado por el Espíritu. -Escrito está: «En el principio era el sentido»... Medita bien la primera línea; que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento el que todo lo obra y crea?... Debiera estar así: «En el principio era la Fuerza»... Pero también esta vez, en tanto que esto consigno por escrito, algo me advierte ya que no atenga a ello. El Espíritu acude en mi auxilio. De improviso veo la solución, y escribo confiado: «En el principio era la Acción».

Fausto, JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Esta investigación surge del interés por estudiar al artista en escena a partir del pensamiento, entendiendo su funcionamiento neurológico para la esquematización de un proceso de creación que proponga nuevos enfoques de estudio y desarrollo de técnicas actorales.

Como actriz en formación, mi principal búsqueda está orientada en trazar rutas y estrategias personales que me permitan responder a las necesidades de mi quehacer escénico. La complejidad radica en que para comenzar a describir el desempeño del actor no existe una sola

línea discursiva que determine una fórmula específica o un concepto único de la labor escénica, sino que nos enfrentamos a un rizoma complejo de conceptos que actúan simultáneamente y nos brindan el fenómeno teatral desde diferentes lugares de estudio.

Dentro de esta variedad, se vuelve indispensable fijar puntos de enfoque, paraderos ideológicos que nos permitan establecer consignas específicas para el estudio efectivo del arte de la actuación; es decir, escoger trincheras en forma de hipótesis que iluminen nuestro entendimiento y que guíen nuestro estudio, donde, en el mejor de los casos, la profesionalización del arte teatral sea un camino cada vez más lleno de certezas. Esta actitud es casi científica y no es en vano, ya que justamente es con este empeño con el que se pretende analizar el aforismo 37 de Luis de Tavira, que aparece en su libro *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*: “La actuación es una operación mental con anverso y reverso: si la mente es todas las cosas, todas las cosas son la mente” (1999: s/p).

Si la actuación es una operación mental, es el estudio de sus operadores y sus variables lo que puede decirnos en términos esquemáticos cómo abordar la labor teatral. Dicho de otro modo, por un lado, está aceptándose la literalidad de esta cita con la convicción de que, a través del estudio del pensamiento, pueden vislumbrarse procesos específicos de la técnica actoral, y, por otro, cabe especificar que De Tavira no hace referencia a todos los conceptos de la actuación, pues está enfocado directamente en el hecho de la construcción de personajes, de habitar situaciones dramáticas con modelos todavía convencionales del teatro y del actuar. Esto es así cuando dentro de ese mismo grupo de aforismos consignados en su libro, nos plantea el número 32: “La actuación descansa en un acto mental bifronte; todo el tiempo el personaje ignora lo que el actor sabe, todo el tiempo el actor desconoce las verdaderas intenciones del personaje. Solo en los oídos del espectador, el actor consigue entender al personaje” (1999: s/p).

La bifrontalidad está siendo aludida como un acto mental, probablemente el más complejo dentro de la operación total, ya que en sí mismo representa una contradicción. El acto mental es un fenómeno estudiable y comprobable, pero la relación actor-personaje parece más bien especulativa.

En diferentes conferencias, Luis de Tavira ha afirmado que el vínculo entre actor-personaje podría efectivamente describirse como una encarnación en donde ambos habitan un cuerpo, en donde el actor cede su lugar para darle paso al personaje, un suceso que forma parte de la realidad que experimentan los actores; no entra en detalles al respecto; es así. En un afán de explicar este hecho, y manteniendo la línea con los enunciados de De Tavira, mi tesis establece como pregunta general de investigación la siguiente: ¿cuál es el proceso neuropsicológico del actor en escena de acuerdo con el concepto de bifrontalidad?, y como preguntas particulares: ¿qué es la bifrontalidad escénica?, ¿es un hecho real o solo una ilustración del trabajo del actor?, ¿qué ejercicios actoriales ayudan a la bifrontalidad?

Estas interrogantes pretenden responderse desde la neurociencia, debido a que se interesan, principalmente, en los procesos mentales que suceden a partir de la creación de personajes; se apoyan en el concepto de bifrontalidad para entender los dos elementos centrales de la

actuación, el actor y el personaje, con la intención de definir su relación y las estrategias que la posibilitan.

Luis de Tavira concibe la bifrontalidad como un habitar de estas dos potencias que se ignoran mutuamente para poder coexistir. Constantemente recae en la idea de que el actor necesita anularse de forma parcial para que el personaje permanezca. Por ejemplo, en el aforismo 26 indica:

La conciencia del yo impide la actuación porque fractura la situación. Ser el personaje es sobre todo aprehender una situación del personaje, desaparece el yo del actor y aparece la vida de la escena que nunca comienza en el yo, sino en lo otro. Por eso el actor eficaz no trabaja con temas sino con tonos, es decir, estados de cosas, situaciones. (1999: s/p)

La anulación parcial del actor, de acuerdo con este aforismo, se refiere a un proceso mental del pensamiento que es dirigido por el actor para que piense solo desde el personaje, ignorando el pensar que le corresponde a sí mismo. Este pensar (el del personaje), como bien describe, inicia por enfocarse en la situación, en el estado de las cosas. Esto fácilmente nos recuerda a Stanislavski con su *fe y sentido de la verdad* cuando afirma que:

Lo que en teatro se debe entender por verdad, es la verdad escénica de la cual el actor debe hacer uso en sus momentos de creación. Traten siempre de empezar trabajando desde lo interior, tanto en los hechos reales como en los imaginarios de la obra, como en su decoración. Pongan vida en todas las circunstancias y acciones imaginadas, hasta que hayan satisfecho por completo el sentido de la verdad y hayan despertado en la realidad de las sensaciones un sentido de fe. Este proceso es lo que llamamos justificación de una parte. (citado por González Cruz, 2010: 1835)

En ambos casos se plantea dirigir el pensamiento. Luis de Tavira propone conducirlo hacia las situaciones eliminando la conciencia del yo del actor. Esto se enriquece más cuando pensamos en el pensar del que habla Stanislavski, donde la imaginación es la herramienta que construye la fe en esa otra realidad, que es la del personaje.

Es decir, la conciencia, la imaginación y la fe son procesos mentales del pensamiento que construyen estados específicos bifrontales. Para ahondar en este asunto es necesario estudiar el pensamiento.

De acuerdo con Raúl Quintanilla, en su ensayo *Estructura de la ficción y el estado de ánimo*, el pensamiento es “un proceso mecánico y automático, un fenómeno privado, en primera persona, que ocurre como parte del proceso íntimo de nuestra mente. El pensamiento humano es automático y es un mecanismo completamente desordenado que permite la llegada de múltiples ideas al mismo tiempo” (2008: 5).

En pocas palabras, pensamiento es la capacidad del ser humano de manejar ideas. Las ideas surgen de la abstracción de imágenes que a su vez son el producto inmediato de una sensación o de un conjunto de sensaciones. Las imágenes son representaciones de la realidad que

pueden almacenarse como tales en la memoria, mientras que las ideas se guardan sin que medie una representación. Las imágenes pueden ser visuales, auditivas, táctiles, olfativas, etcétera, según el sentido del cual procedan. Cada uno de estos procesos es llevado a cabo en nuestro cerebro gracias a células llamadas neuronas que transitan por los circuitos eléctricos de nuestro sistema nervioso. En este punto, lo más importante no es vislumbrar cada detalle del sistema, sino más bien entender que, incluso, las concepciones del arte y sus abstracciones tienen una forma específica de desenvolverse en nuestra mente.

El pensamiento se presenta como la clave principal sobre la que el actor dirige su trabajo, no solo porque ahí se conjuntan las ideas, emociones y percepciones que lo definen como persona, sino porque es ahí donde ancla al personaje para transitar de su realidad a la otra, gracias a los procesos mentales de la imaginación, la conciencia y la fe. Sin embargo, el pensamiento no debe visualizarse únicamente como una conciencia hiperracional del actor, sino que deben considerarse otros procesos que, en realidad, solemos percibir con el cuerpo y los sentidos, pero que forman parte del pensamiento, como la intuición, que implica una cognición elevada del cerebro, donde la mezcla de una sensación visceral y la inmediata percepción e idealización son un ejemplo claro de rápida y efectiva cognición. Esto implicaría un alto desarrollo de las cadenas neuronales.

Esta visión del pensamiento como un reflejo cognoscitivo que es vivido más bien a través de la sensación me parece una gran hipótesis que da paso al aforismo 42: "Aprender a actuar es sobre todo aprender a pensar. No cualquier pensar, sino un pensar en acción. No cualquier acción, sino una acción que es sobre todo un pensar que ya es acción" (1999: s/p).

Esta conjunción es, desde mi punto de vista, pertinente para el trabajo actoral, ya que no solo se trata de construir un pensamiento, sino de entrenarlo para que, al igual que la intuición, responda de manera precisa, haciendo simultáneo el trabajo físico y mental de la escena. Para finalizar, propongo como hipótesis de mi trabajo que el concepto de un *pesar que ya es acción* es la verdadera identidad de la bifrontalidad: no un habitar doble, sino un cambiar efectivamente de dirección mental (pensamiento) de manera tan eficiente que el pensamiento del actor sea imperceptible.

REFERENCIAS

DE TAVIRA, LUIS, 1999. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: El Milagro.

GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN, 2010. *Diccionario del actor. [Sistema de Konstantin S. Stanislavski]*, tomo III. España: Universidad Politécnica de Valencia.

QUINTANILLA, RAÚL, 2008. *Estructura de la ficción y el estado de ánimo*. México: Paso de Gato.

BORRADURAS LIMINALES: HACIA UNA POÉTICA DE CREACIÓN ESCÉNICA

Andrea Fajardo

La frontera es aquello desde donde algo comienza su despliegue esencial.

MARTIN HEIDEGGER

Las teatralidades posmodernas, entendidas como una serie de manifestaciones artísticas que han buscado alejarse de las estructuras tradicionales del teatro, y que se han desarrollado a partir de investigaciones escénicas y performativas suscitadas durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, se han caracterizado por sostener, durante todo su recorrido histórico hasta la actualidad, un carácter ambiguo, vanguardista y experimental.

Se trata de teatralidades o prácticas escénicas que constantemente se desenvuelven dentro de un proceso complejo de hibridación e interdisciplinariedad, a partir del cual, en muchas propuestas, se ha generado un acercamiento del arte escénico al acontecer social cada vez más directo y en un sentido mucho más concreto.

Es decir, un gran grupo de propuestas escénicas pertenecientes a este movimiento, han buscado explorar caminos de creación que ya no solo representen la realidad o a la sociedad desde la construcción de una estructura de ficción dramática o narrativa, sino que exista la inserción

de realidades o problemas sociales específicos, enmarcados en un contexto, como formas de documento, testimonios o conceptos a visibilizar, en diálogo con la ficción teatral en sí misma: la construcción de un acto poético, efímero.

Realidades que para ser atravesadas y discutidas dentro del teatro como medio de reflexión, se han tenido que abordar desde estudios interdisciplinarios que involucran al arte con otros campos de la investigación, como las ciencias sociales, por ejemplo. Entre las manifestaciones más conocidas y estudiadas de este fenómeno están el *performance*, el *happening*, el teatro posdramático, el teatro documental, por mencionar algunas.

Estas prácticas escénicas tienen como particularidad la presencia de una pronunciada diversidad de recursos creativos puestos en juego: interdisciplinariedad artística, convergencia de distintas estéticas, sustitución de la palabra por la imagen, ruptura de las estructuras dramáticas tradicionales, abandono de la supremacía del texto teatral, difuminación del límite entre escena y espectador, problematización del concepto de "ficción", desjerarquización de los elementos escénicos, interacción con el arte-multimedia o con el arte-instalación, performatividad, foco a la corporalidad, deconstrucción y resignificación de la historia o de obras clásicas, inter y multiculturalidad, entre otras características que tienen correspondencia con aspectos del contexto inmediato en el que se han desenvuelto: condición posmoderna, globalización y nuevas tecnologías.

En palabras de la investigadora Ileana Diéguez, estas han sido teatralidades que "plantean otro desafío, en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad: no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral (2014: 18).

Es sabido que dichas manifestaciones han sido resultado de un largo proceso histórico y artístico desprendido del siglo XX, proceso acerca del cual se había teorizado y discutido de manera explícita en la transición del siglo XX al siglo XXI, a partir de los cambios sociológicos, económicos y políticos suscitados en dicho momento histórico, y cuyos planteamientos artísticos no han dejado de explorarse en la creación escénica y la investigación teórica teatral hasta nuestros días. Por lo tanto, se podría decir que actualmente ya son teatralidades relativamente establecidas, conocidas, quizá entendidas.

Sin embargo, como particularidad que me ha interesado del contexto que rodea a estas teatralidades, lo posmoderno, quisiera destacar las aproximaciones que se han suscitado en el estudio de lo procesual, de lo efímero y lo diverso en el arte; ya no solo al análisis teórico de las puestas en escena como producto, de los textos dramáticos o de los personajes y planteamientos que los conforman, sino también a los procesos creativos y todas las implicaciones que dicha idea conlleva.

En esta búsqueda, observo que ha sido necesario enfocar la mirada hacia el contexto inmediato, el entorno donde los distintos procesos de creación escénica se desenvuelven. Desde la perspectiva que propone la *Filosofía del teatro* de Jorge Dubatti, "el teatro solo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada y de la valorización

de una razón de esa praxis" (2014: 11). Este nivel de comprensión consiste en la reflexión sobre el porqué y para qué de una puesta en escena, de sus mecanismos de construcción, de su relación con el mundo y su entorno específico, así como la importancia de sustentar su sentido práctico en la teoría y viceversa.

Como miembro del grupo Borradura Teatro, desde el año 2014, he tenido la oportunidad de conocer y experimentar algunos de los planteamientos anteriormente mencionados, desde una posición de actriz y co-creadora, además de haber sido este grupo el lugar donde ciertas inquietudes de índole social que me conforman encontraron un espacio para la reflexión y la comunicación de sí mismas con otros creadores y con el público.

En Borradura Teatro nos describimos como un colectivo escénico independiente conformado por jóvenes creadores, originado en Mérida, Yucatán, desde el año 2012. Nuestra propuesta ha buscado explorar distintos lenguajes escénicos y posturas ideológicas que permitan un desplazamiento de ideas o patrones naturalizados en nuestro entorno social-político-cultural a través de la creación escénica y la investigación socioantropológica puestas en constante diálogo; esto con la finalidad de promover dichos factores como herramientas de análisis dinámico y de reflexión colectiva con los espectadores.

En un afán personal por organizar, comprender, problematizar, apropiar y potenciar la experiencia y el conocimiento adquirido en estos cuatro años dentro del grupo, no solo desde un compromiso individual, sino también colectivo, surgió en mí el interés por desarrollar la presente investigación, que también cumple la tarea de ser, en estos momentos, mi proyecto de titulación de la Licenciatura en Teatro de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

Partiendo de todas estas inquietudes y miradas, definiría esta investigación como un estudio teórico sobre la práctica escénica desarrollada por el colectivo Borradura Teatro. Estudio que llevo a cabo a partir de dos conceptos específicos de las teatralidades contemporáneas, las *borraduras escénicas* y la *teatralidad liminal*, vistos desde la perspectiva de Ileana Diéguez, que es quien los define como tal, y a partir de un ejercicio de apropiación y resignificación de dichos conceptos sobre la *praxis* del grupo, relación sustentada en dos de las cinco obras que hemos realizado hasta ahora: *Unidad Espora* y *Sin oponer resistencia*, obras que han apuntado con mayor claridad hacia una poética particular dentro de la compañía, una poética que se acerca a los planteamientos de la creación colectiva, estéticas y teatralidades posmodernas, procesos de investigación-creación, dramaturgia personal o testimonial, intervención escénica de problemáticas sociales específicas, entre otros factores.

El análisis de esta relación conceptual con la experiencia creativa que busco describir en la tesis tiene la finalidad de vislumbrar las bases teóricas que sustentan un sistema de creación escénica configurado a partir de la poética teatral que hemos construido en Borradura Teatro hasta el momento.

Sobre las borraduras y la liminalidad

Ileana Diéguez, en sus investigaciones acerca de las teatralidades mexicanas de principios del siglo XXI, específicamente de los creadores escénicos Héctor Bourges y Ricardo Díaz, estudia las reflexiones expuestas por el filósofo francés Jacques Derrida acerca del lenguaje, quien apunta en un inicio el concepto de la *borradura* para cuestionar las limitaciones que la modernidad había impuesto a la escritura y a la lingüística. Según lo explicado por Diéguez:

Derrida plantea el advenimiento de la escritura como el advenimiento del juego, en el sentido de que “el juego va hacia sí mismo borrando el límite”, “arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios”, destruyendo “el concepto de ‘signo’ y toda su lógica”, situación que análoga al momento en que la “extensión del concepto de lenguaje borra todos sus límites”. (2006: 1)

Desde la teatralidad, Diéguez transporta este concepto y lo pluraliza, describiendo ahora a las borraduras como aquellos procedimientos de escritura y reescritura constantes en las propuestas escénicas; obras que se desmontan a sí mismas una vez llegadas a su propio límite para después replantearse; obras que desatan procesos inagotables, siempre en constante cambio y adaptación, donde “la creación interesa más como proceso que como producto escénico, poniendo en crisis la idea de obra terminada” (Diéguez, 2006: 2).

Este procedimiento crea una frontera a cruzar cuando una obra o un proceso de creación llegan a un límite (circunstancial, creativo, etcétera). En lugar de detenerlos, la acción de la borradura permite a los procesos u obras un replanteamiento de sí mismos, y el trazo de un camino siguiente de creación, que lleva consigo los vestigios del camino anterior, pero que se renueva y se potencia en las inquietudes o circunstancias a las que busca adaptarse.

La *liminalidad*, por otro lado, es un concepto instaurado en la antropología que caracteriza a los llamados “ritos de paso”, relacionados con situaciones de margen o umbral. Observando los ritos *ndembu* (tribu africana ubicada al noroeste de Zambia), el antropólogo William Turner visualizó y analizó la idea de lo *liminal* en espacios de transición donde se establece un límite o frontera entre dos campos, “un intersticio entre dos mundos” (Diéguez, 2014: 41) que es habitado y transitado por un sujeto.

En un ejercicio similar al de las borraduras, Diéguez transporta este concepto a la teatralidad, a partir de sus estudios sobre teatralidades posmodernas en América Latina, entendiendo a la liminalidad como una “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (Diéguez, 2014: 24). Una teatralidad intersticial, fronteriza, que sostiene relaciones entre lo real y lo ficticio en escena, o que se manifiesta como un acto poético irrumpiendo en un contexto de realidad y viceversa, estableciendo un encuentro entre la realidad y la ficción en una relación de diálogo-tensión.

Sobre *Unidad Espora* y *Sin oponer resistencia* como borraduras liminales

Nuestra obra *Unidad Espora* fue, en sus inicios, una especie de recorrido por cuatro cuadros escénicos diferenciados que abordaban temáticas distintas a partir de inquietudes, reflexiones e incertidumbres planteadas por los jóvenes actores que la integraron, ante sí mismos y ante su entorno social inmediato. La puesta en escena planteaba distintas voces y denuncias del dolor social y humano como la discriminación racial en Yucatán (principalmente hacia personas de ascendencia indígena), la desvalorización de personas en situación de calle, y la comparación de ciertas realidades sociales entre un país y otro, donde asuntos como el abuso de poder político, la impunidad y las desigualdades económicas se exponían como aspectos que, a pesar de las distancias territoriales y las fronteras culturales, establecen conexiones y relaciones de similitud entre nuestras realidades como continente latinoamericano.

Por otro lado, *Sin oponer resistencia* es una obra que aborda como temática principal las construcciones de imagen y belleza física insertadas sobre el cuerpo de la mujer en la actualidad. Se trata de un tema general, en el que cuatro actrices intervienen con sus individualidades en función de una misma línea de investigación, pero sin dejar de lado sus particularidades. En un ejercicio de habitar el tema desde inquietudes personales expuestas por las actrices, la obra busca generar un espacio de conciliación y reflexión colectiva con el público sobre aquellas prácticas corporales que ejercemos en la constante búsqueda de la belleza y la aceptación de nuestra imagen en el ámbito social.

A partir de las *borraduras* y la *liminalidad* de Diéguez, y de una observación analítica a los procesos de las obras *Unidad Espora* y *Sin oponer Resistencia*, me interesa establecer una relación de complementariedad entre la borradura, como acción desenvuelta en ambos procesos creativos, y la *liminalidad*, como característica específica de dichos procesos. Esta relación se concreta en la hipótesis que, en esta investigación, he denominado como *borraduras liminales*, un concepto, si así se le puede llamar, que describe los mecanismos y procedimientos prácticos bajo los cuales ha operado la creación escénica de Borradura Teatro, y que se manifiestan con mayor énfasis en las dos obras estudiadas, a las cuales me referiré en los siguientes párrafos desde ejemplificaciones de las premisas teóricas que se expongan.

De esta manera, para que exista una *borradura liminal*, tomando en cuenta los puntos de encuentro que hay entre *Unidad Espora* y *Sin oponer resistencia*, he ubicado hasta el momento tres características específicas de estos procesos creativos, que particularizan y sustentan el concepto mencionado.

1) *El actor o la actriz como cuerpo/ser liminal*

El trabajo con el actor o actriz se desprende de una búsqueda creativa que le permita insertar su propia voz, su ideología, su historia personal, corporal y sus reflexiones individuales sobre planteamientos de índole social y humana que se conecten con su contexto inmediato. El sociólogo

Pierre Bourdieu dice:

[...] los individuos son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. Y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los cuales han pasado). (2015: 39)

En este sentido, miramos al actor o actriz como un individuo que es, efectivamente, parte de una colectividad que le afecta y a la que él/ella afecta, y que puede abrir en estos procesos sus posibilidades de acción (artística y social), donde ya no es solo el intérprete de un personaje, sino que transita a ser, más bien, creador de entidades ficcionales, co-creador del acontecimiento escénico y *performer* que trabaja desde su propia intervención, presencia y opinión (Diéguez, 2014: 31).

Desde esta perspectiva, el actor investiga, propone, escribe, se manifiesta... En *Unidad Espora*, por ejemplo, buscábamos la conjunción de posturas y realidades diferentes, según las propuestas de cada actor, en torno a temas de orden social aparentemente distantes que les afectaban de manera directa a cada uno, por lo cual decidimos apostar a una "unidad de la diferencia" (Unidad Espora), para observar aquellos puntos de conexión que pudieran existir en los temas que se abordaron sin dejar de validar su diversidad y pertinencia particular. Cada "intervención" fue escrita y pensada por el actor que la ejecutaba, alguna con tintes de ficción, otra con fuerte presencia de documentación y testimonio, otra con recursos más poéticos y corporales.

En *Sin oponer resistencia*, por otro lado, las actrices desarrollaron un trabajo particular, igualmente, en el que pudieron explorar ese "intersticio liminal" que se produce al intentar ubicarse en escena como cuerpos que habitan la línea entre su presencia real, física y concreta, una parte de su historia y su reflexión individual sobre el tema, y la creación de presencias ficcionales momentáneas, o de las propias acciones físicas, que alimentan el tratamiento del tema a través de distintos recursos escénicos. En esta obra las actrices pasan de ser ellas mismas a ser pequeños personajes y, viceversa, pasan a habitar distintas energías y formas al entrar en diferentes situaciones que las comprometen tanto a ellas, en su condición de seres sociales, como a sus capacidades de interpretación.

Desde esta perspectiva de la teatralidad, nos interesa generar una dinámica de contaminación mutua entre el aspecto vivencial de los cuerpos presentes en escena y la convención ficcional que se establece desde la estructura de la obra o las imágenes esbozadas.

2) El proceso de laboratorio y el texto como portadores de borraduras

Para la construcción de los textos que forman parte de nuestras propuestas escénicas, hemos trabajado siempre desde la premisa y necesidad de realizar *borraduras*. Una parte del estudio que

realiza Ileana Diéguez sobre las *borraduras* señala que estas pueden visibilizarse también en la acción de intervenir un texto preexistente, “borrarlo”, por así decir, y generar a partir de este ejercicio un nuevo texto en el cual se perciben los trazos, tachaduras y vestigios del texto anterior, pero que ya ha cobrado un nuevo sentido además de haber sido contextualizado idealmente.

Para los fines de este trabajo, me interesa más concebir a las *borraduras* como acciones de replanteamiento y reescritura procesual de los textos que emergen en el laboratorio escénico y en el montaje, e incluso, en la presentación de temporadas de funciones. El texto se escribe a la par de los ensayos y del proceso de investigación, tanto teórica como escénica: “la práctica teatral engendra textos que a su vez desarrollan y transforman esa práctica” (Buenaventura, 1987: 38); asimismo, en sentido opuesto, los textos generan prácticas teatrales que a su vez desarrollan y transforman esos textos, todo de manera sucesiva.

Las *borraduras* y reescrituras se manifiestan de manera periódica, una vez que algún aspecto del proceso creativo haya llegado a un límite, a un tope, de donde deba hacerse algún despliegue hacia otro camino que lo revitalice. Pueden motivarse durante el proceso de creación o después de haber estrenado la obra, y se han visto determinadas principalmente por aspectos que tienen que ver con el tema y su vigencia, con la repercusión del tema en la realidad de los actores o actrices, por el agotamiento de algún recurso escénico o discursivo de la obra, o por aspectos netamente circunstanciales del grupo, como un cambio actor/actriz, por ejemplo, que es lo que nos sucedió este año con *Sin oponer resistencia*.

Después de haber generado de manera espontánea una *borradura* en diciembre de 2017, donde replanteamos una de las escenas de la obra, unificando los monólogos de dos de las actrices en una misma escena, agregando secuencias y procurando revitalizar las premisas del tema tratado, este año nos vimos enfrentados al retiro paulatino de una actriz y la integración de una nueva persona.

Jorge Dubatti afirma que “la sustitución por otro cuerpo de actor implica otra poésis [...], diversa en cientos, miles de detalles” (2014: 248). En este sentido, trabajamos en esta transición, sin verla como una limitante u obstáculo, revisitando la esencia de la obra y algunos planteamientos que aportó la actriz que se retiró, para generar, explorar, escribir y montar nuevas secuencias e ideas, desde la implicación individual que la nueva actriz posee con el tema de la obra, sus potencialidades artísticas y sus aportaciones como mujer y como ser humano al proyecto, no solo como intérprete.

3) La investigación teórica interdisciplinaria

La investigación en las *borraduras liminales* procede como un factor desde el cual se desprenden ideas, conceptos, esquemas, principalmente de ciencias sociales, que posibilitan la estructuración de dinámicas de laboratorio escénico, de experimentación teatral, actuarial, a partir de los conceptos ya asentados teóricamente sobre un tema específico. Dichos conceptos pueden traducirse en las acciones que explore el actor, en su trabajo corporal o en la definición de secuencias físicas o

con objetos, igualmente se pueden traducir en la adaptación de textos dramáticos, la apropiación de dichos conceptos como textos concretos dentro la escena, o la construcción de un texto híbrido entre el sentido teórico de un tema y la anécdota de los actores o actrices: “pensamiento y creación se multiplican entre sí, uno engendra al otro, o son recursivos hasta tal punto que ya no podemos saber cuál fue primero o qué determina a qué” (Dubatti, 2014: 133).

Desde la experiencia suscitada con *Unidad Espora* y *Sin oponer resistencia*, me interesa aproximar el ejercicio de investigación que ambos procesos han implicado, el segundo con mayor minuciosidad que el primero, al concepto de lo *liminal* desde el propio ejercicio creativo.

Para Diéguez, lo *liminal* es casi un suceso, una situación de umbral, de margen, que brota de una serie de manifestaciones escénicas que deciden traspasar las fronteras entre vida y arte. Desde el establecimiento de una consciencia de estas fronteras, surge lo que la autora denomina como el “artista migrante”, quien “desde el desterritorio y la relación compleja con el otro elige el arte híbrido-fronterizo de lo performático como una manera de ‘asumir una actitud ante el mundo’” (2014: 55-56).

En una interpretación personal, diría que los procesos de investigación para el trabajo de creación escénica que he experimentado en Borradora Teatro nos han convertido en “artistas migrantes”, no solamente desde la escena, sino también desde el proceso creativo. Artistas que, desde esta perspectiva, cruzan la frontera hacia otras disciplinas que estudian la realidad, se apropian de ciertos conceptos y teorías y las depositan en la construcción de ficción, las traducen a la acción escénica, a la palabra, al gesto, y las ponen en diálogo con su postura ideológica.

Pongo como ejemplo a *Sin oponer resistencia*, que particularmente implicó un ejercicio de búsquedas analógicas entre los mecanismos de poder que idealizan a la belleza física, que nos orillan al consumismo, al constante autorrechazo de nuestros cuerpos, para posicionarlos, literalmente, en una sociedad mercantil. Encontramos una traducción de estas ideas, de los niveles que alcanzan las prácticas de la belleza, en similitud con las prácticas religiosas. Entregamos el cuerpo como tributo a la belleza, idealizamos imágenes de cuerpos supuestamente gloriosos y perfectos, “santos”; pedimos con fe que nuestro cuerpo sea otro... Este ejercicio analógico funcionó en el proceso creativo de la obra para encontrar recursos escénicos como cantos u oraciones que develaran el mecanismo de poder que implica, desde un lugar dinámico, desde una traducción (más que representación) escénica de la realidad.

Antes de concluir, quisiera mencionar que las premisas anteriormente abordadas son, finalmente, acercamientos teóricos aún en desarrollo, sintetizados en esta ponencia, que ubico como algunos de los puntos de partida para vislumbrar en Borradora Teatro un sistema que se dispone, como una actitud creativa, a borrar sus propios límites y fronteras estéticas, a reescribir constantemente sus planteamientos y propuestas, a insertar microrrealidades sociales a partir de los actores o actrices como seres humanos y miembros de una colectividad en constante diálogo con otras realidades y contextos, y que desarrolle un mecanismo propio de comprensión en su *praxis* particular.

Si bien considero que hay factores de estos acercamientos teóricos que me quedan por

explorar y aterrizar, como, por ejemplo, la conceptualización de elementos escénicos, espacio, vestuario, objetos, etcétera, o la intervención del espectador en el proceso de creación a través de los llamados *work in progress*, pienso que esta investigación se vuelve importante al sumarse dentro de los esfuerzos de muchos creadores que buscan un mayor acercamiento del arte y de los procesos de creación a la realidad y a la intervención social, a otras miradas no necesariamente artísticas y viceversa. La teatralidad como “algo que ya no es objeto de representación [únicamente], sino espacio de vivencia y [donde] lo onírico no se contrapone a lo real, más bien lo descubre” (Sánchez, 2012, 127).

Esta investigación es una defensa del arte y del teatro como entes generadores de conocimiento, de investigaciones en el devenir social, político o cultural y en una dinámica de comprensión y visibilización de nuestro contexto desde la práctica escénica, otorgando también al arte la oportunidad de abrir paulatinamente sus posibilidades, más allá de su carácter recreativo, y potenciarse en la búsqueda de un carácter activo y consciente dentro de la sociedad que lo rodea.

REFERENCIAS

BORDIEU, PIERRE, 2015. *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI.

BUENAVENTURA, ENRIQUE, 1987. “La dramaturgia del actor”. En: *Espacio de Crítica e Investigación*, año II, núm. 2, pp. 37-43.

DEL TORO, F., 2014. *Semiótica del teatro*. México: Paso de Gato.

DIÉGUEZ, ILEANA, 2006. “Las borraduras de la escena mexicana”. Recuperado de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=74>.

_____, 2014. *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, política*. México: Paso de Gato.

DUBATTI, JORGE, 2014. *Filosofía del teatro: el teatro de los muertos*. México: Libro de Godot.

LEHMANN, HANS-THIES, 2013. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC

PAVIS, PATRICE, 2016. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.

SÁNCHEZ, JOSÉ, 2012. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

PRINCIPIOS ÉTICOS DEL SER ACTOR PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PRESENCIA ESCÉNICA

Yaimy Mendoza Velasco

La presente ponencia es una breve exposición de los resultados del proceso de investigación hasta ahora realizado para obtener el título de Licenciada en Teatro en la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

Actualmente, el consumismo y el avance tecnológico al que nos vemos expuestos influyen de manera importante en las decisiones cotidianas de cada uno de nosotros. El arte y la cultura conviven con una sociedad rodeada de opciones rápidas, fáciles y variadas cuando el objetivo es obtener entretenimiento. Las relaciones interpersonales compiten con las nuevas formas de relación que los dispositivos virtuales ofrecen. El hombre se aleja del otro en su afán de estar más conectado.

Observando nuestro contexto, nos topamos ante la realidad de que una importante parte de la sociedad se encuentra ausente o desinteresada en las propuestas teatrales y escénicas. Esto probablemente sea consecuencia de los estímulos audiovisuales que inundan al espectador actual, muchos al alcance de un simple *click*. El teatro puede significar una opción poco moderna o anticuada ante un mundo abierto a tantas posibilidades derivadas del rápido progreso de las nuevas tecnologías. Hablamos de que hoy en día no solo convive con el cine y la televisión, sino

con el amplio abanico de opciones recreativas que la Internet ofrece:

Llegados a la era de la despersonalización de nuestras sociedades, deformada la comunidad humana en la masa voraz del consumo, establecida la tiranía de la máquina, reducido el mundo a la globalización virtual, nada puede resultar más urgente que la consideración de la cultura para descubrir en su agonía, dónde comenzó el extravío de esta civilización. Nada puede ser más actual que la antigua novedad del teatro. (De Tavira, 2006: 53)

Lo anterior me lleva a reflexionar acerca de la importancia del teatro en esta sociedad despersonalizada. El maestro Luis de Tavira menciona que la "influencia social [del teatro] cambia de signo: deja de ser entretenimiento transitorio para recuperar su condición de acontecimiento provocador de efectos duraderos" (2006: 97). El maestro Eugenio Barba, por su parte, indica que "el valor del teatro no reside hoy en día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológico preciso y distinto que asume para cada actor y para cada espectador" (1986: 38). Considero entonces la función que el intérprete desempeña en la escena y de qué manera, desde su trabajo y preparación, contribuye para generar propuestas que logren captar de forma satisfactoria la atención del público actual. Recordemos que es probable que una persona juzgue cualquier manifestación artística a lo largo de su vida con base en la primera experiencia que tenga como espectador.

Tomando en cuenta lo anterior, así como las experiencias de los procesos escénicos en los que he tenido oportunidad de participar, me he generado a lo largo de la carrera preguntas como: ¿cuándo comienza el trabajo del actor en la creación de un proyecto escénico?, ¿cuáles son las herramientas o métodos que permiten al intérprete acercarse de manera efectiva al público?, ¿cómo logramos atrapar y mantener la atención del espectador actual?, ¿nos encontramos utilizando todos los lenguajes adecuados para dialogar con el espectador?, y, sobre todo, ¿cuáles son las responsabilidades que un actor necesita plantearse de manera individual y colectiva para que un proyecto logre cumplir con el objetivo de transmitir algo en escena?

Con la finalidad de responder a estas inquietudes que se relacionan directamente con el trabajo de preparación del sujeto escénico, propongo como objetivo de investigación establecer una propuesta personal de principios éticos, cuya aplicación al trabajo del actor potencialice o contribuya en la proyección de una presencia escénica.

También añado algunos objetivos específicos:

- Identificar mediante la investigación teórica los principios éticos del actor y concepciones sobre la ética de la escena.
- Generar un sistema que permita la clasificación de dichos principios en categorías específicas.
- Establecer una propuesta personal con base en los resultados de investigación teórica y la

experiencia propia en proyectos artísticos.

Con el fin de que la ponencia sea clara, de manera que los presentes puedan acompañar de forma cercana las ideas y los hallazgos de este proceso de investigación, a continuación expongo algunas definiciones de los conceptos clave que se utilizan en ella, y transcribo las citas que los respaldan.

Cuando hablamos de principios éticos del ser actor, entendemos que estos se refieren a los principios de la ética artística, la cual Stanislavski define como “la ética profesional de la gente de teatro. Sus bases son las mismas que las de la ética social, pero adaptadas a las condiciones de nuestro arte” (1994: 69). Más adelante explicaría que “el primer objetivo de la ética artística radica en la eliminación de las causas capaces de enfriar la pasión, el entusiasmo y la tendencia de la voluntad creativa, así como aquellos obstáculos que entorpecen la acción del talento creativo” (1994: 69).

Por otro lado, Sánchez indica: “Utilizaré el término ‘ética’ para referirme a la práctica dependiente de la toma de decisiones individuales o de la suma de decisiones individuales y a la reflexión sobre la práctica por parte de uno o de un grupo” (2016: 25).

¿Por qué hablar de ética? Más allá de establecer un sistema rígido y moralista, que acabe con la individualidad y creatividad de los actores, se busca un diálogo sincero del actor consigo mismo sobre las decisiones que toma o deja de tomar para y por su entrenamiento y formación personal y colectiva. Sánchez apunta:

Los artistas han manifestado posiciones diversas respecto a la responsabilidad ética. Para algunos, la práctica artística es incompatible con la responsabilidad ética, pues esta coartaría la libertad del individuo en su experimentación con lo sensible. Para otros, el artista, precisamente por manifestar públicamente la singularidad, debe defender una posición ética, enfrentada a la moralidad convencional, pero también a la amoralidad. La primera posición es pragmática, y parte de la idea de que en las condiciones actuales cualquier reflexión ética estará siempre condicionada por la religión o la ideología política. (2016: 32)

Tomando ambas posturas como base, sintetizo los principios éticos del actor como el conjunto de decisiones y acuerdos del intérprete consigo mismo o con el grupo de trabajo acerca de su entrenamiento, disposición y disciplina individual, para la eliminación de obstáculos que entorpezcan su trabajo en escena.

Este trabajo de investigación se presenta como resultado del diálogo y análisis de los conceptos, ideas y hallazgos de maestros y teóricos teatrales como Luis de Tavira, José A. Sánchez, Raúl Valles, Augusto Boal, Peter Brook, Yoshi Oida, Eugenio Barba, Vsévolod Meyerhold, Konstantín Stanislavski y Antonin Artaud, entre otros.

Resultados de la investigación

Construyendo la presencia

La primera inquietud que surgió en mí fue la presencia escénica y qué elementos propiciaban que un actor se proyectara vivo, expresivo y que, además, resultara interesante de ver y escuchar. Esta búsqueda respondía a una necesidad propia del ser actor. El concepto es por demás mencionado en las clases de actuación y en los libros de teoría teatral.

Pero qué significa propiamente el término presencia escénica. Meyerhold menciona la importancia del hombre vivo en escena cuando afirma que el "espectador va a el teatro porque quiere ver al hombre; verle y escucharle. No es casual que el cine mudo haya sido reemplazado por el sonoro. El espectador quiere oír al actor; no le satisfacen los subtítulos; quiere que los subtítulos sean pronunciados por los movimientos, el pensamiento y la palabra de un hombre vivo" (1998: 85).

Eugenio Barba propone la presencia escénica como sinónimo de un cuerpo expresivo: "Para el actor la energía no se presenta bajo la forma de un qué sino de un cómo. Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles cómo poner-en-visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y, por tanto, en expresión" (1992: 85).

Por otro lado, Yoshi Oida propone observar esta presencia desde el interior del actor y su conexión con él mismo: "Si el actor encuentra una manera de conectar con este fuego que arde dentro de su cuerpo, el público puede compartir esta energía [...] Este fuego interno está relacionado con la presencia del actor" (Oida y Marshall, 2007: 16).

Se entiende la relación directa entre la presencia escénica de un intérprete y el grado de atención del espectador en el acto teatral, abriendo un espacio de posibilidad para que el sujeto escénico consiga que el público se interese y atienda de manera activa el trabajo en la escena. Como elemento clave en el fenómeno teatral, el actor adquiere la responsabilidad de generar ese algo que atrape las miradas:

El actor es a un tiempo un elemento de capital importancia, ya que de su eficaz interpretación dependerá el éxito del espectáculo [...] No hay en este terreno reglas precisas, y entre el actor al que se le solicita una sencilla cualidad de sollozo y aquel que deberá enunciar un discurso exponiendo sus cualidades personales de persuasión, existe la distancia que separa a un hombre de un instrumento. (Artaud, 2009: 96)

Se puede entender que para que un fenómeno escénico no atrape la atención de ningún espectador, tendría que percibirse totalmente desconectado del público. Lamentablemente esto resulta una realidad teniendo en cuenta que, en ocasiones, las propuestas carecen de vida interna, de objetivos claros y de una unidad entre sus componentes, y no llegan a generar un diálogo

satisfactorio con un tercero: el espectador.

Con el tiempo, me di cuenta de que los elementos que contribuyen a generar una presencia escénica se encontraban justo en el proceso antes del estreno de la obra, incluso antes de los ensayos, y que se hallaban en el trabajo del actor consigo mismo. En palabras de Barba:

Una verdadera relación de transmisión implica años y años, una determinada actitud del alumno hacia los valores que el maestro representa. Entonces, más que el maestro, es el tiempo y las corrientes de sus vientos los que dejan huella. Más que el conocimiento del alumno, es su conciencia subliminal la que absorbe indicios de lo que para él es esencial. (1986: 26)

Me alejé de la idea de buscar todas las respuestas en la escena y comencé a mirar la profundidad con la que necesitamos abordar el quehacer actoral, a dejar de trabajar superficialmente y de manera *express*. Un cuerpo expresivo resultaría como consecuencia del compromiso, el trabajo y la ética del actor para y en la escena, así como en su formación personal, y es que “cuando hablamos de ‘presencia’, ¿no queremos más bien decir compromiso, implicación, y no literalmente ‘presencia’?”. (Sánchez, 2016: 19)

Principios éticos: silencio interior, honestidad, riesgo y disciplina individual

Silencio interior

Disposición

Cuando menciono como principio al silencio interior, me refiero a la capacidad de una persona para vaciar la mente de aquellos pensamientos ajenos al trabajo del actor durante su entrenamiento, los ensayos y en la escena. Es decir, problemas, pendientes, compromisos, amistades, enemistades, todo pensamiento ajeno a la ficción de la obra o ejercicio marcado en el aquí y el ahora. Tal como Brook indica:

Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un nuevo fenómeno, ya que solo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado, expresión, lenguaje y música. No obstante, no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla. (2010a: 12)

Sánchez comparte la idea de vaciamiento y, además de considerarlo como un sacrificio ético del cuerpo, también encuentra en esta acción una herramienta que el actor puede utilizar en su preparación para construir un personaje:

Este “lo mío ya no es mío” remite nuevamente al proceso de transformación del actor en “uno cualquiera” [...] El actor se vacía de sí para convertirse no en un personaje con identidad definida, sino en “uno cualquiera”. Y cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. (Sánchez, 2016: 122)

La búsqueda de la presencia escénica suele estar asociada con el vacío o la ausencia de pensamientos que puedan generar un ruido interno; se habla del silencio como uno de los elementos que propician su aparición. “La presencia escénica exige un desdoblamiento feroz, al borde del silencio” (De Tavira, 2006: 124). Existen ejercicios relacionados con el silencio interior que funcionan y permiten que el actor analice y trabaje, desde un espacio neutro, la construcción de su presencia; estos responderán al gusto y necesidad de cada uno; la meditación y el yoga aparecen como opciones de uso frecuente. “La calidad se encuentra en el detalle. Es bastante difícil saber qué da la calidad a la presencia de un actor, a su manera de escuchar y de mirar, pero no imposible, porque no está más allá de su conciencia y su capacidad voluntaria. El actor puede hallar esta presencia en cierto silencio de su propio interior” (Brook, 2010a: 92).

Dentro del ruido interno hallamos también los bloqueos, inseguridades y resistencias que el actor tiene como persona y que no logra vaciar para disponerse de manera efectiva al trabajo. Ante la interrogante ¿por qué no todos los actores resultan fascinantes?, surge el siguiente comentario: “No existe una respuesta concreta para esta pregunta, pero me he dado cuenta de que en muchos casos hay unos complejos y unos bloqueos determinados que provienen del control intelectual del actor y también de sus emociones” (Oida y Marshall, 2007: 17).

Creando ambientes óptimos

El silencio interno también se relaciona con la capacidad de atención y concentración de un individuo, lo cual permite un trabajo efectivo sea este individual o en grupo. La atención a los detalles, las tareas escénicas y las conexiones establecidas con la ficción, los compañeros de trabajo y el espacio escénico pueden resultar agobiantes para una cabeza cargada de otros asuntos por resolver o que generen más interés. La atención que ofrecemos a la escena también protege los lazos de confianza que existen en el grupo; un actor que no sienta el compromiso o interés de sus compañeros con su trabajo puede desarrollar actitudes similares y progresivamente generar estados de apatía con el proceso. Al respecto, Barba apunta lo siguiente:

Se piensa con frecuencia, que un grupo de teatro tiene una unidad si sus integrantes se asemejan. Al contrario: es necesario buscar la diferenciación recíproca, si se quiere conseguir la totalidad. Es a través de este proceso de diferenciación, basado en la confianza de los unos hacia los otros, y en la carencia de ilusiones, que se forma un sólido terreno unitario bajo las diferencias. La unidad superficial, en cambio, incluso cuando es unidad de ideas o de intenciones, se esfuma con el primer soplo del viento. (1986: 22)

Honestidad

Desidentificación

Existe una clase de deshonestidad frecuente, íntima y cercana al actor: sus máscaras, corazas e identificaciones sociales que en la escuela de la vida le han enseñado a usar y que el teatro logra llevar a la luz durante las exploraciones. De Tavira lo refiere de la siguiente manera:

El drama siempre dice algo que nos confronta con nosotros mismos. Y si esa confrontación es experimentada en su consecuencia provoca aquel sacudimiento de la conciencia que Aristóteles llamó anagnórisis y que entendemos como el reconocimiento súbito de lo que latía oculto y que posee la clave para descifrar el enigma de nuestra propia existencia. (2006: 58)

Este trabajo de confrontación y reconocimiento se asocia con el concepto de desidentificación; hacer una visita a nuestros propios bloqueos y máscaras sociales puede propiciar no solo su conocimiento, sino encontrar la manera de abordarlos para que no traicionen nuestro trabajo en escena y en medida de lo posible conseguir liberarnos de ellos de manera gradual y permanente; pues “el impacto de enfrentarse cara a cara con desafíos tan simples como irrefutables. El impacto de tener noción de sus propias evasiones, de sus trampas, de sus trucos, de sus clichés. El impacto de percibir algo del enorme bagaje de los recursos propios, todavía desconocidos. El impacto de verse obligado a preguntarse, de verdad, por qué uno es actor” (Brook, 2010b: 72).

Trabajo en escena

Brook menciona dos conceptos importantes para el trabajo del actor: la distancia y la presencia. Según su experiencia, la distancia entre espectador y actor trabaja de manera proporcional a nuestra presencia. En sus palabras:

En el teatro estamos físicamente situados a una distancia fija. Pero esta distancia cambia constantemente: apenas una de las personas en escena nos convence de que le creamos, la distancia se reduce. Todos hemos experimentado alguna vez esa cualidad que se llama “presencia”, una especie de intimidad. Y también se produce el movimiento contrario; cuando la distancia se hace mayor hay algo que se relaja, que se estira; nos sentimos algo así como separados. La única relación teatral verdadera es igual que la mayoría de las relaciones entre dos personas: el grado de conexión, de involucramiento, de compromiso varía permanentemente. (2010b: 319)

Cuando la distancia no se refiere solo al plano espacial, sino de conexión entre seres hu-

manos, el trabajo previo del actor para hallar la fe y el sentido de verdad desde el personaje exige ya todo un proceso de ensayo y error durante el tiempo de montaje. Esto significa un verdadero compromiso por hallar la verdad escénica. Una comprensión incompleta o desinteresada del proyecto y sus determinantes o la imposición de las ideas y gustos propios del actor sobre los que son más efectivos para la escena es otra forma de deshonestidad del actor. "Es muy fácil que los actores se sientan tentados de imponer sus propias fantasías, sus teorías personales y observaciones, y el director debe saber qué alentar y qué descartar de ello. Debe ayudar al actor a que sea él mismo, y a la vez a que vaya más allá de sí mismo, de manera tal que la comprensión que logre pueda superar la limitada noción de la realidad que tiene toda persona" (Brook, 2010b: 37).

Ética del cuidado y del testigo

Estos términos propuestos por Sánchez hablan del respeto y la verdad con la que necesitamos abordar la escena que se escribe desde la actualidad, depositando en ella anécdotas de personas reales y contemporáneas a nosotros. Existe un compromiso al abordar las confesiones, verdades, dolores y alegrías de ese otro ser humano al que hemos primero de escuchar y atender para poder interpretar. La ética del cuidado habla del respeto con el que el actor necesita abordar la escena, protegiéndose del mismo modo para no intoxicarse de manera contraproducente: "La ética del cuidado implica una cierta distancia respecto a los materiales sensibles y los testimonios reales, que refieren a vidas ajenas y a un dolor no compartible" (Sánchez, 2016: 301). Por su parte, la ética del testigo lo invita a no por cuidarse mantenerse apático o ajeno a esas otras realidades que aquejan al de al lado:

La ética del testigo implica el respeto hacia las vivencias y sentimientos que no pertenecen a quien las observa o da cuenta de ellas, pero también implica la empatía necesaria para sentir el sufrimiento en el otro; el reconocimiento de la diferencia de los cuerpos es coherente con el de la igualdad de derechos; el de la alteridad no puede ser excusa para mantenerse al margen. Estos testigos son, en términos de Artaud, testigos interesados; no se dejan engañar por las sirenas de la objetividad, no tienen miedo a empatizar, a echarse a las calles a riesgo de ser golpeados o a ser acusados de parciales. Son testigos afectados, en un doble sentido, pues les afecta el sufrimiento que otros padecieron o padecen tanto como la energía de quienes actúan por la transformación, y afectados también porque la realidad política y social que observan es su propia realidad, una realidad que ha condicionado sus vidas y su trayectoria artística. (Sánchez, 2016: 302)

Riesgo

Actor mecánico

Cuando el actor se enfrenta a la tarea de realizar una exploración, una improvisación o algún

ejercicio, es posible que caiga en clichés y formas de expresión verbal y corporal que utiliza en su cotidianidad como persona, pero cuando esto surge en la escena o en un proceso de montaje, necesitamos hacernos las preguntas pertinentes: ¿se debe a una falta de trabajo personal, a un desinterés por profundizar en la construcción del personaje o se trata de las propias barreras psicológicas que nos atrapan en formas y poses determinadas? De acuerdo con Brook:

Podemos decir que el verdadero artista está siempre dispuesto a realizar cualquier sacrificio para alcanzar un momento de creatividad. El artista mediocre prefiere no correr riesgos, por eso es convencional. Todo lo que sea convencional, todo lo que es mediocre, está relacionado con ese miedo. El actor convencional sella su trabajo, y sellar es un acto defensivo. Para protegerse a uno mismo, uno “construye” y “sella”. Para abrirse, se han de derribar todos los muros. (2010a: 34)

La disposición que un actor tiene para el trabajo que la escena demanda es primero un compromiso personal, pero además es una herramienta de desarrollo de él mismo. El teatro y la escena ofrecen un espacio para vernos desde afuera, y en medida de que exista la apertura para mostrarnos transparentes o lo más traslúcidos posibles con nosotros mismos podremos aprendernos mejor. Sobre la actitud de riesgo, Brook señala:

Y asimismo, de inmediato comprendimos que cuanto más nos lanzábamos a una actitud de riesgo total, preparados para cualquier cosa pero sin tener la menor idea de lo que íbamos a hacer, que cuanto más libres nos proponíamos estar, cuanto más nos apartábamos de cualquier estructura o idea previa, mejores eran los resultados que obteníamos. Las condiciones eran siempre absolutamente imprevisibles. (2010b: 202)

El actor en transición

En un inicio hablé de la situación actual de la sociedad a la que como individuos pertenecemos, de su apego a las tecnologías y su rápido avance. El arte sabe establecer diálogos con el contexto que le rodea, por lo que se altera según la sociedad lo demande y el creativo lo permita. Considero que más que ahondar en los lenguajes y recursos tecnológicos, estilos, etcétera, que pueden o no funcionar al arte, creo que el sujeto escénico necesita enfocarse en lo que busca decir y para qué: cuál es ese compromiso social y por qué las artes escénicas significan algo relevante en la vida de los demás. Quizá también deba reflexionar en si existe una relación entre los cambios de estilo de vida de la sociedad en general y los individuos en particular y las transformaciones en el campo de la escena, pues esta se vincula estrechamente con el ser humano.

Lo que pasa hoy con el teatro vale el riesgo; es una laceración de la realidad a través de la otredad. La representación ha sido olvidada, absuelta y puesta en libertad para que vaya a significar a otro lado. Lo mismo ha ocurrido con la ilusión, la imitación, la lógica, el discurso y el drama. Pero hay algo que preocupa: el actor, el que se dice ser el meollo del teatro, pero si la escena ha

cambiado, por qué no ha de cambiar también este paradigma. Preocupa el actor que no ha comprendido o que aún no le han hecho comprender que el teatro vive una nueva situación, y sigue enfrentando la escena y la acción a partir de la caducidad de sus medios expresivos. (Valles, 2015: 48)

Disciplina individual

Entrenamiento teórico-práctico

Pensar demasiado la escena puede llevar a una interpretación acartonada y demasiado analítica, pero dejar todo al cuerpo y las sensaciones puede provocar actuaciones carentes de un sentido o intenciones claras. La respuesta que encuentro es el equilibrio entre mente-cuerpo como un conjunto que necesita de ejercicios constantes que permitan desarrollar sus capacidades y explorar diversas posibilidades desde un trabajo continuo. No existen recetas y como todo entrenamiento lo óptimo es que responda a las necesidades de cada actor o proyecto escénico. "Y es que en cualquier entrenamiento de actores, la palabra debe estar siempre en tercer lugar: primero el movimiento, después el pensamiento, y al final la palabra [...] No crean ustedes que el actor pasea por la calle, inspirándose y después sube al escenario. Hay que entrenar el pensamiento y entrenar la palabra (Meyerhold, 1998: 59).

Tiempo ¿invertido?

Cuando pensamos en el tiempo que necesitamos para realizar nuestro trabajo como actores, ¿realmente tomamos en cuenta todo el tiempo del que disponemos? El teórico de teatro y maestro te dirá que las horas invertidas en las aulas y ensayos no son suficientes y que se requiere de un compromiso para disponer de tiempo extra para el trabajo personal. ¿Tendría que significar esto un sacrificio o una inversión? Creo que la respuesta se encuentra en las prioridades y la seriedad que un sujeto escénico muestre hacia su trabajo, el de sus compañeros y a la puesta o proyecto escénico. La creatividad para generar nuestras propuestas de entrenamiento y la escucha que tengamos ante las necesidades que cuerpo, mente y escena nos piden puede significar las boyas que guíen nuestro hacer para la escena y la frecuencia con la que realicemos los ejercicios requeridos.

Función social

Como mencionaba al inicio de esta ponencia, vivimos en una época que ha aprendido a desarrollar nuevas formas de comunicarse y llevar a cabo sus actividades cotidianas. Se reflexionaba so-

bre la importancia de propiciar espacios de encuentro en el marco de una sociedad absorbida por sistemas que en apariencia conectan, pero que muchas veces desvían nuestra mirada de quien tenemos realmente cerca. Antes que ser actores, somos miembros de esta sociedad. Reflexionar acerca del impacto que ha tenido en cada uno de nosotros esta nueva forma de afrontar la vida y cómo nos ha modificado puede ser útil al momento de plantearnos los acuerdos personales sobre nuestro entrenamiento teórico-práctico y cuáles son los principales agentes que nos separan de los resultados esperados. Que el teatro permita librarnos de la indiferencia:

En la batalla del cuerpo contra el mundo, los sentidos sufren, y comenzamos a sentir muy poco lo que tocamos, a escuchar muy poco lo que oímos, a ver muy poco lo que miramos. Escuchamos, sentimos y vemos según nuestra especialidad. Los cuerpos se adaptan al trabajo que deben realizar. Esta adaptación, a su vez, lleva a la atrofia y a la hipertrofia. [...] Para que el cuerpo sea capaz de emitir y recibir todos los mensajes posibles, es preciso que recupere su armonía. (Boal, 2002: 139)

Conclusiones

El presente trabajo no pretende establecer una metodología que tenga como objetivo elevar una sola forma de acercarse al trabajo del actor; más bien propone una mirada hacia los principios que muchos conocemos, pues hemos leído o escuchado de ellos, cuya repetición no sería necesaria si estos no parecieran, en repetidos casos, significar algo secundario o sencillo de olvidar. Esta investigación recoge los puntos en los que teorías de autores (principalmente contemporáneos) de distintas latitudes convergen sobre las responsabilidades que el actor tiene en y para la escena, así como el aporte que el compromiso y la ética personal tienen para el trabajo del actor y su posterior relación con el espectador.

Este trabajo no cuestiona las responsabilidades del actor en escena; se enfoca en preguntar qué compromisos y decisiones del actor contribuyen en su formación desde los cimientos y cuáles le ofrecen la libertad de encontrar un camino de entrenamiento personal y de principios éticos propios.

REFERENCIAS

- ARTAUD, ANTONIN**, 2009. *El teatro y su doble*, (J. Lieutier, trad.). México: Grupo Editorial Torno.
- BARBA, EUGENIO**, 1986. *Más allá de las islas flotantes*, (T. Cots, trad.). México: Escenología.
- _____, 1992. *La canoa de papel*, (R. Skeel, trad.). México: Gaceta.
- BOAL, AUGUSTO**, 2002. *Juegos para actores y no actores*, (M. Merlino, trad). Barcelona: Alba.
- BROOK, PETER**, 2010a. *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- _____, 2010b. *Más allá del espacio vacío*. Barcelona: Alba.

- DE TAVIRA, LUIS**, 2006. *Hacer teatro hoy*. México: El Milagro.
- MEYERHOLD, VSÉVOLOD**, 1998. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral* (E. Ceballos, ed., M. Pavia, N. Castillo y E. López, trad.). México: Escenología.
- OIDA, YOSHI Y LORNA MARSHALL**, 2007. *Los trucos del actor*. Barcelona: Alba.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A**, 2016. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- STANISLAVKI, KONSTANTÍN**, 1994. *Ética y disciplina* (M. Pavia y R. Rodríguez, trad.). México: Escenología.
- VALLES, RAÚL**, 2015. *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. México: Paso de Gato.

LA NACIÓN GESTICULADORA ANÁLISIS DE *EL GESTICULADOR* DE RODOLFO USIGLI

Kevin Humberto Llanes Contreras

El siglo XX vio transcurrir una serie de conflictos bélicos de gran escala que modificaron los estatutos del mundo. Las expresiones artísticas no tardaron en resentir dichos cambios, manifestándose con un sentido más político que estético y con una postura crítica ante las desgracias ocasionadas por las guerras mundiales y la posterior rivalidad entre los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Durante el siglo XX, México tuvo cambios políticos significativos. El más representativo fue el movimiento revolucionario encabezado por Francisco I. Madero en contra del dictador Porfirio Díaz, suceso que marcaría un antes y un después en el país. Es importante señalar que durante este periodo las tierras aztecas se volvieron cuna de muchos políticos, filósofos y artistas extranjeros que huían de los inminentes peligros que aquejaban Europa, hecho que modificaría el curso de la nación mexicana.

Durante la Revolución mexicana, el teatro se mantuvo estático, a diferencia de otras manifestaciones artísticas. Fue a partir de 1927 que autores como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Celestino Gorostiza pusieron en práctica tendencias escénicas de otras partes del mundo, dándole un perfil moderno al teatro mexicano. No obstante, la fijación por lo que ocurría afuera distanció su mirada de lo que acontecía en el país.

Rodolfo Usigli es considerado el padre del teatro mexicano moderno. Fue un escritor y director teatral nacido en la Ciudad de México, en 1905. Sus obras se caracterizaron por reflexionar sobre las raíces y la identidad del mexicano, además de hacer contundentes críticas a la política mexicana. Es reconocido por obras como *El gesticulador* (1938), *Corona de sombra* (1943), *Corona de fuego* (1960), *Corona de luz* (1963), entre otras.

El presente ensayo analizará la relación entre *El gesticulador* y la sociedad mexicana de los años treinta, según las ideas expresadas por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*.

El estilo dramático de *El gesticulador*

El gesticulador (1938) es una tragedia en tres actos escrita por Rodolfo Usigli, estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1947. El drama cuenta la historia de César Rubio, un maestro de historia que se ve forzado a usurpar la identidad de un héroe de la Revolución mexicana, para asegurar mejores condiciones de vida para él y su familia.

El gusto de Rodolfo Usigli por autores clásicos como Shakespeare, Molière y Lope de Vega influyó de forma importante en su composición dramática. Además, "fue el primer dramaturgo mexicano con una preparación verdaderamente profesional en cuanto a estudios de teatro universal y estudios sobre el arte y las técnicas de la dramaturgia" (Valero en Toriz, 1992: 32).

Es importante mencionar el mérito de Usigli al introducir el realismo a los escenarios mexicanos. Su teatro sirvió como una herramienta para criticar las políticas gubernamentales del país y a sus dirigentes. Usigli no solo buscaba una estética en su dramaturgia, sino que también cultivaba la función social de concientizar al mexicano de su realidad, lo que permite asociar su quehacer escénico con lo que Bertolt Brecht llamó teatro didáctico.

La dramaturgia *usigliana* no fue la primera en hablar sobre personajes y sucesos mexicanos, pero "a partir de su obra se creó en el dramaturgo mexicano una obligación subconsciente, sin opciones ni vacilaciones, de escribir sobre nuestros propios asuntos: historia, política, problemas sociales y personales propios de nuestro país, nuestro carácter y nuestro pasado" (Hernández en Toriz, 1992: 43). En otras palabras, fue el creador de un teatro comprometido con el pueblo mexicano.

El gesticulador fue controversial desde su estreno. Fue señalada como antirrevolucionaria por comentaristas, periodistas y políticos, quienes acusaron a Usigli de ser enemigo de la revolución. Lo que es un hecho es que mientras unos lucharon por censurar la puesta en escena, otros alabaron el valor civil de Usigli por hablar de una realidad que pocos se atrevieron a expresar. Se puede decir que la obra es "un gran espejo de las actitudes de los mexicanos nacidos después de la revolución. Espejo de esa clase media que fue creciendo con los gobiernos postrevolucionarios" (Ibarra en Toriz, 1992: 114).

Análisis

La obra inicia con la discusión entre César Rubio y sus hijos, Miguel y Julia, propiciada por su reciente cambio de residencia. Durante el conflicto se vislumbra una crítica a la ignorancia de las autoridades políticas.

- CÉSAR:** Mira las caras de tus hijos: ellos están enteramente de acuerdo con mi fracaso. Me consideran como un muerto. Y, sin embargo, no hay un solo hombre en México que sepa todo lo que yo sé de la revolución.
- MIGUEL:** ¿Y de qué te ha servido saberlo? Hubiera sido mejor que supieras menos de revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.
- JULIA:** Así tendríamos dinero. (Usigli, 1985: 26)

Durante el desarrollo de la obra se puede apreciar una comparación entre la capital y el pueblo, en donde la primera representa esa tierra prometida llena de éxito, mientras que el segundo simboliza esa raíz de la cual el mexicano ha preferido deslindarse, un comportamiento característico de los años treinta cuando el "ideal supremo del burgués mexicano era ir a Europa, educarse en sus escuelas y universidades, con frecuencia para no volver más a su patria" (Ramos, 1993: 85). Este pasaje de la obra lo ejemplifica claramente:

- CÉSAR:** Sí, ustedes quieren la capital; tienen miedo a vivir y a trabajar en un pueblo. No es culpa de ustedes, sino mía por haber ido allá también, y es culpa de todos los que antes que yo han creído que es allá donde se triunfa. Por eso vamos todos allá. Pero ahora yo he visto que no es cierto, y por eso he vuelto a mi pueblo. (Usigli, 1985: 27)

Ser o no ser

La acción de César Rubio de hacerse pasar por un héroe de la Revolución no solo detona el drama, sino que revela el fenómeno de la imitación que permeaba el pensamiento mexicano y que consistía en "el desdoblamiento de nuestra vida en dos planos separados, uno real y otro ficticio" (Ramos, 1993: 24). Es decir, la mirada hacia la cultura europea generaba desatención a nuestras raíces, haciendo surgir la necesidad de aparentar una cultura y un pensamiento ajeno a la idiosincrasia mexicana.

Padre e hijo

La relación entre César Rubio y su hijo Miguel es característica del México postrevolucionario, en el que comenzó una marcada lucha generacional "por la posición privilegiada de la juventud,

pues esta reclama impaciente los lugares a que cree tener derecho" (Ramos, 1993: 130):

CÉSAR: (*Dándole una bofetada.*): ¿Qué puedes reprocharme tú a mí? ¿Qué derechos tienes a juzgarme?

MIGUEL: (*Se vuelve lentamente hacia el frente conforme habla.*)- El de la verdad. Quiero vivir la verdad porque estoy harto de apariencias. Siempre ha sido lo mismo. De chico, cuando no tenía zapatos, no podía salir a la calle, porque mi padre era profesor de la universidad y que irían a pensar los vecinos. (Usigli, 1985: 28)

Autoestima fracturada

Como consecuencia de la constante comparación con los países europeos, se generó un arraigado sentimiento de inferioridad en la sociedad mexicana. Este fenómeno se ve representado en el personaje de Julia, la cual se menosprecia debido a sus rasgos étnicos:

JULIA: Me avergüenza guardarte rencor, padre, por haberme hecho nacer... pero lo que siento es algo contra mí, no contra ti... ¡siento no poder felicitarte por tener una hija bonita! A veces me asfixio, me siento como si no fuera yo más que una cara fea... (*César la acaricia ligeramente*) monstruosa, sin cuerpo. (Usigli, 1985: 32)

Comentario final

La sensibilidad de Usigli para concentrar en el personaje de César Rubio la esencia de una sociedad que se encontraba dividida entre el ser y el aparentar ser crea un gran espejo entre la obra y el pueblo mexicano.

El gesticulador fue el desahogo del autor en el que manifestó la situación del país que, a pesar de haberse librado del régimen porfirista, todavía se conducía bajo un pensamiento europeo. Esta obra también cuestionó el sistema político e insinuó la ineptitud y la hipocresía de aquellos que dirigían la nación.

No se puede dejar de mencionar que, en su dramaturgia, Usigli expresó un aguerrido matiz nacionalista que no pretendía enaltecer al gobierno, sino que se plantaba con una postura crítica ante las conveniencias políticas.

El legado del trabajo de Usigli no se centra únicamente en su dramaturgia y en los aciertos de sus montajes escénicos. También es necesario puntualizar su labor como pedagogo de composición dramática, ya que sembró las semillas de una nueva generación de autores mexicanos que siguieron su escuela, entre los que destacan Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, entre otros.

Cuando hablamos del realismo en el teatro contemporáneo, es necesario enunciar la la-

bor de audaces autores que decidieron aterrizar los matices de su quehacer más allá de un sentido romántico. Usigli demostró que, para que nuestro teatro sea universal, no era necesario representar dramas extranjeros, sino que sencillamente tenemos que manifestar aquellas cosas que hacen única a nuestra cultura, siempre y cuando se haga de raíz.

El fenómeno que Usigli retrató en *El gesticulador* continúa permeando nuestra realidad actual. Vale la pena mirar su trabajo más que como una pieza teatral como una advertencia para evitar la simulación, y como una invitación a comenzar a asimilar nuestro ser mexicano. Finalizo con algunos cuestionamientos que resultan necesarios para comprender nuestro contexto actual: ¿cuánta diferencia existe entre el pensamiento mexicano de los años treinta y el contemporáneo? ¿Podemos decir que nuestra cultura conserva una identidad propia? ¿Poseemos un pensamiento autónomo, libre de influencias extranjeras, o continuamos buscando en el horizonte las raíces de nuestra cultura?

REFERENCIAS

ALATORRE, CLAUDIA CECILIA, 1986. *Análisis del drama*. México: Gaceta.

GOROSTIZA, PALOMA, 2016. *El teatro moderno en México*. México: Secretaría de Cultura.

RAMOS, SAMUEL, 1993. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Planeta.

TORIZ, MARTHA, 1992. *Rodolfo Usigli. Ciudadano del teatro: memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli, 1990 - 1991*. México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

USIGLI, RODOLFO, 1963. *Teatro completo de Rodolfo Usigli II*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____, 1985. *Teatro: El gesticulador, La mujer no hace milagros*. México: Editores Mexicanos Unidos.

LOS NÓMADAS DE AYER Y HOY. EL TEATRO Y LA MIGRACIÓN MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Ana Cecilia Barahona Ceballos

Durante muchas décadas, y a lo largo de la historia del país, se ha hablado en múltiples ocasiones acerca de la migración de los mexicanos que se trasladan a Estados Unidos de América (EUA). Al ser un fenómeno tan recurrente en nuestra realidad nacional, el teatro y muchos dramaturgos han decidido tomar este suceso como materia principal de algunas de sus obras. Son tres los casos particulares de los que me ocuparé en este escrito: *Los que vuelven* (1933) de Juan Bustillo Oro, *Papá está en la Atlántida* (2010) de Javier Malpica, y *El cruce* (2008) de Alejandro Román.

Estas piezas son ejemplos de cómo el teatro incorpora una temática tan polémica que hace reflexionar y sensibiliza a más de uno. Conforman un trío que relata las dificultades, los problemas sociales, familiares, económicos, los grandes sueños, las esperanzas, el miedo y las importantes decisiones que los personajes deben enfrentar al cruzar hacia el país vecino para alcanzar una “mejor vida”. Sobre la migración de los mexicanos hacia Estados Unidos, MacGregor apunta lo siguiente:

El fenómeno migratorio [...] inició propiamente en el siglo XX y de manera sostenida, con ciertos declives en momentos de recesión económica como en 1921 y en 1929. Las cifras indican que en 1900 habían emigrado alrededor de 100 mil mexicanos, para luego en 1910 llegar a los 222 mil; en

1920, 486 mil, y en 1930, 970 mil aproximadamente. Durante la gran depresión del capitalismo en Estados Unidos, entre 1929 y 1932, regresaron a México alrededor de 345 mil migrantes, pero el "Programa Bracero" de 1942, firmado entre los gobiernos de México y Estados Unidos, cuya vigencia fue de 22 años, permitió una movilización de unos 4.6 millones de contratos, aproximadamente, y la legalización de los llamados *wetback* quienes, de manera alterna a los migrantes contratados, operaban en los Estados Unidos. (2002: 1)

Así como en 1942 se creó el Programa Bracero para apoyar a inmigrantes que residían en Estados Unidos para que pudiesen trabajar de forma legal, en 2012 el expresidente de EUA, Barack Obama, aprobó la ampliación de la consideración de Acción Diferida para los Llegados en la Infancia (DACA, por su siglas en inglés). Este programa consiste en amparar temporalmente de la deportación, así como conceder una autorización de empleo, a todos aquellos jóvenes que demuestren haber ingresado a Estados Unidos antes de cumplir dieciséis años o que residen en ese país desde el 15 de julio de 2007 hasta el presente, y que, además, no tienen antecedentes criminales.

Sin embargo, Donald Trump, actual presidente de EUA, amenaza con eliminar el programa y deportar a muchos de los jóvenes beneficiados por el programa DACA, hecho que causaría el exilio de personas que, lejos de asumirse a sí mismos como mexicanos, son principalmente estadounidenses, puesto que han estado la mayor parte de su vida en dicho país. En pocas palabras, estarían expulsando del territorio estadounidense a ciudadanos que no son vistos como tales por las autoridades, por el simple hecho de no tener papeles.

Sin duda, el tema de la migración sigue siendo clave en nuestros días; cada vez son más los mexicanos que vuelven y aún más los que se van. De acuerdo con Mario Fuentes:

En el primer quinquenio de 1990 la cifra se elevó a 300 mil migrantes anuales; mientras que en el segundo quinquenio de esa década se incrementó aún más, a un promedio de 360 mil personas al año; cifra que llegó a su nivel récord entre los años 2000 y 2005, periodo en el que se ubicó en 400 mil migrantes anuales.

Con datos de 2010 se estima que la población residente en Estados Unidos, que nació en México, ascendía a aproximadamente 12.3 millones de personas; sin embargo, si a ellas se suma la cantidad de personas que son descendientes de las y los inmigrantes en Estados Unidos, la cifra se ubica en 34 millones de personas de origen mexicano de primera y segunda generación que radican de manera permanente en el vecino del norte. Lo anterior ha llevado a que la población de origen mexicano sea, por nacionalidad, la primera minoría inmigrada en Estados Unidos, y también la primera minoría en el marco de las comunidades denominadas como "hispanas" en aquel país. (2014: s/p)

La difícil situación que año con año enfrenta nuestro país es el principal motivo para que más mexicanos decidan cruzar el Río Bravo o "brincar" el muro fronterizo. A pesar de todo esto, los tres dramaturgos sobre los que versan estas líneas retratan la crudeza y lo duro que es para muchos connacionales desprenderse de su patria, aun cuando lo hacen para encontrar mejores

oportunidades en el extranjero. Las tres obras teatrales de las que hablaré nos muestran, desde distintos ángulos, la vida migratoria y las dificultades que los mexicanos deben afrontar día con día, prácticamente solos, en un país ajeno.

Los que vuelven

Los que vuelven, de Juan Bustillo Oro, estrenada el 12 de marzo de 1932, cuenta la historia de José María Toro, alias Chema, y su esposa Remedios, una pareja de edad avanzada que decide migrar hacia los Estados Unidos junto con sus dos hijos, Pedro y Guadalupe. En el primer acto se ve a Chema narrando su historia a su jefe, Luciano García, un joven que lleva tres años en los Estados Unidos y con el que Chema siente confianza y camaradería. Durante toda la obra se ve a Chema arrepentido de haber dejado atrás a su patria, y no repara en la depresión económica que se vive en EUA. Los estadounidenses pasaban días aciagos en ese entonces, pues, debido a la depresión de los años treinta, no había trabajo, el dinero escaseaba y la falta de comida se vivía en todos los hogares. La vida para los inmigrantes era peor, ya que, evidentemente, en cuestión de empleo se favorecía a los “yanquis” antes que a los mexicanos.

Bustillo Oro aborda la migración desde el ámbito familiar, en donde para Chema y Remedios lo más importante es recuperar a sus hijos y regresar a México. Asimismo, el dramaturgo utiliza la mexicanidad como recurso constante para que los personajes no pierdan la añoranza y el deseo de regresar a su país:

- REMEDIOS:** ¡Ni buena que fuera! Nunca se debe salir cuando la propia patria está sufriendo... Eso es casi traicionarla, Chema... Y se paga, se tiene que pagar... Ya me ves a mí, doblándome, muriéndome... Me quedaré aquí con la mano de mi hijo.
- CHEMA:** (*Con orgullo.*) No se crea que es un gañán como sus padres. Nuestro trabajo nos costó, pero lo educamos en la escuela, lo mismo que a Guadalupe... (*Con gesto rabioso.*) ¡Todo para traerlos aquí a que se nos fueran!
- REMEDIOS:** Y para negarle nuestros huesos a nuestro suelo... Algo me dice que no volverán, Chema... Los hijos pagan las culpas de los padres[...] (Bustillo, 1933: 23-24)

Papá está en la Atlántida

Papá está en la Atlántida, de Javier Malpica, publicada en 2010, nos habla de dos hermanos, uno de once y el otro de ocho años, cuyo padre los abandonó para irse a Atlanta, Georgia. Está escrita en un formato muy particular; únicamente muestra los diálogos de los niños, gracias a los cuales podemos enterarnos de todo lo que ocurre a su alrededor. No contiene ninguna acotación ni descripción de los lugares o de los personajes; solo pueden apreciarse los momentos en los que está dividida la obra, mediante títulos alusivos a los temas que se mencionan, tales como “Cosas

del campo" o "Cosas de mamá".

Malpica se aproxima a la temática con una perspectiva diferente. Al inicio de la obra, el padre decide dejar a los niños con su madre, la abuela de los niños, para poder migrar a los Estados Unidos; sin embargo, no es hasta el cuarto momento, "Cosas de papá", cuando el pequeño de ocho años encuentra una carta que su padre envió a la abuela en la que menciona que está viviendo en Atlanta, no en la Atlántida, como el pequeño había creído:

- <: ¿Ves? Viene de la Atlántida. El sobre lo dice.
- >: No dice Atlántida, burro. Dice Atlanta.
- <: ¿En serio? Yo leí Atlántida.
- >: ¿Por qué no dice nada de cuándo regresa?
- <: ¿Dónde está Atlanta?
- >: Solo manda saludos, pero no dice cuándo vendrá por nosotros.
- <: ¿Estará lejos Atlanta?
- >: No tiene dirección (Malpica, 2010: 26).

Durante toda la historia, Malpica describe lo difícil de la situación no solo para los mexicanos que residen en el país vecino, sino para las familias que se quedan, quienes añoran el regreso de sus seres queridos y sufren la angustia de no saber si volverán algún día. También puede observarse lo duro que es para los hijos de los inmigrantes estar separados de sus padres, el adaptarse a familiares incómodos que prefieren no cuidarlos, así como la rapidez con la que dejan de ser niños para convertirse en pequeños adultos que tienen que aprender a cuidarse por sí mismos. Esto puede verse en los últimos dos momentos de la obra, "Cosas de los gringos" y "Cosas del desierto", que narran lo que acontece cuando los niños toman la decisión de fugarse de casa de sus tíos (lugar al que llegan después de que la abuela fallece en el sexto momento, "Cosas del último tránsito") para cruzar la frontera solos e ir a Atlanta en busca de su padre.

El cruce

La tercera obra, *El cruce*, de Alejandro Román, publicada en 2008, también está escrita de una forma muy particular: los personajes no dialogan entre sí, sino que utilizan soliloquios durante toda la obra, y es por medio de estos que el espectador va descubriendo las historias que entraña cada personaje. Esta pieza teatral presenta a cuatro personajes adultos: tres hombres y una mujer, que van de los veintidós a los veintinueve años, y un niño de seis años; en ellos puede percibirse la lucha constante que se tiene antes, durante y después del Río Bravo y la migra. Escrita de forma poética y sin didascalias que expliquen a detalle los lugares o los personajes, *El cruce* nos deja ver la vida migratoria, por la cual transitan muchos de los jóvenes mexicanos, desde una mirada diferente a las dos obras anteriores.

El elemento singular de esta pieza, que a mi parecer es muy rescatable y que ninguna de las otras dos posee, es Richard, un joven de veintiséis años que cuenta lo difícil que ha sido su

vida. Este personaje relata que desde pequeño decide cruzar la frontera por su situación familiar (su madre es drogadicta y talonera de un prostíbulo) y por la violación que sufre por parte de unos "gringos"; estas son sus mayores razones para huir. Partiendo de ahí, la infancia y adolescencia de Richard se resume en actos ilícitos, robos, violaciones, crímenes y asesinatos que lo llevan, finalmente, a ser parte de uno de los grupos del crimen organizado más peligroso y buscado de México: el Cártel de Los Zetas.

Consideraciones finales

Pienso que cada historia, que cada personaje, deja ver algún aspecto de los muchos que los inmigrantes viven día a día y que son, sin duda, relevantes; sin embargo, hasta ahora no se había visto esta cara "mala" de los inmigrantes mexicanos que, indiscutiblemente, existe. En muchos relatos, incluyendo dos de las obras analizadas, en ningún momento se pone en duda la honradez y la integridad de los mexicanos que residen ilegalmente en EUA; se asume que son personas de bien y que se encuentran ahí porque quieren una mejora económica para ellos y sus familias. No obstante, no debemos dejar de lado la otra realidad del asunto, que existen muchos otros ilegales que "no son tan buenos" y que, efectivamente, no aportan aspectos positivos ni a México ni a Estados Unidos. Arturo Román, a mi parecer, maneja este tema con mucha precisión en su obra.

Como es bien sabido, el teatro ha mostrado en múltiples ocasiones hechos de la vida cotidiana y los inconvenientes que afrontamos día con día, así como cuestiones políticas, sociales, familiares, personales, o los estragos que suceden en nuestro país y en nuestras regiones. Por esto, no sería una novedad que se hablara de un tema tan delicado como la migración en el ámbito teatral, un tema que, como mexicanos, tenemos muy arraigado y que encaramos constantemente, aunque no todos seamos inmigrantes ni hayamos experimentado alguna vez una situación similar.

Ciertamente, las tres obras analizadas abordan una misma problemática, pero lo hacen desde perspectivas y temporalidades diferentes. Cada una nos muestra una particularidad del fenómeno migratorio y le permite al espectador-lector un acercamiento distinto. A pesar de haber sido escritas en tres momentos diferentes y de que el contexto puede cambiar de cierta forma, al tratar una realidad tan cercana a nosotros, no dejan de causar impacto en el espectador al momento de observarlas o leerlas. Considero que las tres son piezas clave para comprender mejor, de una forma más humanitaria, menos fría y estadística que la presentada en las noticias, e indudablemente con una visión más sensible y artística, la situación que muchos mexicanos viven el día de hoy.

REFERENCIAS

BUSTILLO ORO, JUAN, 1933. *Los que vuelven*. Madrid: Cenit.

FUENTES MARIO, 2014. "México social: los jóvenes que se van, la migración". En: *Excélsior*. Recu-

perado de: <https://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/05/06/957626>.

MACGREGOR, JOSEFINA, 2002. "Rasgos de la migración de mexicanos a los Estados Unidos". En: *Boletín Informativo de la Dirección General del Archivo Histórico y Memoria Legislativa*, núm. 18, año 2.

MALPICA, JAVIER, 2010. *Papá está en la Atlántida*. México.

RODRÍGUEZ, OSCAR, 2016. "Migración ilegal de México hacia Estados Unidos". En: *El Universal*. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/blogs/observatorio-nacional-ciudadano/2016/02/3/migracion-ilegal-de-mexico-hacia-estados-unidos>.

ROMÁN, ALEJANDRO, 2008. *El cruce*. México.

MUJERES TRANSFORMADORAS DE ARTE Y SOCIEDAD: LA EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA MEXICANA DESDE LA OBRA DE TRES DRAMATURGAS

Gabriela Jiménez Espinoza

La práctica teatral se deja entender como reacción, como testimonio físico de un acto de resistencia escénico –es decir, social– en el que la política y el cuerpo, lo público y lo privado se recuperan como las dos caras de un mismo debate.

ÓSCAR CORNAGO

La búsqueda de una identidad es algo por lo que cualquier ser humano pasa en algún momento. Las sociedades y los grupos también pasan por eso; México también pasa por eso. El poeta mexicano Octavio Paz nos presenta esto en uno de sus ensayos: *El laberinto de la soledad*. Él hace un análisis del comportamiento de los mexicanos a través de la historia para definir el *ser mexicano*. Pero puede haber una manera diferente de conocer la evolución de la identidad en un país como México, y esta es el teatro. Se dice que el teatro es el reflejo de la sociedad condicionado por el individuo que retrata ese momento; por lo tanto, también reflejaría la identidad de la sociedad.

En esta investigación se procura conocer cómo las mujeres fueron creando una identidad femenina a partir de la Revolución mexicana, cómo esta identidad se fue formando con el paso

del tiempo y la historia. Para esto, se parte, no de hechos históricos, sino de la dramaturgia de tres escritoras: Catalina D'Erzell, Elena Garro y Sabina Berman. Cada una de ellas pertenece, respectivamente, a las generaciones definidas por José Juan Arrom: la generación de 1924, de 1954 y de 1984. Estas dramaturgas vivieron en épocas muy diferentes; los cambios de identidad, de concepción de sí mismas que las mujeres sufrieron a lo largo del siglo XX, los podemos encontrar en sus personajes, en su lenguaje y en sus temáticas.

Generación de 1924

La de 1924 es la primera generación del siglo XX, la que tuvo a dramaturgos de la talla de Rodolfo Usigli, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno y un importante grupo de mujeres, conformado (principalmente) por Amalia de Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Magdalena Mondragón y Catalina D'Erzell.

Esta generación se enfrentó a un tiempo postrevolucionario; las mujeres se involucraron en diferentes movimientos feministas al participar en el arte, la política, y así empezar a exigir su lugar en "el mundo de los hombres". Catalina será el principal interés en esta generación porque es una pionera en el rompimiento del canon social, en la utilización de conflictos dramáticos con dos significados semánticamente opuestos y en el juego de cambio de posiciones del dominador y del dominado, para enseñar el comportamiento y las consecuencias que tenían que vivir las protagonistas de sus obras.

Catalina Dulché Escalante (conocida como Catalina D'Erzell) nació en Silao, Guanajuato, el 29 de junio de 1891. La obra literaria de D'Erzell abarca géneros tan diversos como el cuento, la novela, la ópera, el periodismo, la dramaturgia, además de conferencias, poesía, guionismo y adaptación cinematográfica y radiofónica. "Desde pequeña sintió un gusto especial por escribir y representar teatro y lo llevó a cabo en su colegio cuando apenas contaba diez o doce años" (Peña Doria, 2015: 13).

Durante la Revolución, se mudó a la Ciudad de México con ilusiones de iniciar una carrera en literatura. Hubo un fuerte cambio en la mentalidad de las mujeres tras la Revolución, donde estas lograron una importante participación como soldaderas, dirigentes revolucionarias, obreras, empleadas, profesionistas y feministas. En esta etapa postrevolucionaria se vio mucho el movimiento de la mujer, al involucrarse en tareas que eran consideradas solo de hombres; acciones que desde antes ya se habían emprendido entre la parte femenina de la sociedad fueron tomando forma para la búsqueda de derechos, de igualdad, alejándose de las ideas patriarcales y machistas de la sociedad mexicana. "Catalina D'Erzell fue feminista porque surgió desde una palestra rebelde que rechazaba la tradición ancestral del papel de la mujer limitado al espacio privado y la obediencia de la figura patriarcal" (Peña Doria y Schmidhuber, 2014: 30).

Esto se refleja en la obra de Catalina y, más que nada, en sus personajes. En *El pecado de las mujeres* (1925) podemos encontrar a una protagonista que decide no seguir soportando lo

que “la mujer debe aguantar sin queja ni reclamo”, sino darle a su contraparte una cucharada de su propia medicina. Magdalena, la protagonista, vive en unión libre con Carlos, quien la engaña, pero es perdonado de inmediato por la sociedad por “ser hombre”. Ella, al enterarse de que Carlos la engañó con su mejor amiga, se va de su casa y comete la misma falta que él. Magdalena se arma de furia para hacer algo ante lo que está en contra. Ella ama a Carlos y jamás hubiera buscado algo así por placer, como lo hace él. Por esta misma razón, al regresar a su casa, se encuentra destruida y suplicante de un castigo.

La autora busca presentar las diferencias entre el hombre y la mujer; qué está justificado socialmente y qué no. Por esto el título: el pecado de las mujeres es serle infiel a su pareja y, aunque también sea el de los hombres, la diferencia estriba en que cuando el hombre lo comete, no es él quien paga la penitencia, sino la mujer. Porque él, justificándose en su sexo y su pensamiento —“amo a una, quiero a todas”—, no sufre ninguna culpa. “El hombre engaña, pero tiene perdón automático, pero al engañar la mujer es ella quien se siente merecedora de culpa” (Peña Doria, 2015: 49). Al final Magdalena decide mentir, al igual que el hombre, para que todo regrese a la normalidad. Cito uno de sus últimos textos:

MAGDALENA: ¡Tras de caer por despecho, confesar por lealtad! ¡Un error sobre otro error! ¿Pecamos? Pues a callar, a negar como niegan ellos, ¡más que ellos! Ya que, si todos los pecados alcanzan misericordia, el pecado de las mujeres, ¡un solo pecado por angustia y por desquite! Por ser un pecado nuestro no tiene perdón ¡no puede tener perdón! (D’Erzell, 1925).

Al ser libre la relación que mantiene Magdalena con Carlos, se nulifica la posición en la sociedad de Magdalena, mientras que a Carlos no le trae ningún problema. Esto en Magdalena produce miedo de acabar con su relación, lo que la lleva a la siguiente peripecia: perder no solo su posición en la sociedad, sino su “honradez y pureza”.

En conclusión, en esta generación encontramos, desde la obra de Catalina, a mujeres fuertes que se sienten capaces, que ya no se quedan calladas, que se dan cuenta de que merecen lo mismo que los hombres. Esta generación fue la que consiguió mucho de lo que las mujeres gozan en la actualidad, y se le reconoce con el decreto que dio a las mujeres el derecho al voto, en 1953, año que da fin a esta generación.

Generación de 1954

Se hablará ahora de un tiempo donde las mujeres comenzaban sus vidas profesionales, pero, como le pasa a Elena Garro con Octavio Paz, vivían mayormente a la sombra de los hombres. En esta época los mexicanos estaban muy influenciados por movimientos que ocurrían en otras partes del mundo. Pareciera que, después de los logros de las generaciones anteriores, las mujeres

ya no tuvieran nada que exigir. La idea general era que las mujeres tenían “todo” lo que podían desear, por lo que sobrevino una pasividad social en cuanto al apoyo a las ideas feministas de la época, hasta que, a finales de los años sesenta, se dio el resurgimiento del movimiento feminista en la Ciudad de México. En cuanto a los dramaturgos que vivieron su mayor auge en esta etapa, encontramos a Hugo Argüelles, Vicente Leñero, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Elena Garro.

Elena Garro nació el 11 de diciembre de 1916 en la ciudad de Puebla. Estudió Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su obra consta de narraciones, cuentos, poesía, periodismo y dramaturgia. Se le considera una de las mejores escritoras mexicanas junto a Sor Juana. Se dedicó a las letras buscando una libertad privada, como ella lo llamaba, porque no pudo dedicarse por completo a la escena como actriz o bailarina. En 1937 contrajo matrimonio con Octavio Paz, quien fue un aval importante para la publicidad de su obra, pero pocos años después se divorciaron (se dice que por diferencias ideológicas, el yugo del machismo y la egolatría de Paz). “Elena Garro [no] se consideró feminista: [ella decía] ‘El día en que manejemos ideas propias, entonces seré feminista, pero mientras manejemos intelecto masculino, no soy feminista’” (Poniatowska, 2006).

En la obra de Elena se puede notar la exploración en diferentes tipos de realismo, dentro de los que destaca el realismo mágico. Este consiste en abordar situaciones, ambientes, lugares e historias realistas con la magia, creencia y costumbre que podrían desligarse de la realidad pero que, en cierta manera, forman parte de ella. De acuerdo con Patricia Rosas Lopátegui, Elena dice que “el realismo mágico era la esencia de la cosmovisión indígena” (Brandoli, 2016: s/p).

Elena no se llamaba a sí misma feminista, pero eso no le quitaba el alma de activista social ni su interés por el comportamiento, la identidad y los derechos de la mujer. En sus obras podemos observar, no a las protagonistas transgresoras de Catalina, sino fuertes críticas a la aún predominante desigualdad. Schimdhuber expresa que las “obras breves garroístas invitan a la mujer a repensar lo social de una manera nueva: mientras la generación anterior de dramaturgas proponía temas para la liberación femenina [...] estas piezas breves concientizan sobre los estratos bajos de la sociedad, con mujeres cuyas vidas son fraccionadas por la parca económica y por el abuso del hombre dominante” (2016: XXIX).

Los perros (1965) es una de las piezas dramáticas cortas de Elena, acorde con lo que Schimdhuber menciona sobre los temas que Garro prefiere transmitir. Muestra a una mujer, Manuela, cuya hija, Úrsula, nació como fruto de la violación de la que fue objeto Manuela cuando fue secuestrada. Úrsula, gracias a su primo, se entera de que un hombre la está buscando para llevársela. Cuando Manuela sabe esta situación, le pide a Úrsula que se cuide mucho porque tiene miedo de que le pase lo mismo que a ella. Los hombres se llevan a Úrsula sin que la madre se entere. Incluso podría darse la lectura de que la madre sí se entera del secuestro, pero acepta el destino de su hija, como si nada pudiera hacer para evitar que el hombre consiga lo que quiere.

La obra está vinculada, desde la trama hasta las metáforas e imágenes, tanto con el mito griego de Perséfone como con Xilonen, diosa del maíz y la fertilidad, y con su madre Chicome-

cóatl, a quien se le ofrecían sacrificios con niñas de doce años.

“La autora, al yuxtaponer estos mitos y ritos femeninos, quiso señalar cómo la mujer, guiada por un feliz instinto, ha logrado y mantenido su identidad femenina, sean las que fueren sus condiciones de existencia” (Callan, 1980: 233). Octavio Paz habla de la “atroz condición femenina”, refiriéndose a la sumisión de la Chingada, o sea, la madre violada. Elena muestra cómo los hombres se “chingaron” a la madre y la hija. Y la madre, pasiva, acepta el destino de su pobre hija. Ambas dejan de tener una identidad a partir de esto. Dice Paz en *El laberinto de la soledad*:

La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chin-gada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada. (Paz, 1992: 77)

Elena condujo al teatro mexicano hasta el umbral de la tercera generación porque su teatro era muy peculiar y adelantado. Terminando esta generación llena de movimientos sociales, como el estudiantil de 1968, el país desarrolló otra forma de reacción ante los problemas, después de tanta represión.

Generación de 1984

La “nueva dramaturgia mexicana” y la última generación de artistas del siglo XX comienza en 1984. Esta generación finalizó apenas hace cuatro años, por lo que aún está muy vigente. Probablemente lo que impactó en ella fueron los veloces avances en la tecnología que aceleraron la globalización y los cambios en la sociedad y las costumbres. Lo que pasa entonces con las mujeres del país es que la lucha nunca se acaba. En los noventa hubo muchos movimientos para hacer conciencia de los feminicidios y la violencia contra la mujer que existe en todo México. Esta generación agrupa a numerosos dramaturgos, entre los cuales se destacan Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera, Jesús González Dávila, Jesusa Rodríguez y Sabina Berman.

Sabina Berman Goldberg nació el 21 de agosto de 1955 en Mazatlán, Sinaloa. Estudió psicología y letras mexicanas en la Universidad Iberoamericana. Novelas, poemas, crónicas, ensayos críticos y periodísticos, obras de teatro tanto para niños como para adultos con temática histórica, política, etcétera, conforman su obra. Se la podría reconocer como la dramaturga más prolífica, original y atrevida de su generación en lengua hispana.

Como dice Stuart Day en un artículo de la revista *Artes*, Berman tiene en sus textos comentarios “ácidos, pero casi siempre cargados con una dosis de humor irónico e impertinente” (Day, 2015: 196) que sin duda han contribuido a lograr un verdadero, si bien tortuoso, cambio sociopolítico en este país. La audiencia había encontrado en su arte la *desnaturalización* de las políticas de género, o había experimentado de primera mano el “poder de la parodia para desacreditar el

marasmo mítico de la historia oficial que confirma, conforma y deforma la nación" (Day 2015: 196). Se podía recurrir a las obras de Berman para observar parodias de políticos, el cuestionamiento del rol eclesiástico, la promulgación del matrimonio de personas del mismo sexo o para vislumbrar una crítica certera al neoliberalismo (Day, 2015).

Para hablar de su obra se escogió *Entre Villa y una mujer desnuda* (1992), una pieza profundamente comprometida con la lucha de la mujer; no contra el hombre, sino contra la caricatura que el hombre ha hecho de sí mismo. Es importante recalcar este cambio impresionante en el pensamiento social. Al hablar de D'Erzell y *El pecado de las mujeres*, se mencionó cómo la unión libre y la infidelidad (de la mujer) eran temas polémicos. Sin embargo, en la obra de Berman, se aborda también la unión libre, el engaño y la infidelidad, pero ya no causan la polémica que se veía en otros tiempos.

La obra presenta una relación libre donde Gina desea algo más que sexo en su vida amorosa, pero Adrián, un periodista que está escribiendo un estudio sobre Pancho Villa, no desea ir más allá del contacto físico. La decisión recae en Adrián, quien debe escoger entre las ideas de Villa (su *alter ego* que en todo momento le aconseja) sobre el control, la manipulación y la posesión de la mujer, o ceder ante las peticiones de Gina y olvidar las jerarquías del género. El personaje de Gina se enfrenta a Adrián con la ayuda de sus amigos, porque necesita saber si él en verdad la ama o cuál es la razón por la que no la acepta como mujer. Cuando se da cuenta de que Adrián definitivamente no va a cambiar, no se estanca, sino que encuentra exactamente lo que ella necesita, una relación joven, fresca, con el amigo de su hijo, Ismael. Adrián los juzga; él cree que el chico no es suficiente hombre para ella, a pesar de darle a Gina lo que pedía con tantas ansias.

Castro, indica que "cada uno de los personajes encarna un estereotipo, con excepción de Gina, quien sí cambiará sus actitudes tempranas de abnegación, candidez y resignación. Ismael es la ingenuidad de la juventud, Adrián/Villa es el macho, la socia de la empresa es el pragmatismo contemporáneo. Todos ellos actúan llevando a los límites extremos a sus personajes" (2010: 14).

Para concluir con esta generación y esta etapa en la vida de las mujeres mexicanas, podemos decir que ahora, en el nuevo siglo, la mujer ya tiene una identidad propia más consistente que al principio del siglo XX; ya logra valerse por sí misma y estar satisfecha con su persona. No obstante, no se puede generalizar. Aún no se detiene la búsqueda de la igualdad, aún no se detiene la violencia.

Resultados y conclusiones

Se cumplió con una caracterización de la construcción de la identidad femenina a lo largo de la investigación. Aún quedan más cosas por decir, más personalidades a quienes mirar, más hechos históricos que marcan nuestra actualidad.

Se pretende concluir con un esbozo o trazo de esta evolución con una tabla donde se comparan las tres generaciones; se especifican en cada una los hechos históricos o sociales más

representativos, dos destacadas dramaturgas de la época, y cómo es la identidad femenina tanto en las obras de dichas dramaturgas como en la sociedad:

	Generación		
	1924	1954	1984
Historia	Etapas postrevolucionaria	Movimientos sociales alrededor del mundo y el país	Globalización Feminicidios
Dramaturgas	Amalia de Castillo Ledón <i>Catalina D'Erzell</i>	Luisa Josefina Hernández <i>Elena Garro</i>	Jesusa Rodríguez <i>Sabina Berman</i>
Visión de las mujeres en la obra	Protagonistas trasgresoras	Mujeres de los estratos bajos de la sociedad	Mujeres independientes, seres humanos
Visión de las mujeres en la sociedad	Las mujeres están construyendo una identidad y exigiendo su valor en la sociedad	La mujer sabe que no hay que conformarse con lo que se logró en la generación pasada	Conforme con su identidad, más no conforme con la sociedad y sus rezagos

Se demostró cómo las mujeres construyeron su identidad y se enfrentaron al resto de la sociedad, a los hombres, e incluso a otras mujeres, para obtener la vida digna que cualquier ser humano merece. Como se mencionó al principio, todas las personas, sociedades y países viven este proceso de elaboración de una identidad. Se diría que esto nunca se detiene, como se vio a lo largo de la investigación. La identidad va cambiando constantemente y nunca se debe olvidar.

Se propondría que ahora, en la generación que va apenas comenzando, donde lo predominante está en las vanguardias, no se menosprecie el proceso que las mujeres de otras épocas han llevado a cabo. Se esperará que las nuevas letras cumplan con las expectativas, y que la lucha de la mujer se reivindique en los acontecimientos actuales y que el teatro se contemple en la vida de esas mujeres.

REFERENCIAS

BERMAN, SABINA, 2014. *Entre Villa y una mujer desnuda*. México: El Milagro.

BRANDOLI, JAVIER, 2016. "Elena Garro: la madre maldita del realismo mágico". En: *El Mundo*, 30 de octubre. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e-58258b45ba.html>.

CALLAN, RICHARD, 1980. "El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro". En: *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núm. 110-111, enero-junio, pp. 231-235. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3451/3629>.

CASTRO, MARICRUZ, 2010. "Historia y humor en 'Entre Pancho Villa y una mujer desnuda'". Ponencia presentada en el VI Congreso Europeo CEISAL *Independencias. Dependencias. Interdependencias*, Toulouse, Francia. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496268/document>.

DAY, STUART A., 2015. "También es mi escenario (nacional). Sabina Berman y Jesusa Rodríguez como intelectuales públicas". En: *Artes la Revista*, vol. 11, núm. 18, pp. 195-206. Recuperado de <http://revistaestudiospoliticos.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/download/24331/19874>.

PAZ, OCTAVIO, 1992. *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

PEÑA DORIA, OLGA MARTHA, 2015. *Catalina D'Erzell. Transgresión, identidad y feminismo en la pluma de una escritora mexicana*. Guadalajara: Pandora.

PEÑA DORIA, OLGA MARTHA Y GUILLERMO SCHMIDHUBER, 2014. *Dramaturgas mexicanas: cuarteto crítico*. Buenos Aires: Dunken.

PONIATOWSKA, ELENA, 2006. "Una biografía de Elena Garro". En: *La Jornada Semanal*, 17 de septiembre, núm, 602. Recuperado de www.jornada.unam.mx/2006/09/17/sem-elena.htm.

SCHMIDHUBER, GUILLERMO, 2007. "Las tres generaciones de la dramaturgia mexicana del siglo XX". En: Osvaldo Pellettieri, *Huellas escénicas*. Buenos Aires: Galerna.

_____, 2016. "Prólogo". En: Elena Garro, *Teatro completo*. México: FCE.

OTRAS ACTIVIDADES

LUIS PÉREZ SABIDO: SESENTA AÑOS EN LA MÚSICA

Enrique Martín Briceño

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Toca ahora el homenaje a Luis Pérez Sabido por sus sesenta años en los escenarios, actividad que hemos incluido en el Coloquio Nacional #pensarlaescena porque consideramos que este es un marco ideal para reconocer a personajes de la escena, como el maestro Pérez Sabido.

Para quienes son de Yucatán, Luis no requiere mayor presentación. Para quienes vienen de otras partes del país, diré que se trata de una de las principales figuras del campo cultural yucateco de la segunda mitad del siglo pasado y de los primeros años de este. Hombre de teatro, hombre de letras, compositor, estudioso de la canción yucateca, gestor cultural, funcionario público... Honra a la Escuela Superior de Artes de Yucatán como director emérito del Centro de Investigaciones Artísticas Gerónimo Baqueiro Fóster, en cuyos repositorios se conservan los fondos que ha donado y que llevan su nombre. La obra del maestro Pérez Sabido ha sido reconocida con los principales galardones que se otorgan en nuestro estado: la Medalla Yucatán, que confiere el Gobierno del Estado; la Medalla Héctor Victoria, que otorga el Congreso del Estado, y la Medalla Eligio Ancona, que concede el Gobierno a través de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Hoy le rendimos un sencillo homenaje en el que participamos los maestros Ariel Avilés

Marín, Jorge Álvarez Rendón y un servidor. Agradezco a los maestros Avilés Marín y Álvarez Rendón por aceptar nuestra invitación. Y, por supuesto, agradezco al profesor Pérez Sabido, por aceptar el homenaje y por estar presente esta tarde.

Quisiera tomar la palabra en primer lugar, para darla después a los maestros Avilés y Álvarez. Me referiré a una de las principales facetas del maestro Luis Pérez Sabido: su labor en el campo de la música. Sin haber estudiado formalmente música y sin haberse dedicado a la composición o interpretación, Pérez Sabido ha dejado una huella profunda en el ámbito musical por sus canciones, su labor investigativa y su obra de gestión cultural.

¿Cómo surgió su vocación musical? Lo ha contado muchas veces, pero creo que no lo ha escrito. Su familia era muy aficionada al teatro y, por ello, el niño Luis asistía con frecuencia a ver revistas regionales, zarzuela y otros espectáculos musicales. El célebre *Rosario de filigrana*, de Rubén Darío Herrera, por dar un ejemplo, lo vio –y escuchó– no sé en cuántas ocasiones (por ello se sabe de memoria todos los números musicales de la obra). Su amor por la música (y por el teatro) nació de su contacto con aquellas piezas (apenas anoche lo vi emocionarse y cantar los números de *Luisa Fernanda* que presentaron solistas, coros y la Orquesta Sinfónica de la ESAY). En la escuela y en su casa aquel gusto se reforzaría.

El temprano contacto con la poesía y el trato con personajes de la canción yucateca (señaladamente Ermilo Chispas Padrón) están en el origen de su inclinación por la creación de canciones. A los veintidós años escribe el bolero *Injusta lejanía*, que sigue siendo una de sus canciones más gustadas y que se encuentra vigente en el repertorio de la Orquesta Típica Yukalpetén y de otros intérpretes locales. Comienza entonces a colaborar con el compositor Ricardo Duarte Esquivel, quien le musicaliza varias letras. De este trabajo conjunto nace en 1970 el peculiar bolero-evocación maya *Flores de amor*, con texto de Antonio Mediz Bolio y música de Duarte Esquivel y Pérez Sabido.

Como funcionario cultural, Pérez Sabido impulsa decididamente la canción yucateca: crea las semanales Serenatas del Parque de Santa Lucía (1965) y las medallas Gutty Cárdenas (1967) y Chan Cil (1981) para premiar a compositores y trovadores, respectivamente; organiza concursos y produce dos discos LP de la Orquesta Típica Yukalpetén, entre otras actividades. Las Serenatas de Santa Lucía –ya tradicionales– han sido un escaparate privilegiado para la difusión de la canción yucateca. En su escenario se han presentado no solo las más brillantes figuras de la canción popular de Yucatán –de Pastor Cervera a Manzanero–, sino también algunos de los más importantes compositores e intérpretes de nuestro país –Gabriel Ruiz, Consuelo Velázquez, Pepe Guízar, entre muchos otros–. Por cierto, el maestro tiene concluido un libro que recorre en detalle el primer medio siglo de ese exitoso programa.

Como funcionario, también se deben a Pérez Sabido los conciertos dominicales del Salón de la Historia (1976), las Remembranzas Musicales del Parque de Santiago (1983), y la temporada de doce conciertos de la Orquesta Sinfónica de Yucatán con la que reabrió sus puertas el Teatro Peón Contreras en 1982. Todos recordamos a algunos de los músicos con que reforzó a aquella agrupación: el chelista Adolfo Odnoposoff, la arpista Dorella Maiorescu, el director Antonio Ca-

brero... Tuvo a su cargo igualmente los grupos musicales del Instituto de Cultura de Yucatán (ICY) cuando fue director de Producción Artística de esa instancia (1997-2004), cargo desde donde promovió la incorporación de ejecutantes extranjeros a la Orquesta de Cámara del ICY para elevar su calidad e impartir clases.

Pérez Sabido debe estar muy satisfecho por su labor como promotor de la música desde los puestos que ha tenido en el Ayuntamiento de Mérida o en el Gobierno del Estado, pues la mayor parte de sus iniciativas se conservan y han dejado huella.

Su generosidad y su compromiso con nuestra canción los ha ejercido también desde la sociedad civil, como director del Museo de la Canción Yucateca (1988-1995) y como vicepresidente y, desde 1998, como presidente vitalicio de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín. Al frente de esta agrupación, ha promovido el ingreso de veinticuatro compositores y poetas al Monumento a los Creadores de la Canción Yucateca del Cementerio General (de los cuarenta que actualmente reúne) y la realización de decenas de conciertos para celebrar aniversarios y otros acontecimientos, así como la construcción de la segunda etapa de aquel monumento y la creación de la medalla de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín.

Como compositor, Luis Pérez Sabido ha sido principalmente letrista. Además de Rich Duarte Esquivel, le han musicalizado sus versos Armando Manzanero, Ligia Cámara, Luis Felipe Castillo, Ricardo Vega, Víctor Esquivel, César Marrufo, Javier Lezama, Maru Boeta, Maricarmen Pérez, Nacho Rosel y Julián Durán, entre otros. No puedo dejar de mencionar el éxito internacional del bolero *Yo sé que volverás*, con letra de Pérez Sabido y música de Armando Manzanero, y la reciente serie de canciones que compuso con Roberto Cárdenas y que se reunieron en el disco *Íntimos*. Sobre estas canciones escribí lo siguiente:

Esta otra dimensión de la intimidad, lograda con el talento y la sensibilidad poética del músico, da a estas canciones un valor único y recupera una de las características de la canción yucateca clásica que el poeta ha insistido en mantener. Los mejores ejemplos de nuestra trova son fruto de la creación conjunta de un poeta y un músico. Y si, como afirma John Berger, los versos son la semilla de la que nace la canción, los de Pérez Sabido han encontrado el terreno más fértil en la musicalidad de Roberto Cárdenas.¹

Finalmente, como estudioso de nuestra canción –un tema sobre el que nadie sabe tanto como él–, Pérez Sabido ha producido varias antologías, los libros *Serenatas de Santa Lucía: 40 años de trova yucateca* y *Guty Cárdenas, su vida y sus canciones*, y una obra de referencia indispensable: el *Diccionario de la canción popular de Yucatán*, en cuyo prólogo asenté lo siguiente:

Solamente Luis Pérez Sabido, por su lugar privilegiado en el campo musical yucateco de la segunda mitad del siglo XX, pero sobre todo por su admirable capacidad para emprender y llevar a

1 Enrique Martín Briceño, "Íntimos", en *Íntimos: doce temas de Luis Pérez Sabido con música de Roberto Cárdenas Bernardi*, edición de autor, 2016 (CD).

término nuevos proyectos a sus 70 juveniles años, podría haber concebido y realizado este Diccionario... Solamente Pérez Sabido, compositor, poeta e incansable promotor de la trova de su tierra, podría haber redactado esta summa que habría recibido con beneplácito su ancestro espiritual Ermilo Padrón López y a la que damos la bienvenida con nuestro más caluroso aplauso.²

Hoy, a sus 78 abriles, con sesenta años en los escenarios, Luis sigue trabajando día con día por la música de Yucatán. Este mismo año ya ha comenzado a dar a conocer nacionalmente el primer bolero yucateco –primero de México también–, cuyo centenario estamos conmemorando. Conferencias, conciertos y una publicación son las actividades previstas para difundir el bolero *Madrigal*, de Enrique Galaz y Carlos R. Menéndez, y el contexto en que surgió. Creo que con tan solo esto Luis Pérez Sabido merece un nuevo, más caluroso aplauso.

2 Enrique Martín Briceño, ["Prólogo"], en Luis Pérez Sabido, Diccionario de la canción popular de Yucatán, Mérida, ICY-ESAY, 2010.

HOMENAJE A LUIS PÉREZ SABIDO

Jorge Álvarez Rendón

Durante los años en los que inicié mi trabajo como cronista en el *Diario de Yucatán* –primeros de la década de los setenta en el pasado siglo–, las actividades culturales abiertas al público estaban trazadas en línea discontinua; caían con pausas larguísimas, como gotas escapadas de un acueducto añejo y dificultoso. Hoy, una lectura de poemas con Graciela y otras amigas; dentro de quince días, un recital de aficionados de la Gustavo Río, Chelmi mediante; transcurridas seis semanas, una obra de teatro en el espacio de la Universidad (la única) o en algún saloncito habilitado en la Escuela de Bellas Artes.

Recuerdo bien que en mitad de esos impulsos ocasionales, gotas que apenas nos redimían de la sed y ahuyentaban el sopor, una mano se percibía más activa, con un compromiso claro y directo hacia un surgimiento cultural que ostentaba rasgos de mayor perdurabilidad y frecuencia. Una mano que intentaba establecer el deslinde entre la afición y el profesionalismo, entre lo valioso y lo socialmente agradable.

Desde su atalaya cultural en el ayuntamiento meridano, el profesor Luis Pérez Sabido había metido su cuchara en terrenos de diversas artes: la música popular, cuyas raíces sacaba a la luz en serenatas destinadas a perdurar por décadas; la pintura nueva, diseminada como huésped en los bajos de la alcaldía; el teatro dotado de modernidad, aunque sin llegar hasta el ámbito de inextricable vanguardismo, y la música de tinte burgués, romántica, desde las veladas dominicales

en el Salón de la Historia del Palacio de Gobierno.

Como cronista ambulatorio y de emergencia, uno de tantos caballos de rancho de las redacciones, guardo memoria de aquellos años, desde 1972 hasta 1994, en los que la vitalidad cultural meridana fue brotando y expandiéndose, a partir de cenáculos y capillas, con la apertura de galerías, escuelas, teatros y museos. En muchos de esos instantes afortunados estuvo la figura de don Luis Pérez Sabido como factor de empuje y consolidación.

Único *xoch* en el compromiso de reseñar los espectáculos artísticos en mi fuente periodística, sin contar las eventuales incursiones del Piolín Castillo Peraza, este servidor escribía apresuradamente sobre cine, pintura, escultura, música y dramaturgia. De los logros y fracasos de aquella industria a merced del reloj pueden dar fe las hemerotecas.

Lo cierto es que solo en dos renglones andaba relativamente seguro y satisfecho, la música académica y el mundillo del teatro. Comentar obras de pintores era un fatigante deber del que vino a relevarme un serafín de largo cabello y perfumada estela: María Teresa Mezquita Méndez.

En mis encuentros con el teatro estuvo muchas veces involucrado el maestro Pérez Sabido, con tentativas sensatas o prudentemente audaces puestas en escena que conservaban siempre el máximo respeto por el trabajo actoral, el tránsito de lo textual a lo mimético y las expectativas de un público tan noble como el yucateco. Con sus alumnos del Seguro Social o del Tecnológico, Luis organizaba comedias o farsas, con núcleos de interés tanto didácticos como simplemente lúdicos. Asistir a uno de sus proyectos era salvar la distancia entre el fastidio y la amenidad, entre la indiferencia y el compromiso.

Siempre me entusiasmó la manera como aquel dinámico caballero, que se asomaba a todas las esquinas de la cultura, hallaba tiempo para desparramar afecto por el teatro y comunicarlo a sus actores, quienes, a su vez, estaban en disposición de otorgarse al público. Actores que eran aprendices y amigos, hermanos y compañeros de búsqueda, quienes, una mañana, se vieron oficialmente integrados en una compañía estatal.

Y también admiraba su diplomático actuar, su mano izquierda, la forma cómo obtenía el beneplácito del respetable, para aclimatar en Mérida los hallazgos de otras latitudes. En 1979, Luis tradujo y adaptó una novela llevada a la escena en Broadway...; se llamaba *Posdata, tu gato ha muerto*.

Hubo en esa obra dos actores en el umbral de sus dones: Sergio Cámara y Pedro Celorio. Ambos luciendo sus bien educadas voces..., y Celorio, una parte muy gallarda de su anatomía... Mérida se hallaba todavía en un nidal de pacata actitud hacia la exploración de técnicas y actitudes que devolviesen al cuerpo su posibilidad de expresión integral... Luis buscó la manera de que *Tu gato* fuese aceptada... ¿No se está representando en Nueva York?... ¿Acaso nuestra ciudad no merece y está preparada para algo semejante?... A veces, los piquetes al amor propio son muy poderosos.

Sin ese avance procurado por Luis hubiese sido más difícil, algunos años más tarde, en 1982, representar en esta ciudad aquella *Equus* que el director Vadillo y el insigne Ignacio López Tarso nos trajesen al escenario del Cine Maya, con un desnudo integral para su clímax que lo de-

mandaba sin posible sustituto.

Es por esa agudeza, por esa osadía bien meditada de que siempre dio gala, que esta tarde nos tenemos que quitar el sombrero ante Luis Pérez Sabido. Por su labor continua, que podía ser de coloso o de hormiga, de avanzada o de refuerzo, cuyos frutos podemos ahora valorar. Solo por formulismo, porque por evidente sale sobrando, termino diciéndole: Maestro querido, infinitas gracias por tus inquietudes, tus proyectos y tu clarividencia. Los aquí presentes y muchísimos más solo tenemos, para darte en pago, un elogioso pensamiento sin punto final...

TEORÍA Y TÉCNICA TEATRAL DE FERNANDO WAGNER: UN REFERENTE BIBLIOGRÁFICO PRIVILEGIADO

Óscar Armando García

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

La reciente reedición de la obra *Teoría y técnica teatral* (2017), del maestro Fernando Wagner (Göttingen 1907-Ciudad de México 1976), es parte del resultado del proyecto de investigación denominado “Recuperación documental del teatro universitario: acervo Fernando Wagner” (PAPIIT IN 403713-2) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En este proyecto participaron alumnos y profesores del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, principalmente la maestra Aimée Wagner, el doctor Armando Partida y la maestra Guillermina Fuentes, así como Pilar Galarza y el maestro Arturo Díaz, quienes colaboraron con la orientación documental.

Durante el trabajo de esta investigación, surgió la idea y la necesidad de hacer una nueva edición de este texto, al encontrar gran parte de las anotaciones y adendas que el maestro Wagner hizo a la publicación durante casi treinta años. Por otra parte, al revisar los contenidos de este

libro, sorprendió la actualidad y pertinencia que esta obra sigue teniendo entre sus principales destinatarios: los estudiantes de las escuelas superiores de teatro.

La primera edición se hizo en Barcelona en 1952, bajo el título *Técnica teatral*, con la firma de la editorial Labor, la cual generó una segunda edición “revisada y notablemente ampliada” en 1959, en la que se realizaron diversas adendas o actualizaciones, como la incorporación de un nuevo capítulo: “Nuevas rutas del teatro”, en el que se expusieron ampliamente los modelos de escritura dramática más reciente, así como los cambios de la teatralidad del momento: “Teatro épico, de la crueldad y del absurdo”, que marcaron nuevos derroteros en el quehacer teatral mexicano.

A partir de entonces, el libro fue esencial para todos aquellos que seguían las lecciones prácticas del maestro en las aulas de la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1970, la misma editorial publicó una nueva edición con el título *Teoría y técnica teatral*, en la Nueva Colección Labor, con la impresión de 1974, que sirve de base para esta nueva edición y que aún es posible localizar en las bibliotecas de escuelas y universidades. En los años ochenta, circuló también un tiraje en la desaparecida Editores Mexicanos Unidos (basado sustancialmente en la edición de Labor), de la cual también existen algunos ejemplares.

Pero ¿quién fue Fernando Wagner? En Berlín fue alumno de Max Reindhart y Leopold Jessner. Llegó a México muy joven y se integró a la planta docente de la Facultad de Filosofía y Letras, en 1934, como profesor de alemán; muy pronto inició actividades teatrales en varias puestas en escena con estudiantes de la Facultad. Tuvo como prioridad el seguimiento de los estudios teatrales en la Universidad hasta convertirlos en estudios de posgrado y, posteriormente, de licenciatura. Se destacó por sus aportaciones a la enseñanza de la actuación y también por la estética de sus puestas en escena en el teatro mexicano de mediados del siglo XX, en colaboración con grandes creadores como Gunther Gerzo, Diego Rivera, Silvestre Revueltas y Rodolfo Usigli.

En gran medida, Fernando Wagner fue uno de los principales profesores de teatro de la reconocida generación de jóvenes creadores de los años cincuenta y sesenta, entre los que destacan Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez y Héctor Azar. Su obra tuvo como característica transmitir la experiencia de su temprana formación académica, bajo la influencia y enseñanza de los directores alemanes más innovadores y propositivos, y antes del régimen nacional socialista, a donde había sido enviado a estudiar, lo que se aprecia como una valiosa contribución de su obra, donde además de la exposición de la técnica básica teatral, apoyada en su experiencia práctica durante varias décadas, genera una propuesta fundamentada a nivel teórico.

De manera significativa, las enseñanzas de Wagner aportaron directamente a la escena mexicana aquellas tendencias estéticas germanas que había aprendido en su juventud (Reindhart, Brecht), lo que se fue complementando de manera paralela con las enseñanzas de Seki Sano, quien, a su vez, abrevó en las lecciones de Konstantín Stanislavski. No podemos dejar de distinguir esa generosa y doble herencia que refrescó notablemente la estética teatral del México del siglo XX.

A través de este trabajo de investigación, pudimos confirmar la enorme necesidad por revalorar la figura del maestro Wagner, principalmente con la edición de esta obra que sigue siendo un referente valioso para aquel que se acerca al fenómeno teatral desde diferentes intereses y perspectivas. *Teoría y técnica teatral* fue diseñada por su autor como un compendio exhaustivo de información y reflexión sobre la escena, su historia, sus sistemas de producción y sobre su ejecución práctica, sin que sea obligatoriamente un manual o un instructivo a seguir. El libro compensa y resume la vasta experiencia de Fernando Wagner, con el propósito de que el alumno de teatro tenga a la mano una ayuda clara y fiable sobre los elementos básicos de la escena, con un confiable material de referentes a los cuales puede acudir en un momento dado.

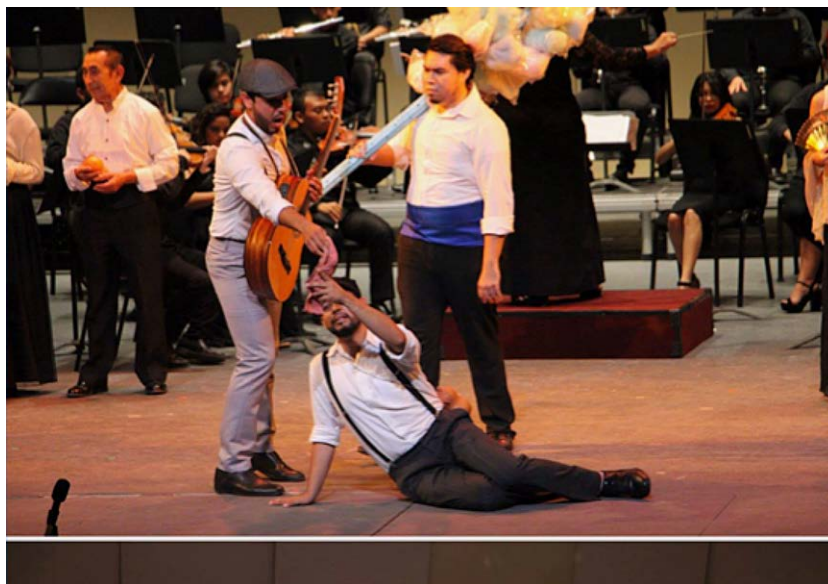
No podemos considerar la presente obra como una simple propuesta de una enseñanza práctica teatral, sino como la exposición de una rica cultura sobre todos los componentes de la puesta en escena de la primera mitad del siglo XX y de la propia historia de sus creadores desde la época clásica griega. El contenido de los capítulos es la suma de conocimientos del autor, fruto de haber sido testigo de la teatralidad europea y estadounidense, no únicamente como estudioso, sino también como espectador.

Sin duda, la reedición de esta obra constituye una privilegiada oportunidad para visitar, con una nueva mirada, los materiales que el maestro Wagner organizó para el beneficio directo de sus alumnos en más de cincuenta generaciones.

REFERENCIAS

WAGNER, FERNANDO, 2017. *Teoría y técnica teatral*. México: Paso de Gato/Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.

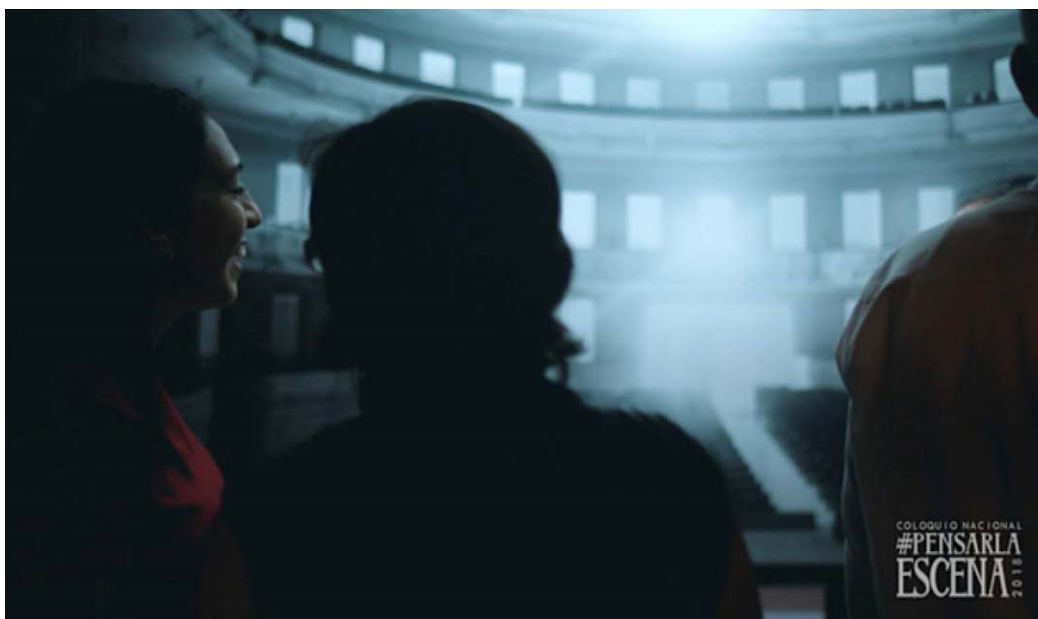
ANEXO



Escenas de España y Rusia, concierto de la Orquesta Sinfónica Gustavo Río Escalante de la ESAY; directora: María Elena Mendiola. Teatro Peón Contreras, 25 de abril de 2018. Fotografía: Beatriz Marfil Río



Escenas de España y de Rusia, concierto de la Orquesta Sinfónica Gustavo Río Escalante de la ESAY; directora: María Elena Mendiola; bailarina en la imagen: Raquel Zaragoza. Teatro Peón Contreras, 25 de abril de 2018. Fotografía: Beatriz Marfil Río



Las artes y sus espacios en el tiempo: imágenes de la Fototeca Pedro Guerra, instalación fotográfica. Enrejado de la Antigua Estación de Ferrocarriles, del 26 de abril al 3 de septiembre de 2018. Fotografía: Loboluna Producciones



Las artes y sus espacios en el tiempo: imágenes de la Fototeca Pedro Guerra, instalación fotográfica. Centro Estatal de Capacitación, Investigación y Difusión Humanística de Yucatán, Izamal, del 5 al 29 de septiembre de 2018. Fotografía: Ximena Reyes Rodríguez



La mujer que cayó del cielo de Víctor Hugo Rascón Banda; director: J. Margarito Avilés Díaz; actores: Alejandro Castillo Torres, Xanath A. García González, Letza Marín Meza, Jesús Méndez López, Melina Sánchez Cid (Licenciatura en Arte Dramático de la BUAP). Teatro Joaquín Jiménez Trava del IMSS, 27 de abril de 2018. Fotografía: Beatriz Marfil Río

Diego el Mulato de José Antonio Cisneros; directora: Xhail Espadas; actrices en la imagen: Miriam Chi y Glendy Cuevas (ESAY). Teatro Joaquín Jiménez Trava del IMSS, 28 de abril de 2018. Fotografía: Beatriz Marfil Río



Diego el Mulato de José Antonio Cisneros; directora: Xhail Espadas; actor en la imagen: Pako Kantún. Teatro Joaquín Jiménez Trava del IMSS, 28 de abril de 2018. Fotografía: Beatriz Marfil Río



