

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 2/Núm. 3
Verano 2012
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Segunda época, Vol. 2, Núm. 3, Verano 2012

Revista bianual publicada por la Facultad de Teatro y la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana.

www.uv.mx/revistainvestigacionteatral

Director: Domingo Adame

Editor: Antonio Prieto Stambaugh

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Martín Zapata

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (UAM-A, Presidente de la AMIT)

Consejo Asesor

Óscar Armando García (UNAM)

José Ramón Alcántara (UIA)

Rodolfo Obregón (CITRU)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Coordinación técnica y de vinculación: Verónica Herrera

Asistente de redacción: José Roberto Pulido

Corrector de estilo: Luis L. Esparza

Diseños de portada y editorial: Rosa Manuela Hernández García

Imagen de la portada: Justyna Tomczak y Alberto Ruiz en *Horizontal-vertical* (2009).

Imagen cortesía de Alberto Ruiz.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*

Facultad de Teatro

Universidad Veracruzana

Belisario Domínguez 25, Col. Centro

Xalapa, Veracruz, C.P. 91000, México

Tel. + 52 (228) 817-2134; (228) 186-4314

Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana

Editorial.....5

ENSAYOS

☞ *El gesticulador para gesticuladores: entre el escenario y la pantalla*.....7
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri

☞ *Un análisis sobre las fronteras en Cartas al pie de un árbol* de Ángel Norzagaray.....23
Juan Mendoza

☞ *Los hilos de la otredad: teatralidad liminal en la obra Horizontal-Vertical*.....53
Emma Osorio Jacob

☞ *El diseño escénico y construcción objetual en la obra de Armando Reverón*.....65
Irene Arismendi

TESTIMONIOS

☞ *Ecos de la historia e identidades en la temporada 2011 en Buenos Aires*.....80
Elka Fediuk

☞ *Tejedoras del Destino. Cuerpo en movimiento cósmico*.....100
Imelda Fabiola García

RESEÑAS

Teatro

- ❧ *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, de Martín Zapata.....119
Paloma López Medina Ávalos

Libro

- ❧ *Una pieza a tuestas: 4 Chemins 4*, de Rodolfo Usigli.....129
Edición de Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska
Guillermo Schmidhuber de la Mora

In memoriam

- ❧ Manuel González Casanova (1934-2012): un paréntesis teatral...133
Óscar Armando García

Información para autores.....137

Editorial

Investigación teatral se ha propuesto ser un espacio para impulsar la reflexión sobre las artes escénicas y la performatividad, por eso cada número da cabida a trabajos realizados por investigadores de larga trayectoria y por quienes se inician en esta actividad académica.

El presente número reúne voces de investigadores emergentes que aportan nuevas perspectivas a los estudios escénicos y un panorama de optimismo para el ejercicio profesional de la investigación. Ensayos como los de Juan Mendoza, Emma Osorio Jacob e Irene Arismendi o testimonios como el de Imelda Fabiola García, egresados o estudiantes de posgrado en universidades de reconocido prestigio como la Complutense de Madrid, la UNAM y la propia Universidad Veracruzana, nos muestran tanto una capacidad para acercarse con rigor y profundidad a la investigación, como una apertura y sensibilidad para abordar temáticas de amplia pertinencia.

De igual manera es muy satisfactorio que destacados colegas como Alejandro Ortiz, Elka Fediuk, Paloma López Medina Avalos y Guillermo Schmidhuber nos permitan conocer resultados de sus más recientes proyectos, como en el caso de Ortiz, o bien sus percepciones sobre acontecimientos teatrales y editoriales recientes.

Deseamos que esta nueva entrega de IT consolide el vínculo que se ha establecido entre la comunidad que aspira a una mejor comprensión de la realidad a través de sus diferentes formas de representación.

Precisamente como miembros de esta comunidad de investigadores dejamos constancia en este número del sentimiento de pesar por la muerte de un apreciado colega, miembro fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, el Dr. Manuel Gonzáles Casanova, de quien Oscar Armando García Gutiérrez hace una remembranza.

∞ Ensayos

El gesticulador para gesticuladores: entre el escenario y la pantalla

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Universidad Autónoma Metropolitana, Atzacapotzalco

Entre los innumerables festejos del centenario de la Revolución Mexicana en 2010 no podía faltar la célebre obra de Rodolfo Usigli *El gesticulador, pieza para demagogos*. Entre las distintas versiones montadas, la más reconocida fue la estelarizada por el actor Juan Ferrara y dirigida por el director universitario Antonio Crestani. Lo interesante de este montaje, más allá de su contenido político, es que mantiene viva la obra de Usigli en la escena mexicana contemporánea. Entre las muy diversas interpretaciones que se han hecho de esta obra clave del teatro mexicano del siglo XX está la versión cinematográfica de Emilio “El Indio” Fernández en los años cincuenta, que bien vale la pena comentar aquí y compararla con la versión escénica conmemorativa del centenario de la Revolución.

Palabras clave: Teatro mexicano, teatro revolucionario, Rodolfo Usigli, Emilio Fernández,.

The Impostor for impostors: between the stage and the screen

Rodolfo Usigli's famous play *The Impostor, a Piece for Demagogues*, was included in the 2010 Mexican Revolution centennial celebrations. Of the versions staged at the time, Antonio Crestani's production of the piece (featuring celebrated TV actor Juan Ferrara) was undoubtedly the most relevant, for it managed to bring Usigli's work back to life in the contemporary Mexican theatre stage. On the other side of the spectrum of variegated interpretations of this key work of Twentieth-Century Mexican theater lies a 1950's film version by Emilio “El Indio” Fernández, to which the recent stage production is compared.

Key words: Mexican theater, revolutionary theater, Rodolfo Usigli, Emilio Fernández,.

El gesticulador, pieza para demagogos de Rodolfo Usigli, escrita en 1938 y estrenada en 1947 en medio de escándalos y de amagos de censura en pleno régimen de Miguel Alemán, se ha constituido a lo largo de los años en el texto teatral canónico de la escena mexicana del siglo XX. Usigli fue acusado en su momento de “contrarrevolucionario”, de “enemigo de la Revolución”, de “tener costumbres afrancesadas” y por ello haberse convertido en un “*Palillo à la crème*” –como calificó Salvador Novo a este trabajo escénico de Usigli y Alfredo Gómez de la Vega, en referencia al conocido cómico del teatro de carpa o, como lo afirmó también por su cuenta Xavier Villaurrutia, *El gesticulador* no era otra cosa que una “pieza de ‘carranclanes’”, es decir de carrancistas opuestos a las supuestas bondades de los regímenes posrevolucionarios (Fuentes 1992, 98-115). La escenificación en el escenario más importante del país en 1947 de la historia de un profesor universitario que, ante el fracaso

de su vida, decide asumir la personalidad y la vida de un general maderista revolucionario al que todos consideraban muerto, causó no sólo sensación en el público que acudió a las representaciones, sino también una extraña mezcla de escozor e inseguridad entre políticos y militares encumbrados en el poder emanado de la Revolución en los años cuarenta del siglo XX. Pero Usigli tenía claro —como lo afirmara en su “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”— que no se trataba ni siquiera de una obra de teatro político en estricto sentido, sino de un drama de tesis sobre la identidad del mexicano, que seguía de cerca las ideas de Samuel Ramos acerca de su psicología. Quizá por ello causó tanta irritación y desagrado en el ámbito oficialista del México de los años del alemanismo; pero también es justo



● Cartel original del estreno de *El gesticulador* en el Palacio de Bellas Artes, 17 de mayo de 1947. Imagen cortesía del autor.

reconocer que, con el paso del tiempo, la obra ha logrado superar los vaivenes de las modas y tendencias dramáticas, así como constituirse no sólo en un clásico del teatro en México, sino como un elemento de la cultura mexicana del siglo XX.

Como era de esperarse, la célebre obra de Rodolfo Usigli estuvo presente en los innumerables festejos del centenario de la Revolución Mexicana, si bien no formó parte del programa oficial. Si bien es cierto que el que se haya representado en el ámbito de la producción teatral privada no debe predisponernos ni en cuanto a la calidad del producto terminado ni en lo que respecta al discurso teatral del director de escena, lo que sí puede decirse es que, en un contexto de enunciación ajeno a la demagogia oficialista de festejos por el centenario de la Revolución, la obra tuvo un matiz distinto. No fue objeto de manoseo político, sino simplemente fue llevada a escena a partir de la circunstancia del centenario de la Revolución y con las expectativas de atraer a un público interesado en una obra mexicana que aborda el tema en medio de polémicas y cuestionamientos en torno a la gesta revolucionaria.

De las distintas versiones que hubo, la que revisaremos aquí, por su alcance mediático, fue la que estelarizó el actor Juan Ferrara bajo la dirección del director de extracción universitaria Antonio Crestani, en el segundo semestre de 2010. En las siguientes páginas reflexionaremos acerca de la propuesta escénica y la respuesta del espectador contemporáneo a una obra que, en su tiempo, causó escozor en los círculos del poder político posrevolucionario y ahora fue reestrenada en el renovado teatro del deportivo Chapultepec en las inmediaciones del barrio de Polanco en la ciudad de México. Pero antes de entrar a analizar este reciente montaje nos ocuparemos de la versión cinematográfica de Emilio “El Indio” Fernández (Fernández, 1956), titulada *El impostor*,¹ a fin de comparar dos perspectivas disímboles del tema de la Revolución Mexicana.

1 La adaptación de la obra de Usigli fue de Ramón Obón y Rafael García Travesí; la fotografía de Raúl MartínezSolares, la música de Antonio Díaz Conde y la edición de Carlos Savage. Los intérpretes fueron Pedro Armendáriz (César Rubio), Amanda del Llano (Elena Rubio), Silvia Derbez (Julia), Jaime Fernández (Miguel), José Elías Moreno (Gral. Navarro) y Julio Taboada (Manuel Dondé). Eduardo Quevedo fue el productor asociado y la película fue filmada en los estudios CLASA en septiembre de 1956.

La mirada cinematográfica de “El Indio”



© Pedro Armendáriz, Amanda de Llano y Silvia Derbez en *El impostor* (1956) de Emilio Fernández. Imagen cortesía del autor.

El impostor, de Emilio “El Indio” Fernández, es una de las películas menos conocidas de su celebrada y destacada filmografía, y una de las que menos la favorecen. Filmada en 1956, la cinta estrenó hasta 1960 —trece años después del estruendoso estreno de la obra teatral de Usigli— a pesar de contar con un buen reparto —que incluye la aparición estelar de Pedro Armendáriz— y con la fotografía de Raúl Martínez Solares. En esta película, Fernández se empeña en utilizar grandes cantidades de rollo filmico en imágenes gastadas y de sobra conocidas en numerosas películas suyas: campesinos arando la tierra, carretas surcando el horizonte del campo mexicano con un cielo preñado de nubes portentosas, mujeres hieráticas cubiertas con rebozos realizando en silencio sus duras labores cotidianas.² Quizá esto se deba a un afán esteticista del célebre

2 Interesante sería saber por qué en esta cinta no colaboraron con Emilio Fernández Gabriel Figueroa en la fotografía y Mauricio Magdaleno en la adaptación y los diálogos, como era costumbre en buena parte de su filmografía.

director que se contrapone con el candente tema de la traición a la revolución mexicana expuesta en la obra original de Usigli. Todas esas secuencias resultan forzadas y parecen tener la intención de cubrir la obra con cierto esteticismo despolitizado “al estilo Indio Fernández”. La cinta presenta la historia de un hombre que regresa a su pueblo de origen para llevar una vida de campesino dignificado, pero las circunstancias lo obligan a ostentar la personalidad de un antiguo general maderista asesinado, con lo cual gana poder, prestigio y posición social y política. Fernández había ya filmado la historia del hombre solitario que retorna a su lugar de origen y lucha por recuperar su honor y su sitio con extraordinarios resultados en *Pueblerina* (1948). En la que nos ocupa, no obstante, tanto los múltiples matices políticos de la obra como el dilema del personaje que renuncia a sus ideales, se van desdibujando a lo largo de la película.³ El resultado es un melodrama poco convincente, ajeno a la profundidad del texto original de Usigli, y por tanto contradictorio, orientado a enaltecer la figura del padre y de la unidad familiar y no la de desnudar filmicamente el mundo de ambiciones, falsificaciones y gesticulaciones en que se transformó, según la mirada de Rodolfo Usigli, la Revolución Mexicana.

Lejos ya del fervor revolucionario y de los regímenes militares emanados de él, la película parece dirigida a mediatizar el discurso teatral de Usigli o, por lo menos, a anteponer a la cruda disección de la gesta revolucionaria presentada por Usigli las ideas románticas del propio Indio Fernández en torno a una realidad mexicana edulcorada. La versión cinematográfica de Fernández banaliza los conflictos y los convierte en melodrama. Ejemplo de ello son las secuencias que enfáticamente plantean el sufrimiento de Julia (hija de César Rubio), la mujer abandonada, y la desdramatización de la relación entre Rubio y su hijo

3 Si bien es de sobra comentado que el problema de César Rubio es el de haber encarnado la vida y la personalidad de otro César Rubio, el conflicto es aún más complejo, pues en la trama de la obra de Usigli el historiador ha renunciado a sus ideales de profesor universitario justamente para chantajear a los militares y políticos del norte (a los que conoce) y sacar provecho de ello, con el pretexto de querer mejorar las condiciones de vida de su familia y alejar a sus hijos del caos y la decadencia moral que, según él, asuelan a la capital del país. Así lo menciona el personaje a su esposa Elena y a sus hijos desde el primer acto: “Va a haber elecciones en el Estado y yo podría encontrar un acomodo. Conozco a todos los políticos que juegan... podré convencerlos de que funden una universidad, y quizá seré rector de ella [...] No en balde he enseñado la historia de la Revolución tantos años. No en balde he acumulado datos y documentos. Sé tantas cosas sobre todos ellos, que tendrán que ayudarme” (Usigli 1990, 28). El profesor universitario, el historiador César Rubio, no se nos presenta como un héroe, sino como un ser humano amargado y acosado por penurias económicas y problemas familiares.

Miguel, a quien en una escena le da finalmente ¡permiso de fumar ante él!, convirtiendo así el conflicto generacional de la obra en una suerte de pacto entre caballeros, como si el conflicto social de la obra y el problema psicológico de César Rubio no fueran de interés. Es decir, Fernández se enfoca exclusivamente en aquellos aspectos de la obra que le permitían insistir en sus formas melodramáticas ya probadas, más bien conservadoras y alejadas de un rigor crítico de la realidad social del país. No obstante, la figura del general Navarro es tratada en la película con cierta verosimilitud, melodramática, si se quiere, pero creíble al fin y con una cámara que insiste en mostrar a un hombre cruel e irascible en sus actos y movimientos.

Otro punto interesante es la manera en que Fernández resuelve cinematográficamente el asesinato de César Rubio, contraria a la obra de Usigli. Mientras que en el teatro el personaje muere fuera de la escena, siguiendo o evocando el modelo de acción dramática de la tragedia griega, en la cinta su muerte ocurre ante los ojos del espectador y en medio de la recreación de un mitin político. Bajo la mirada del director cinematográfico, el personaje usigliano queda transformado en un gesticulador más y de su boca salen palabras huecas, banalidad política, como un extraño antecedente premonitorio de lo que décadas después constituiría el llamado “caso Colosio”, el político que pretendió con sus palabras y discursos cimbrar el sistema que lo había creado y cobijado. En un discurso radicalizado, Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia, pasó de operador político del entonces presidente Salinas a convertirse en un aparente crítico acerbo de su protector. La historia real, como sabemos, culminó con el asesinato del candidato del PRI a la presidencia en 1994. En la película, César Rubio muere en situación similar a la de este personaje real, lanzando discursos, lo que de ninguna manera ocurre en la obra de Usigli —aunque de haberse convertido en candidato oficial del partido en el poder, este personaje teatral seguramente habría seguido los mismos pasos—. Aparece así la lección que viene de la historia misma: los gesticuladores están en el teatro, en el cine y en la vida real.

Lo que a propósito del asesinato de Colosio se dijo en 1994 es sorprendente todavía para nosotros desde la perspectiva de los lazos entre ficción teatral y realidad histórica: el candidato había muerto a manos de un supuesto “fanático religioso” cuando se aprestaba a autoimponerse una máscara de futuro presidente renovador y contrario a la rapiña y simulaciones que el régimen de Carlos Salinas había desarrollado a lo largo de su mandato. Nunca se supo cabalmente la verdad acerca de su muerte; si en

efecto Mario Aburto, el asesino “solitario”, obró por cuenta propia, o si el régimen autoritario priista echó a andar la maquinaria de exterminio ante la supuesta radicalización en el discurso del candidato Colosio.⁴

Pocos minutos después de dirigir sus gesticulantes palabras a la muchedumbre en la ciudad de Tijuana, como una suerte de *déja vu*, Colosio es asesinado casi como si lo retratase Emilio “El Indio” Fernández. El asesino material confeso de Colosio, el famoso Aburto, es calificado — como ya dijimos — de fanático religioso, de la misma manera que afirmara el General Navarro, al final del tercer acto de *El gesticulador*, en relación con la muerte de César Rubio. Dice Navarro: “Hay pruebas de que el asesino fue un católico. En su cuerpo se encontraron un crucifijo y varios escapularios” (Usigli 1990, 134). Aburto no fue acusado de católico, pero sí de pertenecer a una secta de fanáticos autodenominada “Águilas aztecas”. Los encuentros entre realidad y ficción que se plantean entre el lamentable final de la vida del candidato oficialista a la presidencia de México en 1994 y lo que nos ofrecen Usigli con su material dramático y Fernández con su película resultan, desde nuestro punto de vista, sorprendentes.

De la película *El impostor*, Emilio García Riera hace el siguiente comentario crítico en la *Historia documental del cine mexicano*:

La pieza de Rodolfo Usigli *El gesticulador*, analizaba con buena profundidad psicológica el caso de un personaje complejo y contradictorio. El Indio Fernández no era desde luego el indicado para advertir tales contradicciones y complejidades. César Rubio se convertía para él en la eterna víctima noble de injusticias incomprensibles, en una suerte de campesino frustrado por circunstancias fuera de su control. La película resultó por ello perfectamente inocua, pero, aun así, su estreno se retardó cuatro años (García Riera 1979, 212-213).

4 He aquí una muestra de la gesticulante oratoria del candidato asesinado en Lomas Taurinas: “Quiero decirles que en esta contienda política, en esta contienda democrática, mi propósito es encabezar un gobierno que esté cerca de la gente, donde la iniciativa popular sea el eje fundamental para el avance y el progreso social [...] Pero sé también que lo que ustedes quieren es un gobierno que promueva una economía al servicio de la gente; que promueva una economía que invierta más en la gente, que invierta más en educación para que nuestros hijos y jóvenes se preparen mejor para la competencia” (Colosio 1994).

Pero cabe insistir aquí en lo extraño que resulta que la película se haya estrenado con tanta dilación cuando, desde nuestra perspectiva, la propuesta cinematográfica de Fernández tiende a mediatizar el carácter del protagonista principal y las circunstancias políticas en que se desenvuelve al intentar asumir la personalidad de un mítico general revolucionario en aras de satisfacer un interés personal. Si hubo censura no lo sabemos a ciencia cierta, pero es claro que ante todo hubo una suerte de autocensura, si no del Indio, sí de sus libretistas y adaptadores, Ramón Obón y Rafael García Travesí. Pero vale la pena abonar aquí a favor de la versión cinematográfica de Fernández que la recreación del ambiente social y político en el que se encuentra César Rubio y posteriormente se enfrenta con el general Navarro, posee un genuino dramatismo y un manejo del suspenso muy logrados.

La versión teatral bicentenaria

En el año de las conmemoraciones del centenario de la Revolución Mexicana, no podía faltar la idea de llevar nuevamente a la escena esta obra clásica del teatro mexicano moderno. Así, en un nuevo teatro para la ciudad de México, en pleno corazón del aburguesado barrio de Polanco —en donde muchos generales revolucionarios en su respectivo tiempo se avocindaron, como fue el caso del presidente, General Manuel Ávila Camacho— *El gesticulador* de Rodolfo Usigli se escenificó en 2010 con un reparto estelarizado por uno de los actores consentidos de las telenovelas mexicanas: Juan Ferrara. Un actor que sobradamente reuniría las características histriónicas para interpretar en el teatro a un personaje tan interesante como lo es el profesor César Rubio, que harto de la mediocridad y de las pocas expectativas que puede ofrecerle a su familia, regresa a su lugar de origen para tratar de medrar entre los hombres del poder, gracias a la información histórica que posee.

El montaje del conocido director y funcionario cultural universitario Antonio Crestani podría habernos abierto los ojos ante la cruda realidad de la política oficial del México del siglo XX. Pero el resultado no pareció transitar por esos senderos, no solamente en lo que se refiere al trabajo actoral, sino en la concepción misma de la puesta en escena, con un decorado destinado a ilustrar la casa de César Rubio más como una “casa Geo” o de la Hipotecaria Su Casita —fabricadas en serie y de mala calidad— que como escénicamente podría imaginarse el espacio en el que César Rubio



© Cartel de *El gesticulador*, 2010. Imagen cortesía de Antonio Crestani.

sacude los tinglados de la política posrevolucionaria al usufructuar en su persona el mito del general maderista misteriosamente desaparecido que plantea Rodolfo Usigli en su obra.

Montar *El gesticulador*, *pieza para demagogos*, en el centenario de la Revolución Mexicana, se antojaba como una propuesta lógica y positiva para proponer un balance de lo que fueron los acontecimientos históricos desde la escena mexicana del siglo XXI, desde un ámbito no oficialista, sino independiente. Aunque también pienso que en cierta medida lo fue; que el montaje, el trabajo actoral y la idea en general de inaugurar un teatro en Chapultepec con esta obra no dejaba de ser un momento de reflexión y una suerte de homenaje al maestro Rodolfo Usigli y a su obra.

En una entrevista concedida a la prensa de espectáculos, el actor Juan Ferrara hizo estos comentarios al respecto del montaje:

La temática es fuerte para la situación actual del país; se mueven muchos botones de gente que no les gustaría hablar de ellos. Una de las cosas en que el país ha avanzado es porque hay más pluralidad en las ideas, afortunadamente ya no existe la censura desde hace varios años, en todo

caso existe la autocensura, así es que no tememos que se pueda revivir aquella vivencia.

—Aceptar el papel de *El gesticulador* es para Juan el pretexto perfecto para conmemorar las fechas patrióticas —acota el periodista entrevistador.

—Lo acepté por el supuesto homenaje que se le está haciendo al centenario de la Revolución. Es una obra realizada por un dramaturgo que realmente entiende muy bien lo que ocurre y desmitifica parte de la grandeza de la Revolución y mantiene esos ideales —puntualizó Ferrara (*Milenio Diario* 2011).

Y sí, en efecto no se puede decir que el montaje y el trabajo actoral hayan traicionado a Usigli y a su obra. Se trataba de atraer al público a una nueva sala teatral con una obra con la que se podría, en cierta manera, conmemorar el centenario de la Revolución Mexicana. Y eso fue, sin ninguna otra pretensión más. En realidad, uno como espectador se pasaba la tarde de domingo de manera agradable asistiendo a una obra de teatro que aborda una realidad de sobra conocida. Lo que ocurre, de hecho, es que se trata de un montaje destinado a un público poco interesado en cuestionarse sobre su pasado reciente; en suma: un montaje convencional para un público convencional. Esto no tiene absolutamente nada de raro, extraordinario, o negativo. Es parte de la cultura “light” de nuestro tiempo. Aunque puede anotarse que tanto el director como los actores no tuvieron interés en resaltar numerosos aspectos de la obra en los que se hace un retrato de una realidad política y social con el que el espectador podría llegar a identificarse o a reconocer, como cuando César Rubio supone que el país está construido sobre un mar de mitos y mentiras, o cuando mira su retrato ya como candidato oficial, transformado en el auténtico General César Rubio, así como en la complejidad y en lo contradictorio de los personajes. Da la impresión de que los códigos de la telenovela y el re juego melodramático al que recurrió “El Indio” Fernández en su versión cinematográfica volvían a aparecerse como un fatídico maleficio de la escena mexicana.

No obstante, cabe decir, Ferrara en la puesta en escena de 2010, como Pedro Armendáriz en la película en 1956, ofrecen por lo menos en imagen y en gesto una propuesta convincente del personaje César Rubio, el profesor universitario que renuncia a sus ideales y a su vocación para convertirse en un gesticulador más. Pero no les alcanza para darle hon-

dura psicológica a su interpretación. En el caso de Armendáriz, podría comprenderse, pero en el caso de Juan Ferrara, conforme avanza la obra vamos percibiendo que —¡ni hablar!—, el actor se debe a su público — como suele decirse—, y que no se comprometerá más allá de aquello a lo que nos tiene acostumbrados. Tal vez esto se deba a una petición del director, pero también pudo constatarse la posibilidad de ahondar en los matices que los personajes de la obra ofrecen, como ocurrió por momentos en el trabajo de Joaquín Garrido en el papel del general Navarro, así como el de Julián Pastor como el profesor norteamericano proveniente de la Universidad de Harvard, Oliver Bolton. Con lo cual podemos afirmar que, desde el punto de vista actoral, la puesta en escena de Crestani se nota desnivelada, sobre todo cuando aparecen los personajes secundarios que en la obra de Usigli cumplen, por momentos, la función de una suerte de coro griego que comenta la acción; y en esta escenificación resultan más bien la plataforma para que jóvenes actores luzcan sus encantos para ser llamados a trabajos más interesantes para ellos, como alguna serie televisiva, por ejemplo. Tal es el caso de quienes hacen al Presidente Municipal, Epigmenio Guzmán, el diputado local Mondragón, el Licenciado Estrella y el propio Emeterio Rocha, el viejo encargado de reconocer en el historiador César Rubio al histórico y legendario general César Rubio. Su presencia en el montaje produce entre otras cosas uno de los fenómenos curiosos que pueden darse en el teatro: cambiar el tono de la obra desde el montaje mismo a partir del trabajo actoral. De la solemnidad de las primeras escenas los personajes comienzan a pasar a la comicidad y a los guiños al público, jugando con el habla del norteño mexicano: “Conoció a mi apá...César Rubio conoció a mi apá...” “¿Ya no me conoces Emeterio Rocha?” —pregunta César Rubio— y el viejo le contesta “Pues, hombre es curioso. Pues eres el mismo... pues sí...el mismo César Rubio...” (Usigli 1988, 90). Y el público sonríe. No se horroriza ante el destino de César Rubio, sino que parece esperar ya un final de comedia de enredo.

Ni el montaje, ni el trabajo actoral se encaminan propiamente hacia la comicidad, sino en momentos particulares, es cierto, pero se establece una predisposición entre actores y público, y así llegamos a la escena culminante del tercer acto, cuando el General Navarro se enfrenta con César Rubio para advertirle que no vaya a los plebiscitos. Y el público sonríe. Algo ha pasado que bien puede estar más allá de la propuesta del director de escena Antonio Crestani. Y es que, en efecto, *El gesticulador*,

la célebre pieza para demagogos de Usigli, el gran Usigli, bien podría jugarse en tono de comedia y, al parecer, de acuerdo con los escarceos que se vieron en esta puesta en escena, funciona.⁵ Aunque, justo es apuntarlo, no parece haber aquí la intencionalidad clara de darle un giro a la tuerca para jugar con el tono y desdramatizar —por así decirlo— ciertas escenas de la obra para ejercer una mirada crítica al conflicto dramático y a sus referencias con la realidad del México posrevolucionario y actual. El humor parece haber sido circunstancial y utilizado por los actores para atraerse la complacencia del público de Polanco. No se notaba, tampoco, una determinada intencionalidad en el manejo escénico del objeto teatral o del vestuario, más allá del mero énfasis ilustrativo. Como ocurre con la transformación del profesor César Rubio, en el General César Rubio: el traje que le confeccionaron a Juan Ferrara, más parece haber sido adquirido en una barata de ocasión, y el actor no hace uso de sus sobrados recursos actorales para que veamos en escena al César Rubio transfigurado. Simplemente usa el vestuario como cualquier otro, como tampoco vemos el *gestus* que revele que el acto de gesticulación ha sido ejecutado. Hacia el final de la obra, lo que vemos es a Juan Ferrara —el actor de telenovelas— satisfecho de haber llevado a escena un clásico del teatro mexicano; contento de haber cumplido su labor. El montaje finalmente se vuelve un acto más de gesticulación. El público aplaude y sale contento de la sala. Y uno se pregunta: “¿En donde oí o leí yo de alguna otra versión cómica de *El gesticulador*?...”

En efecto, Rodolfo Usigli se ufanaba que poco después del estruendoso estreno de la obra en 1947, alguien montó en el teatro de revista una parodia que llevó el nombre de *La gesticuladora*, que también alcanzó un cierto éxito y resonancia en los escenarios de la capital.⁶

Así que del melodrama a la comedia, de *El impostor* del Indio Fernández de 1956 a este *Gesticulador* 2010, bien podemos decir, parafraseando al comediógrafo latino Terencio, que “Todo cuanto se hace en el teatro, ya ha sido dicho y hecho antes”. Aunque es claro que, en una relectura de esta pieza de Usigli, las posibilidades escénicas y de reflexión

5 Para abundar en relación con la estructura y el género dramático de *El gesticulador*, véase mi libro *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario* (Ortiz Bullé Goyri 2007, 109-112).

6 De la pluma de Guz Águila, *La gesticuladora*, estelarizada por Rosa Carmina y Rosita Fornés, se estrenó el 30 de mayo de 1947 en el célebre teatro Tívoli (Fuentes, 1992, p.113).

sobre la realidad social no se agotan más allá de las buenas o malas interpretaciones que pudieran hacerse de la obra. También parece que la realidad social y política del México del siglo XXI no es tan cercana a la de hace una cincuentena de años y más; por lo tanto, el espectador medio no logra identificarse con ella o, al menos, con las referencias a la Revolución Mexicana con mayúsculas. Al menos eso parece vislumbrarse en esta versión conmemorativa de *El gesticulador, pieza para demagogos*.

Bibliografía

- Alcántara, José Ramón. 2004. “La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli”. *Investigación teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*. Número 6-7 (junio 2004-junio 2005) pp. 9-22.
- Beardsel, Peter. 1992. *A Theatre for Cannibals*. Londres: Associated University.
- Colosio, Luis Donald. “Diálogo con los vecinos de la colonia Lomas Tau-rinas”, 23 de marzo, 1994. Página consultada el 20 de febrero de 2011. <http://www.bibliotecas.tv/colosio/discursos/candidato23mar94.htm>.
- Del Río Reyes, Marcela. 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE.
- Fernández, Emilio. 1956. *El impostor*. Adaptación de la obra dramática de Rodolfo Usigli *El gesticulador* por Ramón Obón y Rafael García Travesí. Producción Cinematográfica Latinoamericana (CLASA). Estreno 28 de julio de 1960, Cine Olimpia, Ciudad de México.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. 1992. “César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica”. En: *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, pp. 98-115, México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/ INBA.

- García Riera, Emilio. 1977. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- Gómez Barrios, Armín. 2004. “Trilogía de las coronas’ de Rodolfo Usigli impone visión teatral a la historia”. *Investigación teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*, número 6-7 (junio 2004-junio 2005), pp. 57-72.
- Grovas, Víctor. 2001. *El otro en nosotros. El extranjero en el teatro de Rodolfo Usigli*. México: Distribuciones Fontamara/Tecnológico de Monterrey (IESM).
- Layera, Ramón. 1996. *Usigli en el teatro: testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*. México: UNAM-INBA.
- Milenio Diario*. 2011. “Regresa Juan Ferrara como El gesticulador al teatro”. Entrevista [en línea]. Página consultada en enero de 2011. <http://impreso.milenio.com/node/8786378>.
- Meyrán, Daniel. 1993. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*. Trad. Manuel Menéndez. México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/CITRU-INBA.
- . 1996. *Tres ensayos sobre teatro mexicano*. Milán: Ed. Bulzoni.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. 2005. “R. U. ciudadano del teatro...y del ensayo...”. *Tema y variaciones de literatura, # 24, El ensayo mexicano del siglo XX*, pp. 187-198. México: UAM-A.
- . 2005. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México: UAM-A.
- . 2007. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Alicante: Universidad de Alicante (Cuadernos de América sin nombre, # 20).
- Pérez Galicia, Rocío del Carmen. 2010. “El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli”. *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*. Eds. Ociel Flores Flores y Gloria Ignacia Vergara Mendoza,

pp.111-148. México: UAM-A/Universidad de Colima/Conacyt.

Shmidhuber, Guillermo. S/f. *Apología dramática de Rodolfo Usigli*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Usigli, Rodolfo. 1932. *México en el teatro*. México: Imprenta Mundial.

———. 1940. *Itinerario del autor dramático*. México: Casa de España en México.

———. 1967. *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*. México: Seminario de Cultura Mexicana.

———. 1979. *Teatro completo III*. México: FCE.

———. 1979. “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”. En: *Teatro completo III*. México: FCE, pp. 491-531.

———. 1987. “Dimensiones del texto dramático”. *Repertorio, revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro*. Núm. 1, pp. 13-15.

———. 1990. *El gesticulador, La mujer no hace milagros*. México: Editores Mexicanos Unidos.

———. 1997. “El gesticulador”. En: *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. Ed. Marcela Del Río Reyes, pp. 503-548. México: FCE.

———. 1996. *Teatro completo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp. pról. y notas de Luis de Tavira). México: FCE.

———. 2005. *Teatro completo. V, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Compilación y notas de Luis de Tavira y Alejandro Usigli, y prólogo de Luis de Tavira). México: FCE.

Smith, Maya Ramos. 1979. “Prólogo” a *El gesticulador, Las madres y El gran circo del mundo*, de Rodolfo Usigli. Pp. VII-XXIV. México: PROMEXA Editores.

Toriz Proenza, Martha, ed. 1992. *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*. México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/ INBA.

Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray

Juan Mendoza¹

Universidad Complutense de Madrid

El arte no es más más que un sustitutivo en tanto que la belleza de la vida siga siendo deficiente. Irá desapareciendo a medida que la vida vaya ganando en equilibrio.

Piet Mondrian

Los vivos saben al menos que han de morir, pero los muertos no saben nada, porque su memoria yace en el olvido. Percieron sus amores, sus odios, sus envidias; jamás tomarán parte en cuanto acaece bajo el Sol.

Eclesiastés



El presente trabajo aborda, desde el estudio dramatológico propuesto por José Luis García Barrientos, el análisis de la obra de teatro fronterizo *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. Para ello se analizan cuatro componentes fundamentales: tiempo, espacio, personaje y visión, gene-

¹ Beneficiario del Programa de Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2011-2012, y del programa Doctores Jóvenes de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

rando una panorámica sobre las interacciones y relaciones de cada uno de estos elementos con la temática y estructura de la obra dramática. En este trabajo la frontera es percibida como un cementerio en donde deambulan los insepultos inmigrantes fallecidos en ese desierto.

Palabras clave: Dramatología, frontera, lugar, repetición, Ángel Norzagaray.

An analysis of borders in Ángel Norzagaray's play *Cartas al pie de un árbol* (Letters under a Tree)

The following essay discusses Ángel Norzagaray's play *Cartas al pie de un árbol* (Letters under a Tree), considered an example of border theatre. The method employed is dramatological, based on the writings of José Luis García Barrientos. Three main aspects are discussed in relation to the play's theme and structure: time, space, carácter and vision. The U.S. – Mexico border will be understood as a graveyard where unburied migrants wander in the desert.

Key words: Dramatology, border, place, repetition, Ángel Norzagaray

Introducción

Para realizar el siguiente análisis de la obra *Cartas al pie de un árbol*, del dramaturgo Ángel Norzagaray, se ha seguido el método *dramatológico* de José Luis García Barrientos, quien define *dramatología* como “la teoría del drama [...] es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral” (García Barrientos 2003, 34).

Comentar la obra de Norzagaray implica ceñirnos a una parte geográfica de México, esto es, al Norte. Difícilmente encontraremos en otro lugar una frontera tan amplia en su concepto económico: de un lado, el México pobre, dependiente de su vecino rico, la necesidad de buscar una vida mejor; lo que explica que cruzar al otro lado ha ido acentuándose día con día.

Uno. Teatro fronterizo

¿Qué es el Norte (en México)? Estados Unidos de América, los “grin-

gos”, un sueño, una meta a la que se accede después de sortear todos los obstáculos naturales y artificiales que la geografía, por un lado, se encargó de “poner” y, por el otro, los “americanos”. Allí, donde viven los dueños de un continente: “América para los americanos”.²

Pero veamos: México, país, paliativamente llamado “en vías de desarrollo” es más centralista que un egocéntrico frente a un espejo. El Distrito Federal es el ombligo del país. Es allí desde donde se ejerce el poder de la nación mexicana y, por ende, es el centro neurálgico desde donde se perfilan los destinos de más de 100 millones de mexicanos, algunos de ellos en la extrema pobreza y otros solamente pobres; también hay algunos pobres con aspiraciones, que es la llamada “clase media”, o paliativamente llamada “clase económica en vías de desarrollo”, lo cual no se hace realidad ni de lejos. Pero, ¿qué sería de México si desaparecieran los pobres? Bueno, por un lado, perdería su identidad; ya no sería México y tendríamos que buscarle otro nombre. Sin pobres, en México no habría necesidad de iconizar la frontera, no sería lo que es; lo que nos lleva a decir que sin frontera no existiría el llamado teatro fronterizo. Al menos no como lo conocemos.

El teatro fronterizo es aquel llamado “teatro de la frontera” (la del Norte, claro. ¿O existe otra?). Nombrar a sus hacedores parte de este movimiento es a la vez una manera de agruparlos, una victoria. Sí. El fenómeno migratorio de los dramaturgos y hacedores de teatro del Norte al centro de México es frecuente; en épocas pasadas ésta era la única opción para poder representar sus trabajos. Sobre esto, Barbará Colio, dramaturga de Tijuana, ha señalado que pareciera que las obras de teatro no existen si no llegan a la ciudad de México (Colio, 2004).

Asimismo, lo que se llama “teatro profesional regular” deja fuera al 90 por ciento de la población, como ha dicho Fernando de Ita. Es decir, sólo se piensa en teatro profesional cuando se habla del que se hace en el centro del país, lo que por supuesto llama la atención. Lo cierto es que la Ciudad de México es el único lugar en donde se puede sostener una carrera a largo plazo —aunque quizás sea posible en otras dos o tres ciudades más de la República—, lo cual no significa que el teatro que se hace en las otras ciudades mexicanas no sea igualmente profesional o regular.

El teatro fronterizo proviene de lo que los estudiosos nombraban

2 Síntesis de la Doctrina Monroe.

antiguamente “teatro regional”. Uno de ellos es el teatro del Norte, que se apropia de una serie de tópicos recurrentes y rompe con el pensamiento hegemónico del centralismo teatral. Como señala Armando Partida:

El haber tomado conciencia de su propia teatralidad con relación a los discursos hegemónicos urbanos del centro del país fue el detonante inmediato para su auge, al responder a las expectativas de sus propios públicos por medio de un discurso teatral que les hablara de aquello que les era inherente y, por lo tanto, conocido, cercano, propio (2003, 73).

Hablemos del Norte un momento, siempre con la frontera en mente. Los dramaturgos del Norte viven y hablan del Norte; sin embargo, sus temáticas son similares a las que podemos encontrar en otras regiones de México o el mundo, pues comparten el mismo objeto referencial: el hombre. Como señala Castagnino: “La materia teatral está hecha de lo humano. Inmutable y, por lo tanto, variable como todo lo perteneciente al hombre, sumisa a lo accidental y a lo momentáneo, cambiante en cada época. El arte del hombre de teatro consiste en permanecer en lo humano” (Castagnino 1967, 48-49). Permanecer en lo humano es apuntar a un tiempo a lo particular y a lo universal; hablar de teatro del Norte es, pues, hablar de teatro.

La diferencia consustancial es la forma de presentarlo, el lenguaje y su espacialidad, la frontera y el desierto. Hacer teatro en Aridoamérica se vuelve una tarea titánica. El teatro del Norte o el fronterizo refleja sus características particulares provenientes de una forma de entender y organizar su mundo; esto es, su cultura, contenida en una estructura dramática, en un objeto “pluralístico cuyas sustancias de la expresión son diversas y cada una de ellas de procedencia diversa y por lo tanto con un cierto número de convenciones y codificaciones distintas en cada caso y, lo que es más, estas convenciones y códigos ya entran en el espectáculo con una determinación socio-cultural” (De Toro 1993, 14-15). El teatro fronterizo toma los elementos culturales que le son propios y los convierte en signos escénicos que reflejan un sentido estético particular de entender el teatro, un teatro regional como mezcla de leyendas, pueblos indígenas, seres marginales, familias anquilosadas, tesoros perdidos, fantasmas, identidad perdida, narcotráfico, pandillas y sueños, muchos sueños estrellados contra el muro de la indiferencia social y el muro de los gringos.

Una de las figuras de mayor influencia en el teatro regional fue el desaparecido dramaturgo Óscar Liera. Comenzó su carrera en la Ciudad de

México y ahí escribió su primera serie de obras, y posteriormente regresó a su tierra, Sinaloa, donde creó obras caracterizadas por un lenguaje metafórico anidado en la lengua de los habitantes de esa zona del país. Liera decía “tenemos que hacer un teatro que nos identifique y nos defina” (1990, 9), idea a partir de la cual escribe *El jinete de la divina providencia*, *Los caminos solos*, *Camino rojo a Sabaiba*, obras en las que recupera mitos y seres que habitaron su región. A la par funda uno de los grupos de mayor influencia durante la década de los 80 en el teatro regional y nacional: el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS). Su teatro se caracteriza por la lucha social y el cuestionamiento de las clases dominantes y las instituciones oficiales, religiosas y familiares.

Dos. El método de análisis dramatológico propuesto por García Barrientos

Distingamos la dramatología de la narratología por el modo de representación; el primero no mediado por voz alguna, y el segundo mediado por la voz del narrador.

El método de García Barrientos parte del estudio del texto dramático, que se distingue de la llamada “obra dramática”, objeto de codificación literaria dotada de una autonomía, y que puede leerse como un objeto literario, mas no especular. El texto dramático, en cambio, es un texto lingüístico de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo, que cuenta con diálogos y acotaciones, de tal forma que debemos leer en él no sólo el mundo representado, sino el modo de representarlo. En el texto dramático encontramos entonces la confluencia de dos textualidades: texto diegético y texto escénico. La unión de estos dos elementos es imprescindible para la construcción del mundo ficcional, y es ahí donde nace la dialéctica oximorónica del teatro: objetos reales que construyen un mundo ficcional a vista del público presente.

La doble manifestación de la acción dramática nos permite generar el mundo ficcional en un presente de la presencia sin mediación de voz. En algo parecido al “estilo indirecto libre” como manifestación de una inmediatez enunciativa. Por otro lado, las acotaciones, según García Barrientos, no le pertenecen a nadie, ninguna voz las enuncia, no existe un “yo digo que”. Una acotación teatral debiera ser impersonal, sin sobrecargas de valores formales, retóricos o poéticos.

El método dramatológico considera, al igual que el narratológico,

cuatro componentes fundamentales para el análisis del drama: tiempo, espacio, personajes y público; elementos indispensables para la acción dramática: lo que ocurre entre determinados personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público.

Tres

Ángel Norzagaray (La Trinidad, Sinaloa, 1961) es uno de los hacedores teatrales representativos del teatro del Norte de México, fundador del grupo Mexicali A Secas. Norzagaray tiene un estilo claro y definido, gestado en sus largos años como creador. Influenciado por su entorno, su estilo se resume en una estética y poética del desierto, que privilegia la máxima expresividad del actor con el mínimo movimiento: “En el desierto te mueves poco pero sientes igual o más”, comentó en un taller al cual asistió quien esto firma. El objetivo principal es la eliminación de lo nimio y la concentración de la energía en la escena. Como dramaturgo, esta forma de concebir el teatro lo lleva a generar textos sin rebuscamiento retórico; lo que se tiene que decir hay que decirlo, pero como lo dice la gente, con cosas que se ocultan (no andamos por la vida diciendo netas, ¿o sí?).



● Raymundo Garduño y Felipe Tutui en la puesta en escena *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray (2008). Foto de Ivan Weber.

La obra que es germen de este comentario, *Cartas al pie de un árbol*, fue estrenada en septiembre de 2001 en Mexicali, Baja California, por el grupo Mexicali A Secas, bajo la dirección de su autor. En ese mismo año la obra —representada en diferentes escenarios nacionales y

internacionales— obtuvo el Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y en 2003 fue traducida al francés. El espacio que refleja la obra es la frontera norte de México; allí es donde el drama sucede. El tema reflejado en ella versa sobre el olvido y la

identidad, tópicos temáticos recurrentes de esta dramaturgia.

La frontera se concibe en *Cartas al pie de un árbol* como olvido y muerte. El desierto se transforma en un obstáculo, a la par que en lugar transitado por seres insepultos. El mito del hades griego nos va a modo para explicarnos: El dios de la muerte es Tanatos, deidad menor, hijo de Nix, la noche, y hermano gemelo de Hipno, el sueño. La noche a su vez es hija de Caos y madre de Geras, la vejez; Moro, la suerte, Apate, el engaño, y de Eride, la discordia. La cosmogonía queda diseñada en una serie de opuestos: orden y caos, día y noche, vida y muerte; vigilia y sueño, lo que provoca que los muertos en la mitología griega padezcan una peculiar confusión y falta de realidad.

Al morir el ser, bebe agua del Leteo, donde brota el olvido, para acceder al mundo de los muertos. Olvidar es parte de cruzar la frontera de la vida. Olvidar es parte de cruzar cualquier frontera, podríamos agregar: perder el sentido, lo identitario, el nombre, incluso. Te van a cambiar las vocales y las consonantes. Te quitarán el sentido y la voz de tu madre. Te vas a quedar sin tierra. La muerte es un viaje del que no se regresa, pues el olvido apresaa al viajante, haciéndole que pierda su memoria.

Parte importante del mundo de los muertos griegos es Hades, el invisible, señor del mundo inferior, el mundo de los muertos. La muerte se entiende como el traslado de los vivos a ese mundo inferior tan invisible como su señor. De allí se desprende que la muerte sea concebida como mitotópica, pues estar muerto es como estar vivo, es un modo de habitar un lugar; una región cuyas singularidades geográficas imponen el modo de estar muerto, mientras que el morir mismo es el tránsito desde el lugar y el modo de ser de los vivos al mundo de los muertos. La muerte entonces es una forma de habitar esa región, despojados de la entidad de sus figuras, como espectros o sombras, como una huella de ausencia del cuerpo que existió; que es uno de los tópicos del teatro fronterizo. Específicamente lo podemos encontrar en *Cartas al pie de un árbol*:

Zaurino: —Así andan, yo los veo. Soy Zaurino. Por eso los veo. No es algo que yo haya pedido. Es nacencia. Pero no es andancia, ya sé, no cualquiera. Pero los veo, no sé por qué. Se mueren, se ahogan, se insolán, se congelan y yo los sigo viendo. Pobres, no se dan cuenta que ya están muertos y ahí siguen seguros de que van vivos a su destino. ¿Cuál? Muchos llegan con su ilusión hasta Los Ángeles, hasta Nueva York y allá se hacen trabajando, riendo, llorando de nostalgia. Ésos son

los más luchones, los que traían más ganas. No declinan esos espíritus, se siguen de frente. Otros, menos enjundiosos, se quedan nomás frente a la línea, sintiendo que ya pasaron. Están tan ilusionados que ni ven cuando rescatan sus propios cuerpos, cuando entierran sus cadáveres sin saber quiénes son o cómo se llaman o de dónde vienen. Y son miles, ¿eh?, y andan felices pensando que ya la hicieron. Y yo no los puedo ayudar. ¿Cómo? Si les digo que ya están muertos, me matan (Norzagaray, 2007).³

Podemos relacionar el texto con la insepulta muerte. Al morir el cuerpo debe ser depositado en su sepultura para que ocupe el lugar del recuerdo. Al morir y quedar insepulto el cuerpo, el ser vaga sin saber su propia condición, sin habitar el mundo que le corresponde. Se encuentra con los vivos, pero su nueva condición espacio-temporal no le permite relacionarse; es como matar de nuevo al que está muerto, y es que la sepultura es un esfuerzo de domesticación de la muerte, es colocar el dolor del vivo en un espacio determinado, lugar de la memoria. De esta concepción se desprende el temor a morir en un lugar sin distinciones geográficas, como el mar, pues el mar es como el olvido, un no-lugar (Augé 2007); no existen huellas geográficas que le permitan al vivo reconocer dónde se encuentra el cadáver para rendirle honores. En la tierra el recuerdo se puede hacer hábito, y se puede habitar un lugar convirtiéndolo en una habitación. La tierra permite que el cuerpo habite su sepultura, y los vivos el recuerdo. El desierto. El mar. El desierto tiene una relación semántica con el mar; los dos son espacios que no permiten ser habitados, sino por instantes, por momentos. El mar y el desierto son ciudadelas del tiempo y del olvido en las que su fugacidad y su poder desvanecedor rigen de inmediato. Son lugares que sólo se pueden poblar por gentes en tránsito. Migrantes.

Para el análisis del texto dramático *Cartas al pie de un árbol* me basaré en el texto escrito por Norzagaray (2001) y también, haciendo uso del recuerdo como herramienta, en una representación de la compañía de Norzagaray en Culiacán, Sinaloa en 2008.

La obra aborda la búsqueda de la identidad, contraposición del olvido del ser que se halla en la recuperación de la memoria perdida. El tránsito hacia el otro lado (Estados Unidos) es el lugar real/ficticio donde sucede el drama, la frontera. Espacio desértico habitado por fantasmas,

3 Todas las citas provienen de este texto colgado en la página del propio autor.

almas en pena que desconocen lo que es morir, pues nunca terminarán de llegar. La frontera es el olvido. El espacio que sería de tránsito se ha convertido en cárcel, no en un hogar, pues en él no se les permite habitar, sino deambular.

En el título de la obra se presenta una síntesis metafórica de aquello que acontece en la historia. La palabra “carta” hace referencia al objeto que sirve para poner en contacto a dos personas; asimismo, trae a la mente la literatura epistolar. Por otro lado, el árbol, al tener raíces, se asocia con el arraigo. Desde el mismo título Norzagaray nos iconiza el contacto con el origen.

Las cartas forman parte del recurso que usa uno de los personajes de la obra para ponerse en contacto con sus recuerdos; los árboles serán el lugar donde colocarán esas cartas, breves momentos, fotografías para que otros las vean, en un afán de que alguien los reconozca, los nombres.

Hijo ciego: —No. Pos mejor me olvido, ni modo que me quede como perro sin dueño. Pero ayúdame con algo.

Lazarillo: —Mjj.

Hijo ciego: —A escribir.

Lazarillo: —Yo no soy escritor.

Hijo ciego: —Yo te dicto. Es una idea que tengo.

Lazarillo: —¿Y qué, o pa' qué?

Hijo ciego: —De lo que me voy acordando te dicto. Tú lo escribes y luego la pegamos, así, en los postes, al pie de los árboles. Cartas al pie del árbol, de muchos árboles, con mis recuerdos; con lo que voy siendo conforme reconstruyo mis recuerdos. Así, si alguien lee y sus recuerdos embonan con los míos, pues ya la hice. ¿No? Me va a poder llevar de regreso a mi pueblo y me va a explicar bien quién soy.

Memoria en las raíces. Encontrar la memoria implica un viaje, poner en contacto dos puntos; recuperar los recuerdos es darles un orden. El dramaturgo mencionó en una de sus clases de dónde provenía el título de su obra. Nos remonta a las épocas de los conquistadores españoles por el Norte de México:

El 14 de septiembre, sin escuchar las protestas de sus marineros, remontó otra vez las aguas del río hasta una distancia que no concuerda con la descripción que hace del paisaje, y se enteró por los nativos que otros

españoles estaban a algunas jornadas tierra adentro, se dio cuenta que sería imposible establecer contacto con ellos, por lo cual decidió dejar unas cartas explicando lo sucedido, escondidas al pie de un árbol en el que grabó las palabras Alarcón llegó hasta aquí, cartas al pie de este árbol, aunque otra versión menciona que las dichas cartas las dejó bajo una cruz con el recado correspondiente. En octubre de 1540 regresó a la Nueva España e informó al virrey de lo acontecido, quien, lejos de abandonar la empresa, dispuso un segundo viaje de Alarcón, el cual nunca se llevó a cabo por haberse conocido en la capital que Vázquez de Coronado estaba incursionando hacia el noroeste, por lo que le sería imposible reunirse con cualquier expedición marítima que tratara de apoyarlo. Del viaje del Capitán Alarcón quedó una carta geográfica que levantó el piloto Domingo del Castillo, se confirmó que California era una península, y se estableció una relación aparentemente amistosa con los yumas, a quienes se conoció mejor.

A partir de la frase grabada por Alarcón, Norzagaray escribe su drama. En una de sus clases de dramaturgia pidió a sus alumnos tomar un periódico y sacar de allí una serie de frases y buscar cuál podía generar un texto. Que haya escrito una obra ejemplar como ésta a partir de una frase, forma parte de su manera de hacer una construcción dramática.

Después del título nos encontramos la lista de personajes. Hay en ella nombres genéricos (polleros, indocumentados, viajeros, asaltantes, niña) nombrados a modo de cosas que pueblan la diégesis. Asimismo, se destacan cinco nombres: Mamá sorda, Hijo ciego, Lazarillo, Zaurino y Crisóforo Pineda. Debemos notar que, a excepción de los dos últimos que tienen nombre propio, la forma de nombrar a los otros hace alusión a su función, o bien a la barrera física, lo cual será determinante en el drama.

Posteriormente encontramos una acotación autónoma escénica, que hace alusión al modo de escenificación: “Salvo en el espacio llamado ‘¡Hay que esperar!’, los personajes responderán con una reacción eléctrica al escuchar variaciones de la palabra esperanza: espero, esperando, etcétera”⁴

La sustitución del concepto personajes por actores no afecta en ningún sentido la acotación. La podríamos considerar diegética, pues iconiza la palabra “esperar” al interior del drama.

4 Acotación de la obra.

De esta primera acotación resaltamos también la frase “¡Hay que esperar!”; conceptualizada como espacio y a su vez como el título del segundo cuadro de la obra. Podemos decir que cada cuadro es una acotación espacial: Desesperanza, Visiones, La búsqueda; títulos que se concretan como espacios que habitan los personajes. Pareciera que la acotación marca la obra con la frase “es donde sucede eso”, tanto en la escena como en el interior de los personajes. Cada título se convierte a su vez en el espacio contenedor de la situación dramática, de tal forma que en el cuarto cuadro, nombrado “Te estábamos esperando”, la situación y el espacio cambian cuando el personaje a quien se espera llega:

Hombre 1: —¡Vámonos!

Mujer: —No. Hay que esperar.

Hombre 1: —No va a venir.

Hombre 2: —No. Hay que esperar.

Mujer: —Sí. Esperar.

Hombre 1: —No. Vámonos.

Mujer: —Hay que esperar.

Hombre 2: —Hay que esperar.

Hombre 1: —¿Esperar? Pos esperar.

Hombre 3: —¿Qué pasó? ¿Dónde estaban? Los estuve esperando. Desde hace dos días estoy aquí. Ya está el coyote listo. ¿Traen la lana? Nos van a pasar encajuelados. Que es más seguro, dicen.

Todos: —¡Te estábamos esperando!

Al continuar la lectura del texto dramático nos encontramos una acotación por referencia diegética o bien situacional: “el caos”. Esta forma de nombrar al espacio nos lo configura como algo amorfo e indefinido, en confusión y desorden. La relación que guarda esta acotación con la diégesis de la obra es reveladora, pues en ella se propone el orden del origen, la recuperación de los recuerdos y de la identidad; el personaje, en este caso el Hijo ciego, podrá recobrar el sentido de su existencia. Pero a su vez nos configura una serie de espacios enmarcados a partir de “el caos”. Se develan como espacios de tránsito, fronterizos, en donde prima la confusión, como en una central de autobuses; espacio de tránsito constante en donde la velocidad del viajero no permite el ordenamiento, y el discurso con que se representa en la obra se vuelve errático, meramente situacional.

Antes de continuar el análisis de los siguientes elementos que conforman el drama, quisiera apuntar que la obra es acorde con la forma de construcción abierta. Ésta se da por oposición a la forma de construcción cerrada, la cual respeta los conceptos aristotélicos de unidad de acción, tiempo y lugar, aunque realmente ninguna obra es totalmente abierta o cerrada. En este caso, la obra tiende más hacia la construcción abierta. En lo que respecta a la estructura dramática, es estructurada como una sucesión de cuadros de situaciones específicas condicionados por el título de cada uno de ellos. Asimismo, la obra aborda dos líneas de acción: la primera tiene relación con los migrantes que buscan cruzar hacia el otro lado, situación que se repite en dos ocasiones en la diégesis, variando solamente algunos de los personajes. La segunda línea tiene que ver con la recuperación de los recuerdos del hijo ciego y la salida de la madre sorda en busca de éste. Esta última acción se constituye como la acción principal, búsqueda y recuperación; la primera línea de acción funciona como antecedente y explicación de la segunda.

La obra se constituye como un drama de acción en el que la “composición de los hechos” (*mythos*) es el elemento central —y alma de la obra— al que se deben subordinar todos los demás, en particular los personajes, cuyo carácter debe estar al servicio de la acción y no al revés” (García Barrientos, 2003, p. 45). El mito de la búsqueda de lo perdido, el hijo y la memoria, se convierte en el corsé desde el cual se estructuran los acontecimientos. Asimismo, no podemos dejar de mencionar, en un afán de ver todo impuro, que el drama se encuentra condicionado por el ambiente. El universo de mitos que constituyen la obra dramática es colocado en un espacio en el que lo que hacen los personajes está condicionado por el lugar, lo que trataré de explicar en el resto del trabajo.

Las referencias o marcas temporales que nos devela la obra desde la lectura o puesta en escena no generan una secuencia cronológica de la totalidad del drama, lo que acentúa el caos planteado. De esta manera podemos decir, en referencia al orden, que es una acronía relativa y parcial. La siguiente lista presenta los diferentes cuadros que componen la obra en el orden en que están dispuestos desde el texto.

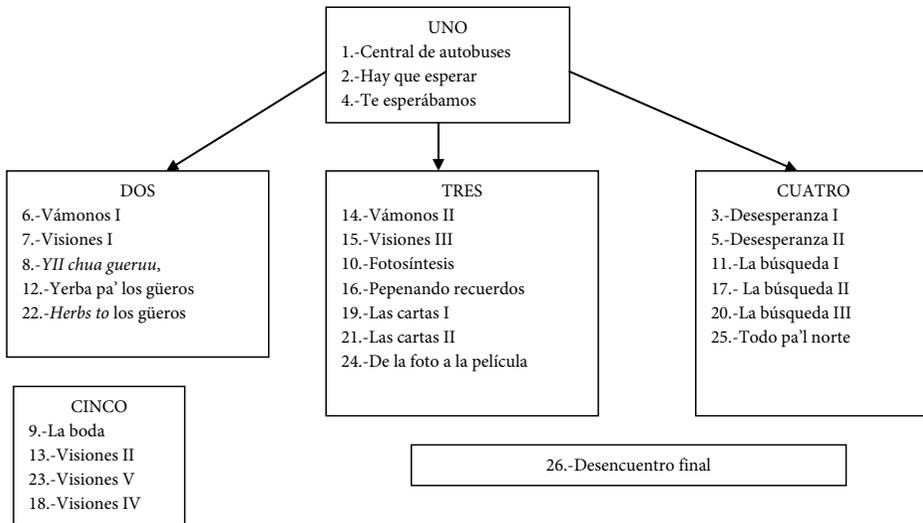
El caos

Central de autobuses
Hay que esperar

Desesperanza I
Te esperábamos
Desesperanza II
Vámonos I
Visiones I
YII chua gueruu,
La boda
Fotosíntesis
La búsqueda I
Yerba pa' los güeros
Visiones II
Vámonos II
Visiones III
Pepenando recuerdos
La búsqueda II
Visiones IV
Las cartas I
La búsqueda III
Las cartas II
Herbs to los güeros
Visiones V
De la foto a la película
Todo pa'l norte
Desencuentro final.

Si bien podemos mencionar que los primeros dos cuadros, unidos por una elipsis, tienen una secuencia natural cronológica, no podemos ubicarlos dentro de la totalidad del drama como ocurridos antes de la muerte de Crisóforo Pineda o del accidente de El hijo ciego, Cleofas Martínez, o bien del viaje emprendido por la madre. Sin embargo, podríamos relacionarlos con los tres acontecimientos, lo que sería propio de una frecuencia iterativa; esto es, se representa una vez lo que ocurre 'n' veces en la fábula (García Barrientos 2003, 98).

En un afán de ordenar *El caos* podemos agrupar los diferentes cuadros en relación con los personajes que intervienen, o con las historias a que hacen alusión, o a las situaciones planteadas.



En este sentido podemos mencionar lo que ya se había planteado antes: que los grupos dos, tres y cuatro tienen una relación común (el grupo uno), mientras que las acotaciones del grupo cinco no mantienen una relación directa con los otros grupos en el plano situacional (que no temático). Asimismo, no se les puede asignar un lugar fijo al interior de la estructura o del intento de orden planteado en los cuadros; más bien retratan sucesos alternos, en algunos casos a partir de narraciones. Es lo que ocurre en el caso de *Visiones IV*:

Zaurino: He visto cosas simples, y cosas que la gente ni se imagina. Chistosas y horribles. Vi casarse a la indocumentada con el gringo, ella de blanco acá y él de frac allá, dándose el beso entre la malla de alambre. Partidos de voleibol he visto, con un equipo gringo y uno mexicano, pelota binacional y la cerca como red. Muertos, muchos muertos que sigo viendo, pero la gente no me cree, gente que se murió en medio del desierto porque no quiso abandonar el ajedrez de mármol que llevaba de Puebla a Nueva York. O congelada, pero sin soltar los coricos, las semitas que traían de Sinaloa y que llevaban a Sacramento. Vi encallar en la arena una virgen de Guadalupe de talavera, y ahí quedó como capilla vigilante para once cadáveres. Vi una vez un santo, pero no de mármol, no de madera, no de cartón, un santo real, un mártir de verdad, un muerto de atrás que se les apareció vivo como en un ahora, a unos paisanos, los

ayudó, los llevó de la mano a donde había agua y trabajo. Sí, de veras. Les pidió nomás que le llevaran como agradecimiento una veladora a San Toribio Romo, allá por Jalisco. Cuando llegaron a cumplir la encomienda, casi se mueren, el famoso santo resultó ser el mismo que los había salvado, sólo que llevaba más de setenta años muerto; cosas así. Vi una vez una rondalla completa cruzar de ilegal para ir a dar serenata a Calxico y regresarse a Mexicali esa misma noche. Y muertos, le digo. Unos gringos cabeza rapada que se juntan para cazar ilegales, tremendas armas, tremendo odio; y los matan, o los encierran como animales en unos hoyos que hacen cubiertos de ramas, para que nadie los vea. Cosas así.

Continuemos con el concepto de frecuencia, que afecta directamente al orden y duración del tiempo dramático. Debemos mencionar que en el texto encontramos algunas especies de repeticiones, aunque no podemos decir que en su forma “pura”, pues no hacen referencia a la ocurrencia de un fenómeno escénico o argumental único que sea reproducido nuevamente, sino a una situación similar “vivida” por los personajes. El ya citado cuadro *Te estábamos esperando* y el inicio del cuadro ¡Hay que esperar! reflejan esto:

Hombre 1: —¡Vámonos!

Mujer: —No, hay que esperar.

Hombre 1: —No va a venir.

Hombre 2: —No. Hay que esperar.

Mujer: —Sí. Esperar.

Hombre 1: —No. Vámonos.

Mujer: —Hay que esperar.

Hombre 2: —Hay que esperar.

Hombre 1: —¿Esperar? Pos: esperar.

Hombre 3: —¿Qué pasó? ¿Dónde estaban? Los estuve esperando. Que damos hace media hora... Tenemos que llenar un galón con agua. Nos van a cruzar por el desierto. Yo nomás hago una llamada y regreso.

Viajero: —Déjeme entrar, ándele, no sea así. Por favor. Yo no le digo a nadie que me dejó entrar. Hoy por ti, mañana por mí. No sea ojete. Es que sí traigo dinero, pero voy a usarlo para llamar por teléfono... ¿Pues desde cuándo cobran el baño? Yo creo que no deberían cobrar. No es justo, son los únicos baños. Ándele.

También en los cuadros *Vámonos I* y *Vámonos II*:

Vámonos I

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 3: —¡Espérenme!

Pollo 1: —Oye, no vamos a caber. Está muy apretado eso.

Pollo 2: —Pues que no se cruce el gordo y que nos espere.

Pollo 3: —¡Chinga tu madre!

Pollo 1: —No. Ya en serio. No vamos a caber.

Pollo 4: —No sean collones, nomás es un tramo cortito.

Pollo 3: —Si nos acomodamos, a huevo que cabemos.

Pollo 1: —Pues, sí, ¿verdad? Cuando nos íbamos a pizcar algodón bien que nos acomodábamos.

Pollo 2: —Pero íbamos en un camión de redilas, no en la cajuela de un carro.

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 1: —Acomódense bien.

Pollo 2: —Vengo muy apretado.

Pollo 1: —Me están aplastando.

Pollo 3: —No sean llorones.

Pollo 1: —¿Cuáles llorones? No puedo respirar.

Pollo 2: —Yo tampoco. Está entrando humo.

Pollo 3: —Ya, no chillen, díganle que se pare.

Pollo 2: —N'hombre, no nos van a oír.

Pollo 1: —Me están asfixiando.

Pollo 3: —No puedo respirar.

Pollo 4: —¡Auxilio!

Pollo 1: —No puedo respirar, no puedo respirar, no puedo respirar...

*Pollo 1, que es Crisóforo Pineda, oaxaqueño, se levanta. Durante el siguiente monólogo deambula muerto por el espacio.*⁵

Vámonos II

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 3: —¡Espérenme!

Pollo 1: —Oye, está muy chico. No la vamos a hacer.

5 Las cursivas, aquí y en los trozos sucesivos, son mías.

Pollo 2: —Pues que el Mantecas no cruce y se quede de este lado.

Pollo 3: —¡Tu puta madre!

Pollo 1: —No. Ya en serio. No la vamos a hacer.

Pollo 4: —No sean llorones, nomás es un ratito.

Pollo 3 se aleja del grupo.

Pollo 2: —Hey. Hey, tú. ¡Espérate!

Pollo 3 se detiene. Pollo 1 señala la cajuela. Pollo 3 regresa.

Pollo 3: —Si nos acomodamos, a huevo que cabemos.

Pollo 1: —Pues, sí, ¿verdad? Cuando nos íbamos a plantar tomate bien que nos acomodábamos.

Pollo 2: —Pero íbamos en un camión de redilas, no en la cajuela de un carro.

Todos: —¡Vámonos!

Pollo 1: —Acomódense bien.

Pollo 2: —Esto va muy rápido.

Pollo 1: —Me están pegando.

Pollo 3: —No sean llorones.

Pollo 1: —¿Cuáles llorones? Vamos a chocar.

Pollo 2: —Esto se va a voltear.

Pollo 3: —Ya, no chillen, díganle que se pare.

Pollo 2: —N'hombre, no nos van a oír.

Pollo 1: —Oiga, bájele.

Pollo 3: —Nos vamos a matar.

Pollo 4: —¡Auxilio!

Pollo 1: —Vamos a chocar, vamos a chocar, vamos a chocar...

Pollo 4, quien es Cleofás Hernández, Hijo ciego, se levanta como único sobreviviente. Durante el siguiente monólogo deambula por el espacio.

Las podríamos definir como repeticiones parciales e incompletas, pues hacen referencia a dos sucesos diferentes; no son exactas lingüísticamente, aunque semánticamente lo que se plantea en los dos casos abordan la misma situación. Asimismo, éstas se encuentran diseminadas en el texto dramático, además de ser abiertas en el primer caso citado antes y cerrada en este segundo aquí arriba.

Una repetición netamente repetitiva, parcial, incompleta, diseminada y cerrada, aunque bastante corta, la podemos observar en el cuadro *La búsqueda II* y *La búsqueda III* por parte de la Madre sorda y el Pollero:

La búsqueda II

Pollero: —Pues es mucho tiempo, señora. De veras, se lo digo yo. No quiero bajarle los ánimos, mejor regrésese.

Mamá sorda: —¿Eh?

Pollero: —¡Mejor regrésese!

Mamá sorda: —Qué fácil se le hace. Usted no tuvo hijos, a lo que veo.

Pollero: Sí. —Tengo cinco.

Mamá sorda: —Pues que se le esfume uno, así nomás. A ver si no sale a buscarlo.

Pollero: —Pero ya son muchos años, ya ni huellas ha de haber.

Mamá sorda: —Ésas se traen aquí.

Pollero: —Pues yo nomás le advierto.

Mamá sorda: —Se traen aquí, y aquí traigo yo que mi hijo está vivo. Allá está, mire, del lado gringo. —Y voy a ir por él. Quiero que usted me lleve, yo le pago. Poco nos equivocamos las madres.

Pollero: —Yo nomás le advierto: no esta usted en edad para andar de ilegal.

Mamá sorda: —¿Y tú qué vas a saber? ¡Espérese! ¡Yo le pago!

Pollero: —¡Bah!

La búsqueda III

Mamá sorda: —¡Espérese! ¡Yo le pago!

Pollero: —¡Bah!

Pero de una u otra forma todos los fenómenos de frecuencia mencionados afectan al orden y la duración y generan, a partir de estas repeticiones situacionales y semánticas, una tematización del tiempo, el de la espera, y el recuerdo, el viaje, el ser en tránsito.

Debemos apuntar también que el tiempo en la diégesis se elonga en relación con la escena. Han pasado quince años desde que la Mamá sorda no ve a su hijo; tiempo agónico de espera. Dentro de esta temporalidad diegética, el accidente del Hijo ciego estaría alrededor de esa temporalidad, pero nos es difícil situar la totalidad de los acontecimientos, pues asistimos a eventos aislados. Tiempo que se repite en situaciones que nos iconizan el tránsito del ser. Aunque en el tiempo patente, escenificado, vemos algunos de los personajes deambular por la escena; hablar y accio-

nar tienen un nivel espacio/temporal alternativo al presente diegético, real (ficticio) que plantea el texto; presente que se escamotea en un imbricado juego de posibilidades diegéticas y escénicas. Si bien a un espectador de la región del Norte de México *Cartas al pie de un árbol* le puede parecer cercano desde su particular recepción, ubicar el texto en un tiempo se vuelve determinante. En nuestro caso planteamos que el texto es, en cuanto a su distancia temporal, por un lado ucrónico –por ejemplo en donde interviene el personaje de Zaurino o Crisóforo Pineda– y también cero o contemporáneo, esto a partir de un breve monólogo expresado en el primer cuadro en donde el Pasajero hace mención a una frase de un presidente de México: “Los mexicanos y las mexicanas no vamos a buscar oportunidades en los Estados Unidos. Vamos a ganar en dólares. No más ciudadanos, ni ciudadanas, de segunda clase. Es mi promesa y la voy a cumplir.”⁶ Lo podemos ubicar en épocas actuales (entre el 2000 y el 2006), lo cual nos configura una serie de anacronías temporales propias de un



● Norma Bustamante en la puesta en escena *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray (2008). Foto de Luis Guerrero.

6 Texto del personaje *Vendedor* en la obra.

drama en distancia compleja simultánea.

El juego de perspectivas temporales que el drama nos sugiere provoca que en algunas escenas nos posicionemos desde una perspectiva interior. Sólo de esa manera se explica que podamos asistir a la repetición en tres lenguas diferentes de un mismo monólogo expresado por un personaje muerto. El posicionamiento se da en Zaurino, único personaje que está caracterizado como alguien que puede ver a los muertos (ver cita del personaje en las páginas 29-30).

Es porque este personaje tiene esa capacidad, que el espectador o lector asiste a:

Oaxaqueño: —*Poos you quisíí ney yíí. Síí chaa gueruu cueraa currecucodee ríí seyíoo ñou ríí yiara nevaa yuu see unn ideaa resenaa naa yuu perooree uínnda quuinísíí cuu cha daíí docoo chíí cuenran chaa tee raadua ñacodee: chicalote, tabachín...*

Oriúsesrín poesíaa raaduañaasíí díí casín y poos llída cueraa yíí ñaa tou uchauo uap coo dee poos ñaa chaa ñaa chaa gueruu quidee atascar codee níí pastilla tee raa llauo oríí ríaa codee see quídee: chicalote, tabachín...

Oaxaqueño: —Traigo de todo, traigo de todo. Chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín... Pos yo voy a llevarle yerbas a los güeros, para vivir allá de lo que da la tierra aquí. Es una idea vieja que yo tengo, pero hasta ahora me animé. Hasta ahora que se me están muriendo de hambre los chamacos; porque el hambre no la cura el chicalote, el tabachín, el cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín...

Oaxaqueño: —*I brought herbs to the güeros, to live here of what the earth gives over there. It's an old idea that I had. But until now I decided, because my children are dying of hunger, and hunger is not cured by chicalote, tabachín, cuachalalate, achicoria, zempasúchil, saltatechichi, chile chiltepín...*

El discurso expresado por el personaje en los tres casos es el mismo. La variación de lengua nos regresa al concepto de viaje y la pérdida de identidad. La acotación que antecede a cada uno de los discursos correspondientes a los cuadros 8, 12 y 22 menciona que el personaje cuenta su historia; solamente varía la lengua en que lo realiza primero en Zapoteco, su lengua de origen, español posteriormente, la lengua implantada, y finaliza en inglés, la lengua soñada. El discurso expresa el deseo y las razones para realizar el viaje hacia el otro lado.

Además de lo que ya mencionamos respecto de las acotaciones-títulos de cada cuadro —que nos configuran el plano diegético con una serie de espacios— los espacios en la obra son situacionales.

La acción dramática se desarrolla en diferentes lugares, lo que es propio de los espacios múltiples, que se puede presentar sucesiva o simultáneamente. *Cartas al pie de un árbol* tiende, en cuanto a estructura espacial, en mayor medida a la sucesividad; menos frecuente es la simultaneidad. En la obra encontramos simultaneidad en el cuadro *Desesperanza II*, en el cual la Madre sorda va en el camión rumbo a la frontera y el Hijo ciego canta en un camión, que no es el mismo de la madre. Otro más lo observamos en la boda:

Zaurino tararea una marcha nupcial. La novia, de este lado de la frontera, con un largo vestido blanco, se encuentra con el novio, de frac, que está al otro lado. Ciego y Lazarillo tocan un corrido. Marcha nupcial y corrido se entrelazan, se rechazan, van juntos.

Pensamos, en un afán de rebuscamiento y tortura mental, que este cuadro se da desde una perspectiva interna implícita en el personaje de Zaurino. La razón de esto es la alusión narrativa del personaje sobre el acontecimiento de la boda más adelante en la diégesis. De tal manera que podemos decir que en un nivel metadieético se encuentra sucediendo la boda que, como recuerdo, es comentada o narrada en un espacio simultáneo por Zaurino desde un tiempo presente, aunque en los dos casos sean presentes desde la visión del espectador. En tanto que en un espacio simultáneo el Hijo ciego canta con su Lazarillo. De tal manera que podemos dilucidar tres espacios simultáneos: el lugar donde se efectúa la boda (la frontera); el lugar desde donde tararea la marcha Zaurino y, por último, el lugar donde cantan el Hijo ciego y el Lazarillo. Los demás espacios de la obra se presentan de manera sucesiva: los nexos son elipsis, y en la representación esto funcionaba por la activación o desactivación lumínica del espacio.

Como ya mencionamos, la obra no tiene alusiones hacia signos escenográficos, a no ser que se quiera tomar “En un camión. Ciego y Lazarillo cantan”, con lo cual nos refiere más bien a la situación que se efectúa en dicho lugar, lo que afecta el modo de actuar de los personajes. El espacio en cambio se describe desde el decorado verbal o situacional. Sabemos que se está en una central de autobuses por el caótico sonido de voces y

la situación retratada por algunos de los personajes que esperan que los recojan, o los que captan indocumentados para pasarlos al otro lado:

Viajero: —Esperanza. Pos yo. ¿Cómo que quién? Yo. Que yo. Pos aquí. ¿Cómo que dónde? Aquí. No, en la central. Ya vengan por mí. Pues apúrense. Tráiganse el carro. ¿Dónde está el carro? ¿Ya maneja? No, no me estoy enojando, pero no sabía que ya manejara. Tanto. ¿Ya trabaja? ¿Celular? Pues llámenle. Sí, ya me cansé de estar aquí parado. Pues se cansa uno. Ya estoy viejo. Pos sí. No, no me estoy enojando, pero pues ya apúrense. Ya vengan por mí. Apúrense.

Pollero: —Los Ángeles, Santa Ana. Mil, “papá”, mil. ¿Qué querías? ¿Subió la cuota! Pero eso sí, te pongo en un lugar seguro donde haya trabajo sin que tengas que esperar un solo día. Quinientos aquí y quinientos cuando tengas quince días camellando. ¡Dólares, güey! ¿Qué pensabas, que vivimos de la caridad? No, “papá”. Piénsale.

Asaltante: —Este es un asalto, no la hagas de pedo y saca el dinero de la caja. ¡Ándale! ¿Qué esperas?

Niña: —¡Mamá! Mamí, mamá, mamííí...

Ladrón: —Tú vas a distraer a la señora y tú al policía mientras yo agarro la maleta. ¡Espérate! Tú vas a distraer a la señora y tú al policía mientras yo agarro la maleta, una, dos... ¡tres!

Viajero: —Oiga, doña. Me da mucha pena, pero ¿me podría dar una moneda? Pos para hablar por teléfono. Sí. No. Sí, traía dinero, pero parece que las máquinas no agarran las monedas gringas. Sí, las del teléfono. Pos ya le traté y se las tragó todas. Pos ya no tengo. Sí, pues es lo que le estaba diciendo. No. Sólo un peso, es llamada local. Sí. Pues para que vengan por mí. Pues ya me cansé de estar aquí paradote y nadie viene por mí. Ánde, seño, no sea así, deme una moneda. Ánde, gracias...

Soldado: —Sí, señor. Hemos revisado todos los camiones, todos los pasajeros, tres o cuatro por unidad son salvadoreños, dicen que van a Washington. ¿Qué hacemos con toda esta gente? Sí, señor, yo espero órdenes.

Vendedor: —Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. ¿Qué le damos, jefe? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. Usted díganos. ¿Qué le damos? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos. ¿Qué le damos, señito? Chicles, chocolates, garapiñados, muéganos, pepitorias, mazapanes, tamarindos...

Pasajero: —¡Oiga! ¡Señor! ¡Chofer! Hey, que si le puede bajar al volumen

de la tele. Es que está grueso, desde Sonoíta. Primero la película y luego la cosa esa donde dice el presidente: “Los mexicanos y las mexicanas no vamos a buscar oportunidades en los Estados Unidos. Vamos a ganar en dólares. No más ciudadanos, ni ciudadanas, de segunda clase. Es mi promesa y la voy a cumplir.” ¡Espéreme tantito!

Limosnero: —Una monedita pa’ mi camión, señito. Lo que le sobre... Una monedita.

De tal forma que el decorado verbal y situacional nos presenta en presente esta serie de espacios, o en algunos casos acciones, a partir de los textos de estos personajes que se refieren a un interlocutor latente.

Quizá más interesante sean los espacios ausentes en la obra, los cuales configuran el anhelo y el recuerdo. De esta manera se mencionan diversos lugares de los dos países: Los Ángeles, Nueva York, Oaxaca.

El espacio del recuerdo en el Hijo ciego se configura a partir de fotografías, cuadro, fotosíntesis, breves destellos lumínicos, luz sobre los ojos y la mente que cual *flash* crea una huella que permite comenzar el recorrido. Se hace alusión a una época del año cuando el Hijo ciego menciona las *equipatas* o las *cabañuelas*, con lo cual se refiere a un estado atmosférico que ocurre durante los primeros meses del año en ciertas zonas de México y por la manera de nombrarlas hace referencia a un espacio, que puede ser Sonora o Michoacán, aunque no lo concreta. Si las breves fotografías son pequeñas alusiones espaciales, en el cuadro *De la foto a la película* el recuerdo se sostiene hasta describirnos el espacio recordado, lugar del origen, el cual se despliega como una sucesión de veinticuatro fotografías por segundo:

Hijo ciego: —¡Tarzán, Tarzán! ¡Fíjate qué foto! Yo estaba dormido bajo un plantío de aguacate, y un aguacate se desprendió. Grandote, Tarzán, y me quebró el tabique de la nariz, por eso siento que la tengo chueca. Como que ya me estoy acordando. Fíjate qué cosa, ahorita me estoy acordando de Poncho Huevón, así le decimos porque construyó una camita arriba de un mango pa’ cuidar su parcela, pero se quedaba dormido y nosotros le robábamos los mangos frente a sus narices.

Ahí te va, Tarzán, y eso ya no es foto, es la película completa. Fíjate qué cosa, qué enorme cosa, ahorita me estoy acordando que sí tengo mamá. Claro, claro, porque ella se sienta bajo los álamos a tejer palma. Teje petates, abanicos y tazcales que son esas cosas donde ponen las tortillas. Y

también me estoy acordando de dónde soy, soy de por Huaniqueo, un poquito más al sur. Ya ves, Tarzán, tú que decías que no importaba el “de dónde”, sino el “pa’ dónde”. Pero si es lo mismo, Tarzán; porque mi “de dónde” es mi “pa’ dónde”. Ahora todo importa, Tarzán. El Muchacho es café, el Mayayo babea y la Tunchi es gorda. Como que ya estoy siendo otra vez. Escríbelo, escríbelo aunque ya no lo ocupo, nomás pa’ avisar, pa’ que sepan que ya sé que ya soy. Ya pepené todos mis recuerdos.

Necesito abrazar a mi madre, pa’ ver si todavía está como la tengo aquí. Se fletaba duro pa’ darnos de tragar. Se rentaba de rezandera el día de los muertos pa’ rezar los rosarios a cambio de unas monedas; y también inyectaba y ponía sueros.

Necesito abrazar al viejo, a ver si ya se ablandó ese fierro.

Ahora sí, Tarzán, a calcetín pelón y sin parar. ¡Todo pa’l sur, todo pa’l sur...!

La descripción del espacio ausente se realiza a partir de los seres que lo habitan, las acciones, objetos, mascotas, el recuerdo se asocia con acciones específicas que se pueden ordenar.

A manera de signo trágico, en el texto final del diálogo citado arriba se anuncia la dirección que ha de seguir el personaje, que no se presenta como espacio ausente sino como latente; el norte es Estados Unidos y el sur sería México. Esta dirección provoca el desencuentro final con la Madre sorda —el recuerdo necesita oídos—, quien anuncia su caminar a ese espacio latente contigo:

Todo pa’l Norte

Mamá sorda: —Al norte, una madre nunca se equivoca, es un palpito que una trae aquí. Él dijo que iba por los dólares y por los dólares fue. ¡Al norte! Ahora sí no tengo dudas que mi hijo vive y voy por él. ¡Al norte; todo pa’l norte! Un presentimiento de madre es un presentimiento de madre. ¡Al norte, al norte...!

También la alusión de personajes específicos de algunos pueblos que, si bien no son famosos en todos los lugares, iconizan una relación con ciertas zonas de México por los nombres; Tunchi, Mayayo, son construcciones lingüísticas que no se dan en todo México.

Interesantes son los espacios aludidos por Zaurino desde su na-

rración en el texto arriba citado (*Visiones IV*). El personaje hace referencia de una manera metadieгética a ciertos espacios, personajes y tiempo. Nos referiremos a uno en especial. Zaurino menciona a San Toribio Romo (1900-1928), nacido en Santa Ana de Guadalupe, municipio de Jalostotitlán, en la zona de los altos de Jalisco, uno de los santos más populares en México, canonizado gracias a los favores que ofreció a los emigrantes legales o ilegales rumbo a los Estados Unidos. La referencia que hace desde la narración la podemos encontrar en uno de los tantos testimonios que se usaron para su canonización:

El zacatecano Jesús Buendía Gaytán: un campesino de 45 años de edad, cuenta que hace 2 décadas decidió irse de indocumentado a California para buscar empleo en alguna plantación. Se puso en contacto con un “pollero” en Mexicali pero, apenas cruzaron la frontera, fueron descubiertos por la patrulla fronteriza, y para escapar Jesús se internó en el desierto.

Después de caminar varios días por veredas desoladas y más muerto que vivo de calor y sed, vio acercarse una camioneta. De ella bajó un individuo de apariencia juvenil, delgado, tez blanca y ojos azules, quien en perfecto español le ofreció agua y alimentos. Le dijo que no se preocupara porque le indicaría dónde solicitaban peones. También le prestó unos dólares para imprevistos. A manera de despedida el buen samaritano le dijo: “Cuando tengas dinero y trabajo búscame en Jalostotitlán, Jalisco, pregunta por Toribio Romo”.

Luego de una temporada en California, Jesús regresó y quiso visitar a Toribio. En Jalostotitlán lo mandaron a la ranchería de Santa Ana, a unos 10 kilómetros del pueblo. “Ahí pregunté por Toribio Romo y me dijeron que estaba en el templo. Casi me da un infarto cuando vi la fotografía de mi amigo en el altar mayor. Se trataba del sacerdote Toribio Romo, asesinado durante la guerra cristera. Desde entonces me encomiendo a él cada vez que voy a Estados Unidos a trabajar”.

El referente anecdótico reafirma el tercer orden del espacio nombrado desde la narración. De igual manera la alusión en *Visiones IV* a los personajes que mira o ilusiones que ve estrellarse en el muro, acentúa la ausencia de esos espacios autónomos anacrónicos, pues hacen referencia a los muertos que ocupan un espacio/tiempo alterno; de tal manera que este personaje hace referencia a espacios ausentes sincrónicos, anacróni-

cos y, en algunos casos, interiores.

La distancia representativa desde el texto es convencional. En la representación a la que asistí, el manejo del espacio se realizó por la máxima distancia representativa, lo que concuerda con lo textual.

La puesta en escena carecía de escenografía. Espacio casi vacío. El escenario apenas contenía algunos elementos, entre los que destacamos dos telas que cruzaban el espacio en diagonal, lo que generaba que se cruzaran. Esto está reflejado desde el texto en la acotación final de la obra cuando hace alusión al desencuentro del Hijo ciego y la Madre. Asimismo, al fondo se encontraba una serie de cruces que se iban parando a medida que el personaje en tránsito moría. A excepción de esos elementos, el espacio estaba vacío; la escena limpia y los diferentes espacios eran creados a partir de las acciones que los actores generaban en esos lugares. Así, la muerte del personaje Crisóforo Pineda por asfixia al ser cruzado al otro lado dentro del maletero de un carro, nos fue presentado en un corte vertical sobre la horizontalidad del escenario teatral, con lo cual, como espectadores, asistíamos desde arriba a ese momento de la obra. En la puesta en escena el espacio se significaba de igual manera, sólo que la semantización era muchísimo más clara que en el texto.

Lo mismo que mencionamos sobre el tiempo —que algunos cuadros se encontraban en una perspectiva interior explícita— se aplica para el espacio.

La construcción de los personajes en la obra parece estar condicionada por la ausencia. Desde la lista de personajes se les ha negado el derecho a un nombre, se ha llegado a nombrar a uno de los personajes después de muerto y a otro después de sufrir un accidente:

Pollo 1, que es Crisóforo Pineda, oaxaqueño, se levanta. Durante el siguiente monólogo deambula muerto por el espacio.

Pollo 4, quien es Cleofás Hernández, Hijo ciego, se levanta como único sobreviviente. Durante el siguiente monólogo deambula por el espacio.

La mayoría de los personajes que se mencionan son plurales, no podemos cuantificarlos en un principio. Otra cosa es la estructura de configuración, que en general se presenta, desde mi punto de vista, en solos. Aunque en la central de autobuses están rodeados, cada personaje está en su propia esfera, aislado de los demás. En la representación de la obra esto fue muy claro al colocar a los actores en proscenio dirigiéndose al espec-

tador; podemos decir que es una escena grupal en solitario. Cuadros más corales serán los que tengan relación con el cruce de la frontera. Zaurino solo, el Hijo ciego y el Lazarillo, dúo, Crisóforo Pineda solo, Mamá sorda, solo, a excepción del cuadro Desesperanza II, en donde una breve contestación configura el dúo.

Los personajes se caracterizan por ellos mismos o por otros. Volvemos a citar al personaje de Zaurino, quien se encarga de describir a dos de los personajes en presencia de éstos. O bien a la madre, que por su lenguaje se nos va presentado como una mujer que añora encontrar a su hijo, una personaje de campo que cuestiona la ciudad en un claro choque entre lo natural de su tierra y la industrialización; dos posturas que plantean una ideología sobre el mundo. Asimismo, el léxico de algunos personajes nos ayuda a jerarquizarlos. Cito dos textos correspondientes a los cuadros Central de autobuses, y Hay que esperar.

Pollero: —Los Ángeles, Santa Ana. Mil, “papá”, mil. ¿Qué querías? ¿Subió la cuota! Pero eso sí, te pongo en un lugar seguro donde haya trabajo sin que tengas que esperar un solo día. Quinientos aquí y quinientos cuando tengas quince días camellando. ¡Dólares, güey! ¿Qué pensabas, que vivimos de la caridad? No, “papá”. Piénsale.

Policía: —No, “papá”. Somos un ministerio público y no vivimos de la caridad, vivimos del negocio. ¿Bueno, te estás haciendo el menso o ya te quedaste así? Si quieres te vuelvo vivo con unos añitos en el bote. ¡Eh! ¿Cómo la ves? Ja, ja, ja. Pues mal, pues claro que mal, “papá”. Repórtese aquí con doscientos dólares por pollo. ¡Sí, doscientos! Es la nueva cuota, para que dejes de hacerle al vivo. ¡Ah! Y no voy a esperar mucho. ¿Eh? Mañana te caes con lo primero o te sales del negocio... sí, “papá”...

La expresión “papá” es una forma denigrante para el aludido, que genera una jerarquía clara pollo-pollero-policía, en orden creciente de poder. Asimismo, el uso de esta expresión en el pollero y el policía empata a los dos personajes: corrupción.

El carácter de los personajes es fijo, a excepción del Hijo ciego que sería variable, aunque no lo suficiente como para que sea significativo. La madre quiere encontrar a su hijo, es amorosa, mayor, tiene un lenguaje de pueblo. Zaurino es un vidente, es viejo, melancólico, resignado. Podemos ir realizando lo mismo con cada uno de los personajes sacando sus características. Esto se acentúa por las funciones de los personajes, que tam-

poco varían demasiado en el transcurso de la obra. Existen situaciones, acciones, sucesos, pero todos se van sumando para provocar el recuerdo, en este caso, del Hijo ciego.

La función de los personajes dentro de la diégesis, en lo pragmático, es la de portavoz. El personaje de Zaurino, lo mismo que la Madre sorda.

Mamá sorda: —La cosa es que no aguante. Junté mis ahorros y salí a buscarlo. Es cierto, mi compadre es estudiado, pero mi hijo no es su hijo y no le duele. Aunque en una duda tiene razón. ¿Qué ando haciendo yo en medio de este gentío? Gestos nomás veo y algún ruido que me llega, pero nada más. A loca me han de estar tirando cuando les pregunto por un muchacho muy guapo, muy bonito, muy curioso que es mi hijo. A todos los mueve el reloj y yo no sé leerlo tampoco. Yo me guío por las nubes, por el sol, por la luna. Por la luna, sobre todo. Para castrar un puerco hay que hacerlo con luna llena, porque conforme ésta se hace nueva se va cerrando la cicatriz del marrano. No que al revés, te mata los puercos: conforme la luna engorda lo hacen también los huevos del animal hasta que se les pudren y revientan. ¿Y para cortarse el pelo? Pues con luna nueva. ¿Y para plantar un árbol? También, porque de ahí prenden con la luna, crecen con ella hasta ponerse frondosos.

Aquí puro chapopote hay, oiga. Ni modo de ver los ubaris para ver si va a llover. ¿Usted sabe lo que son los ubaris? ¡Qué va a saber! Le digo. Son esas arañas panzoncitas que avisan cuando va a llover. Tejen una telaraña sobre sus huevecillos para protegerlos del agua. Así le avisan también a una. Pero aquí con las luces y los relojes quieren enterarse de todo, pues más se emborucan y me emborucan a mí también. Pero, ¿por qué le estaba contando esto de la luna, la lluvia y los ubaris? Ah, sí, por sus relojes y sus luces que más me emborucan. Yo creo que si todo fuera más natural, hasta por la huella y los olores encontraba a mi hijo. Como las perras a sus cachorros. Pero así no, ando norteada. De por sí no oigo y lo que veo no lo entiendo. ¿Usted no lo habrá visto? Mire, es igualito a mí, pero en hombre. ¿Por qué todos corren? ¿Por qué todos andan a las prisas?

Así mismo Zaurino es el puente de contacto entre el mundo metadieético que plantea. La madre estaría condicionada por la búsqueda y eso es lo único que hace, buscar y añorar. En cambio, el hijo tiene a su perro degradado, su lazarillo, personajes funcionales identificados por lo

que hacen, aunque en el hijo ciego podemos llegar a hablar de sustancial. Los personajes son seres degradados, se les ha quitado el derecho de tener nombre, sólo la muerte los redime, aunque no tanto. Personajes en su mayoría semantizados a partir de un atributo o serie de atributos.

Conclusión

Cartas al pie de un árbol se vuelve el tiempo/espacio del recuerdo, el espacio/tiempo de la posibilidad. Nos genera distancia. La intención es que sepamos que es teatro, de allí que el decoro poético del lenguaje permee a todos los personajes en diferentes grados, pero manteniendo una unidad. El público, desde la distancia, se vuelve juez de lo que mira; la intención es que lo juzgue a partir del extrañamiento, en esta metadiégesis imbricada *in abisme*.

La obra *Cartas al pie de un árbol* plantea la recontextualización del espacio fronterizo; pretende generar utopía espacial diferente a la temporal. Su manejo parece decirnos “esto siempre ha pasado” y “seguirá pasando en estos espacios”. Si bien por el lenguaje se puede aspirar a una idealización de los personajes, las propias situaciones, así como los atributos y presentación de los personajes, los configura como seres que están consumiéndose, lo que es contrastante con la felicidad idiota del Hijo ciego. Cual Edipo, el sino trágico lo tiene al volver la luz sobre sus ojos. El descubrir su pasado, la recuperación de sus recuerdos, le acarrea perder lo añorado, su propia tragedia.

Bibliografía

- Augé, Marc. 2007. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Buenos Aires: Editorial Gedisa S. A.
- Bobes, María del Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Castagnino, Raúl Héctor. 1967. *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- De Toro, Alfonso. 1993. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert Verlag, Frankfurt am Main.

- De Toro, Fernando. 1999. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. Madrid: Síntesis.
- Liera, Óscar. 1990. *Pez en el agua*. Culiacán, México: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Norzagaray, Ángel. 2001. *Dramared*. [En línea]. Recuperado en 2007 de <http://www.dramared.com/CartasNorzagaray.pdf>.
- Partida, Armando. 2003. "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del Norte". *Latin American Theatre Review*, 2. 32: 73-93.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

Los hilos de la otredad

Teatralidad liminal en la obra *Horizontal-vertical*

Emma Osorio Jacob¹

Universidad Veracruzana

*Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.*
Sylvia Plath, *Mirror*.

Horizontal-vertical, obra de teatro montada originalmente en Poznan, Polonia, en 2009 por el creador mexicano Alberto Ruiz y la creadora polaca Justyna Tomczak, y posteriormente en Guadalajara, México, en octubre del mismo año, es sobresaliente por el uso que hace de espacios y situaciones escénicas liminales que transitan entre la realidad y la ficción. En el presente escrito se analiza *Horizontal-vertical* desde las perspectivas teóricas de la teatralidad y la *textralidad*.

Palabras clave: Liminal, teatralidad, *textralidad*, otredad.

The strings of otherness. Liminal theatricality in the performance of the play *Horizontal-vertical*

Horizontal-vertical was produced in Poznan, Poland in 2009 by Alberto Ruiz and Justyna Tomczak, and presented in Guadalajara, Mexico, later

¹ Pasante de la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

the same year, in October. The play is remarkable for the use it makes of liminal spaces and situations that move between reality and fiction. The analysis of the production carried out here is based on the theories of theatricality and *textuality*.

Key words: Liminal, theatricality, *textuality*, otherness.

Del texto literario a la puesta en escena

El presente trabajo explora los lazos tendidos entre obra, creadores y espectadores en la puesta en escena *Horizontal-vertical*. El análisis parte de las teorías de la teatralidad propuestas por Jorge Dubatti, Domingo Adame y Josette Féral, y la óptica de la *textualidad* expuesta por José Ramón Alcántara. Me interesa cómo los creadores Alberto Ruiz² y Justyna Tomczak³ llevaron a cabo el proceso de generación de esta obra a partir de la novela *La campana de cristal*, de la escritora estadounidense Sylvia Plath. En enero de 1963, un mes antes de su muerte, Plath publicó *La campana de cristal*, bajo el seudónimo de Victoria Lucas. Esa fue la única novela de la brillante poeta nacida poco más de treinta años antes en Massachusetts. Sobre el título de la novela, Mary Ellman afirma que “alude a la campana de cristal que descende sobre la loca, ‘separando el aire que respira del aire de los cuerdos’” (Ellman, citada por Pardo 1974, 34).

El personaje principal de esta novela semiautobiográfica, Esther Greenwood, es una joven escritora de provincia que gana una beca para hacer un internado en la ciudad de Nueva York. Allí descubre el desencanto de no estarla pasando tan bien como debería, y el miedo de no cumplir las expectativas que se han puesto en ella. Una vez de regreso en su ciudad, Esther enfrenta un fuerte episodio depresivo que la lle-

2 Alberto Ruiz (Guadalajara, Jalisco, 1968) es un creador que tiene formación en teatro y danza. En 1986 se incorporó a la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, y en 2010 dirigió la obra *El gesticulador* con la Compañía Estatal de Teatro de Jalisco. En 2005 estudió en el Theatre Training and Research Programme de Singapur, y en 2008 ganó la beca del Fonca para creadores con trayectoria, con la cual viajó a Polonia para realizar *Horizontal-vertical* en colaboración con Justyna Tomczak.

3 Justyna Tomczak (Wagrowiec, Polonia, 1976) es una actriz y filóloga polaca que dirige el grupo independiente Teatro-Y. Conoció a Alberto Ruiz durante una estancia académica en México, con quien trabajó por primera vez como actriz en el montaje de *Ubú Rey*, dirigido por Ruiz en el año 2005.

va a una institución mental en donde sufre tratamientos de electroshocks. Para Plath, éste debe haber sido un episodio que marcaría su vida, pues la misma novela comienza hablando de la electrocución de los Rosenberg:⁴

Era un verano extraño, sofocante, el verano en el que electrocutaron a los Rosenberg y yo no sabía qué estaba haciendo en Nueva York. La idea de ser electrocutada me pone mala [...] No tenía nada que ver conmigo, pero no podía evitar preguntarme qué se siente ser quemado vivo de la cabeza a los pies (Plath, 9).

Es interesante cómo la autora refiere este suceso, aclarando que “no tenía nada que ver con ella”. Más adelante se verá que sí, pues aunque nunca conoció a los Rosenberg, ella viviría su propia versión de aquella electrocución. Curiosamente, este “no tiene nada que ver conmigo” fue también el primer pensamiento de Alberto Ruiz al acercarse a este texto.

En su lectura de *La campana de cristal*, Alberto Ruiz y Justyna Tomczak realizaron la adaptación dramatúrgica de un texto que no fue escrito con la intención de ser representado. En este sentido, Ruiz y Tomczak realizaron la teatralización de la novela, si entendemos teatralización como “la estructuración teatral de un texto no dramático” (Adame 2005, 43).

Ruiz reconoce que el montaje sólo conserva algunos elementos de la novela y que el resultado final al que llegaron él y Tomczak dista mucho de la idea que él tenía en un principio (Ruiz 2011). Entonces, el resultado no es una síntesis ni una adaptación de la novela a una pieza de teatro, sino una creación nueva cuyo punto de partida fue *La campana de cristal*. Los creadores tenían la necesidad de hablar de las expectativas que se ciernen sobre la vida de una persona —en este caso una joven escritora— y cómo en algunos casos esas expectativas pueden acabar siendo un problema. Para ello, extrajeron los elementos de la novela que a ellos les parecieron más significativos para plasmarlos el montaje escénico.

4 La autora se refiere a la ejecución de Julius y Ethel Rosenberg ocurrida el 19 de junio de 1953 en el estado de Nueva York. La pareja fue acusada de haber revelado información clasificada sobre tecnología atómica de Estados Unidos al gobierno soviético.

Horizontal-vertical, de Poznan a Guadalajara

Horizontal-vertical fue una obra gestada en la ciudad de Poznan, Polonia, en el año 2009. Tomczak le presentó a Ruiz la novela de Plath con la idea de realizar a partir de ella una puesta en escena y cumplir así la promesa que años antes se habían hecho mutuamente de colaborar en un proyecto conjunto.

El título de la obra está inspirado en el poema *Soy vertical* de Plath, que alude a la contradicción y los opuestos que conviven en una persona.

Soy vertical
pero preferiría ser horizontal.
No soy un árbol con las raíces en la tierra
absorbiendo minerales y amor maternal
para que cada marzo florezcan las hojas,
no soy la belleza del jardín
de llamativos colores que atrae exclamaciones de admiración
ignorando que pronto perderá sus pétalos.
Comparado conmigo, un árbol es inmortal,
y una flor no tan alta, pero sí más llamativa,
y quiero la longevidad de una y la valentía de la otra.
Esta noche, bajo la luz infinitesimal de las estrellas,
los árboles y las flores han derramado sus olores frescos.
Camino entre ellos, pero no se dan cuenta.
A veces pienso que cuando estoy durmiendo
me debo parecer a ellos a la perfección,
oscurecidos ya los pensamientos.
Para mí es más natural estar tendida.
Es entonces cuando el cielo y yo conversamos con libertad,
y así seré útil cuando al fin me tienda:
entonces los árboles podrán tocarme por una vez
y las flores tener tiempo para mí (Plath 1974, 124; traducción mía).

Las nociones de horizontalidad y verticalidad son también una referencia directa a la necesidad humana del equilibrio. Presencí la obra en una breve temporada en la que viajé a la ciudad de Guadalajara en octubre de 2009. Como espectadora hubo muchos elementos que llamaron mi atención, el más importante de los cuales fue la transgresión de los

límites convencionales del espacio teatral.

Esa noche, poco antes de la función, una mujer de aproximadamente 50 años de edad se encontraba tejiendo en el *lobby* del Teatro Experimental. Oí comentarios de algunos espectadores que se preguntaban sobre la posibilidad de que esa señora fuera parte del espectáculo, ya que no parecía estar caracterizada como personaje, ni daba la impresión de ser actriz. Una vez dentro del foro, pudimos constatar que la mujer sí era parte del espectáculo, ya que en escena se veía a Alberto Ruiz tejiendo sobre una especie de tarima de salvavidas. Algunos hilos de su tejido llegaban hasta la cama de hospital donde estaba sentada la actriz Justyna Tomczak, quien interpretaba el personaje de Esther Greenwood. Los asistentes nos fuimos sentando en silencio en las bancas que se habían dispuesto en el escenario, a pocos metros de ellos. El personaje interpretado por Alberto Ruiz, a quien llamaremos “El hombre de blanco”, bajó del banco para tomarle la temperatura a la chica. Poco después, Ruiz formó con su mano un tercer personaje —al parecer un doctor— que le dijo a Esther, en un idioma ininteligible, que aún no estaba lista para salir.



© Justyna Tomczak y Alberto Ruiz en *Horizontal-vertical* (2009). Imagen cortesía de Alberto Ruiz.

La ubicación de los asientos sobre el escenario permitió que los espectadores nos sintiéramos más cerca de los protagonistas y de su mundo. Éramos entonces parte de un acontecimiento convivial, en términos de Dubatti, quien platea que en el teatro se construye “otro mundo posible dentro del mundo” (2002, 52). El universo paralelo de *Horizontal-vertical* está en la mente de Esther Greenwood, en donde habitan ella y El hombre de blanco, quien controla los hilos que mueven la cama de la enferma y, a lo largo de la obra, encarna a distintos personajes: el doctor y el jefe de Greenwood (quien la interroga sobre su vida). El hombre de blanco también se convierte en un galán de Chicago con quien ella pasa una velada romántica, pero que finalmente resulta tratarla de forma cínica. Este personaje se dedica a controlarla, impidiendo que deje la cama y obligándola a tomar sus medicinas. Al final de la obra, él abandona el escenario y ella finalmente es dada de alta. En ese momento, El hombre de blanco reaparece enredado en una tela que pende sobre Esther y se pregunta si la campana de cristal algún día volverá a descender.



© Justyna Tomczak y Alberto Ruiz en *Horizontal-vertical* (2009). Imagen cortesía de Alberto Ruiz.

Al terminar la función, salimos al *lobby* del Teatro Experimental,

que se encontraba lleno de telarañas gigantes hechas con hilos parecidos a los que usó la mujer que mencioné arriba. Ahí estaban también los personajes de la obra. Ahora nosotros teníamos que sortear esos obstáculos para poder regresar a nuestra vida. ¿Quién las había tejido? ¿En dónde estaban realmente? La obra se había salido del escenario, la circunstancia había trascendido a los personajes para implicarnos a nosotros como espectadores.

Horizontal-vertical se destaca por transgredir diversas fronteras: las existentes entre novela, poesía y teatro, entre persona y personaje, entre espacio escénico y espacio cotidiano, entre actor y espectador. Se trata de un fenómeno de *textralidad*, como lo plantea Alcántara, quien afirma que “en la *textralidad* lo definitivamente ausente son márgenes precisos, ya sea entre texto y representación, entre géneros y formas, entre arte y realidad, entre verdad y ficción, entre acción y performatividad” (Alcántara 2010, 10). A continuación abordaré algunos de los procesos creativos que formaron parte del montaje, a fin de analizar su teatralidad particular.

Los personajes

Al realizar la dramaturgia, los creadores decidieron que el único personaje de la novela que mantendrían en la obra sería el de Esther Greenwood, interpretado por Tomczak. Al inicio de la obra, este personaje fue ubicado en una cama portátil de hospital, conectada mediante unos hilos a la tarima de El hombre de blanco (interpretado por Ruiz), personaje que no aparece en la novela pero que, según Ruiz, encarna el tema de la misma: la enfermedad.⁵ El hombre de blanco representa a varios personajes que tienen relación con Esther y que se distinguen mediante el uso de ciertos objetos o accesorios de vestuario. Como apunté arriba, El hombre de blanco aparece inicialmente tejiendo con hilos que llegan hasta la cama de la enferma, e incluso pueden mo-

5 La identidad de El hombre de blanco como “enfermedad” no es explícita en escena, aunque sí es clara su presencia incómoda y constante en la vida de la protagonista. Los actores lograron diferenciar los planos de existencia de ambos personajes mediante técnicas de actuación contrastantes: mientras que Tomczak actuaba de forma realista, Ruiz recurrió a la gestualidad estilizada.

verla. El peso de sus acciones es corporal y solamente tiene diálogos con Esther cuando encarna a algún otro personaje, como puede ser su editor o aquel hombre con quien ella tiene un idilio en la ciudad de Chicago. El resto del tiempo se dedica a tomarle la temperatura, a darle pastillas y, en general, a confrontarla con sus acciones. No obstante, este hombre sufrirá el mismo tormento de la protagonista al momento en que le son administrados los electroshocks.

De objetos e hilos

Los objetos de la puesta en escena fueron en algunos casos inspirados directamente en imágenes evocadas en la novela de Plath (específicamente la cama de Esther), y en otros fueron propuestas escénicas de los creadores, como la tarima de *El hombre de blanco*, o los lentes para representar al doctor. El recurso escénico más llamativo es el de los hilos —estambres o resortes— con los que podría decirse que se “tejen” las escenas. Con estos hilos se mueve la cama, se atrapa a la protagonista y se hacen los remos para llevarla a dar un paseo.

Me parece que los hilos articulan lo que Alcántara denomina “textualidad simbiótica”:

La extensión simbiótica al presente está dada por la relación con los objetos materiales que constituyen y construyen la realidad, superando su estatuto simbólico para hacerse ellos mismos presentes como artefactos culturales, dejando a un lado el puro esteticismo para adquirir una funcionalidad vital (Alcántara 2010, 183).

Los hilos son un objeto presente a lo largo de toda la obra y tienen un fin práctico, ya que ayudan a mover la escenografía, aunque su presencia trasciende lo utilitario. Pueden ser vistos como hilos de significación, evocando el planteamiento del sociólogo Max Weber en el sentido de que “el hombre es un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido” (Weber, citado por Garza 2007, 1).

Finalmente, los hilos representan los vínculos de ideas dispersas creadas en la mente de la protagonista, pero también tejen un vínculo con los espectadores, ya que conectan al espacio de la ficción con el espacio real.

La alteridad y el encuentro consigo mismo

Como dice Josette Féral, el teatro es un fenómeno que genera alteridad:

La condición de la *teatralidad* sería entonces la identificación (cuando ella fuese deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un *espacio otro* del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio crea un afuera y un adentro de la teatralidad, es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la *teatralidad* (Féral 2003, 95).

En el caso de *Horizontal-vertical*, los límites espaciales son poco claros, ya que la teatralidad del escenario se extiende hacia el *lobby* del teatro para abarcar a los espectadores. Se genera así un espacio liminal en el que los límites de la teatralidad se ven problematizados. Féral establece que la teatralidad está dada por una mirada que es la que crea un espacio alterno en donde surge la alteridad y la ficción (Féral 2003, 94). Los espectadores identificamos el espacio del *lobby* del teatro como un espacio cotidiano en donde por lo general no se desarrollan ficciones; sin embargo, la obra desafió nuestra percepción de lo que separa lo real de lo simulado.

Para analizar un aspecto de la alteridad que plantea la teatralidad, abordaré brevemente el proceso de creación de la obra. Ruiz me dijo en entrevista que al principio del proceso creativo no se sintió identificado con la anécdota de la novela ni, específicamente, con la depresión y ese lado oscuro que se manifiesta en ella. Fue hasta que él mismo pasó por un estado de depresión que el texto de Plath dejó de ser algo lejano, ajeno y estático para convertirse en un texto en movimiento, directamente relacionado con la obra en proceso y con la realidad misma, y capaz de modificar a ambas. Se podría decir que Ruiz experimentó la *textralidad* como simbiosis que plantea Alcántara, en la cual se rebasa el nivel de intertextualidad o intercambio entre dos textos, para llegar más bien al intercambio entre “dos organismos vivos cuya relación vital significa la transformación *est/ética* del uno por el otro” (Alcántara 2010, 185). Ruiz abunda sobre su acercamiento vital al texto:

Lo que yo creo que luego en los trabajos lo que ocurre, con esta obra lo comprobé, es que uno invoca cosas, yo creo que las obras de teatro son

invocaciones de uno. En las obras de teatro no nada más habla de lo que ya fue, sino de lo que está ahí y no ha sido, en mi caso, yo creo que siempre ha sido así, es decir, no nada más hablo de lo que ya viví, sino de lo que está vivo en mí y aún no he recorrido, y muchas cosas de las que yo he dirigido parece que luego llaman experiencias de mi vida para que yo las enfrente más hacia el futuro que como reflexión hacia atrás y claro, pareciera ser que todo se conjugaba y esta parte es ligeramente como mágica, si tu quieres esotérica (Ruiz 2011).

Los límites entre el pasado, el presente y el futuro también son confusos: Ruiz habla de lo latente, Alcántara identifica esta característica con el barroco, el investigador habla de una nostalgia del barroco de un *déjà vu*, y de una resonancia histórica. Luego el investigador compara al barroco con el teatro, en el aspecto reflexivo de ambos:

La *textralidad* barroca es, entonces, primeramente un espacio de reflexión. Ya desde su etimología la palabra reflexión también alude al teatro, pues ésta implica reflejo, verse a sí mismo, pensarse a sí mismo, plegarse en sí mismo para usar la expresión de Deleuze (Alcántara 2010, 189).

De esta manera, Alcántara señala el aspecto reflexivo que tienen tanto el barroco como el teatro. Sin embargo, observa que esta reflexión es “hacia el otro”:

Pero es un plegarse no hacia dentro sino hacia fuera, hacia el espejo, para pensarse otro, para decirse a sí mismo y entonces hacerse otro, para verse otro, en fin, para *textralizarse* en otro, verterse hacia fuera con el objeto de mirarse hacia dentro (Alcántara 2010, 189).

Es curioso cómo en *Espejo* —uno de sus poemas más famosos— Plath habla del paso del tiempo de esta vida y de esa necesidad que tenemos de ir al encuentro de nosotros mismos:

Ahora soy un lago. Una mujer se inclina sobre mí,
buscando en mi superficie lo que realmente es.
Luego se vuelve hacia esas mentirosas, las velas o la luna.
Veo su espalda, y la reflejo con toda fidelidad.

Ella me recompensa con su llanto y un movimiento de manos.
Soy importante para ella. Ella viene y va.
Cada mañana su rostro viene a reemplazar la oscuridad.
En mí ella ha ahogado a una joven, y en mí una anciana hoy
se yergue hacia ella, día tras día, como un pez terrible (Plath 1974, 156.
Traducción mía).

Para lograr ese encuentro necesitamos de un tercero, que en este caso es el espejo de agua del lago. El teatro es, al igual que ese lago, un espacio de reflexión.

Conclusión

Una constante a lo largo de *Horizontal-vertical* es el juego con los hilos; de hecho, este juego comienza antes de que empiece la obra (convencionalmente hablando) y acaba después. La fuerza de esos hilos radica, principalmente, en traspasar los límites espaciotemporales. No se trata manifiestamente de lo que conocemos como teatro participativo, en el que el espectador es invitado a realizar acciones dentro del espacio destinado a la ficción. Sin embargo, la disposición de estos hilos al final en el *lobby* obliga al espectador a poner su cuerpo en acción extracotidiana para sortear los obstáculos. Estos elementos que remiten a la ficción de la obra en los espacios identificados por los espectadores como cotidianos y reales, crean así un vínculo entre ficción y realidad. Al trascender los límites del espacio escénico, Alberto Ruiz y Justyna Tomczak trascienden también los límites de la ficción e invitan así a que la reflexión del espectador se extienda más allá de la obra.

Fuentes Consultadas

Adame, Domingo. 2005. *Elogio del oxímoron*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Alcántara, José Ramón. 2010. *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.

- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, Josette. 2003. “La teatralidad”. En: *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Garza, Sergio. 2007. “El símbolo significante”. En: *Asequias* núm 39 [en línea]. Consultado el 5 de diciembre de 2011.
<http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias39/a39elsimbolo.pdf>.
- La Nación*. 2003. “Los Rosenberg, 50 años después”. Consultado el 12 de abril de 2012. <http://www.lanacion.com.ar/505479-los-rosenberg-50-anos-despues>.
- Pardo, Jesús. 1974. “Sylvia Plath: Ensayo biográfico”. En: *Antología de Sylvia Plath*, pp.7-48). Madrid: Plaza y Janés.
- Plath, Sylvia. 1974. *Antología*. Texto Bilingüe. Versión de Jesús Pardo. Madrid: Plaza y Janés.
- Plath, Sylvia. 2008. “Espejo”. En: “Tres poemas escogidos de Sylvia Plath”. Traducción de Xoán Abeleira. Bartleby Editores. Consultado el 01 de diciembre de 2011 en: <http://www.adn.es/cultura/20081023/NWS-0644-sylvia-plath-poemas.html>
- Plath, Sylvia. 2008. *La Campana de Cristal*. Traducción de Elena Rius. Barcelona: Edhasa.
- Ruiz, Alberto. 2011. Entrevistas personales realizadas por Emma Osorio Jacob durante el mes de agosto.

El diseño escénico y la construcción objetual en la obra de Armando Reverón

Por Irene Arismendi¹

El artista venezolano Armando Reverón creó un mundo fantástico cuya construcción objetual puede ser leída desde el ámbito de lo escénico. Este trabajo aborda en particular los objetos y muñecas que realizó en su taller El Castillete, escenario de sus creaciones. La teatralidad se hace presente a través de los grotescos objetos y mujeres de trapo, dispuestos en el espacio para ser vistos de cierta manera. De igual forma, es posible identificar un despliegue performático en la obra de Reverón, cuya vida misma se apartó de toda convención.

Palabras Clave: Armando Reverón, diseño escénico, performance, teatralidad, Venezuela.

Stage design and objectual construction in the work of Armando Reverón
Venezuelan artist Armando Reverón created a fantastic world of objectual constructions that can be read as a form of stage design. The following essay addresses the theatricality and performativity of Reverón's grotesque objects, particularly his rag dolls, produced in his workshop El Castillete, which acted as a stage for his creations.

Key words: Armando Reverón, state design, performance, theatricality, Venezuela.

El presente trabajo aborda la obra objetual del artista venezolano Armando Reverón (1889-1954) con el fin de indagar su creación de espacios

1. N. del ed. Irene Arismendi es artista e investigadora venezolana egresada de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una tesis sobre Armando Reverón, en la que se basa el presente trabajo.

escénicos metafóricos mediante el manejo de utilería fantástica. Su obra está compuesta de objetos y muñecas de diversos tipos que actúan como representaciones de un imaginario vinculado con las nociones de soledad, de silencio, de ausencia y de libertad creativa.²

La disposición escénica de las muñecas y objetos nos permite reflexionar sobre la construcción poética que realizó Reverón, asunto que podemos relacionar con el acontecimiento escénico del que habla Jorge Dubatti en su libro *El convivio teatral*. Allí Dubatti hace una definición de lenguaje poético que bien puede relacionarse con una estructura verbal o no verbal que constituye signos y que da origen a un universo paralelo: “...otro mundo posible dentro del mundo, que participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético” (2003, 20). Hacer este planteamiento a la luz de nuestro objeto de estudio es legítimo, ya que aún cuando las teorías de



© Armando Reverón con barba, paltó y corbata (1954).
Fotografía: Victoriano de los Ríos.

2 Armando Reverón inició su formación artística en 1908 en la Academia de Bellas Artes de Caracas. En 1911 se ganó una beca para realizar estudios en España, donde recibió la influencia de la obra de Goya, el Greco y Velázquez. Posteriormente viajó a París, donde estudió con José Moreno Carbonero, maestro de Dalí. Cuando regresó a Venezuela en 1915, el país se encontraba gobernado de manera dictatorial por el General Juan Vicente Gómez (quien gobernó durante 27 años). En ese período no existía libertad de expresión, y reunirse en grupos era considerado traición a la patria, por lo que el Círculo de Bellas Artes —compuesto por pintores y literatos de la época— quedó diluido y cada uno de los artistas que lo componían —incluido Reverón— tuvieron que tomar otros rumbos para seguir pintando. Fue entonces cuando el artista decidió irse a pintar al mar, a la Guaira, en el Estado de Vargas.

Dubatti se refieren a espacios conviviales entre personas presentes, en Reverón se desarrolla una construcción poética de representaciones que indudablemente contribuyeron a poblar ese universo paralelo movido por la teatralidad, el carnaval y el juego. La construcción de un espacio escénico a partir de la plástica objetual surge cuando los objetos se resignifican y pasan a ser personajes que entran en el juego escénico.

Así, podemos plantear que los objetos en la obra reveroniana son susceptibles de ser *expectados*, es decir, vistos por un público, en el sentido que le da Dubatti al fenómeno del acontecimiento *expectatorial*, espacio de contemplación fundamental para la construcción poética. Todo aquello que está en un lugar determinado mientras otro lo observa puede verse como un acontecimiento escénico en el cual se establece un diálogo entre el objeto inanimado y el que observa. Los espacios escénicos son aquellos que están destinados a la representación o presentación de un material visual que puede ser expresado corporalmente o a través de la plástica objetual. En el caso de Reverón, él dispuso dentro de su atelier El Castillete cada objeto en una situación teatralizada que les otorgó una funcionalidad escénica. Es de hacer notar que esta funcionalidad se daba sólo dentro de El Castillete, y que fuera de él eran sólo cosas, imitaciones de objetos reales. La teatralidad en Reverón surge a partir de él mismo como actor y director de su propia obra, y también surge de la disposición de sus objetos en un espacio para ser mirado, por él y por algunos visitantes.

Los objetos reveronianos pueden pensarse como objetos escénicos, ya que formaban parte de la visión performática con la que el artista compartía el oficio de pintar y su necesidad afanada de buscar la luz en la pintura. Según palabras del propio Reverón:

La pintura es un constante ensayar. Todo ensayo es vivir. Por eso me gusta el teatro, porque todo ensayo teatral es un ensayo de la vida misma. La vida es el gran teatro, nosotros, ustedes --periodistas y fotógrafos-- somos los personajes que representamos en la escena de la vida, y en estas escenas todos nos movemos bajo el cono de la luz, luz en el teatro, luz en el lienzo, luz en el cine; porque en el cine, como en la pintura, lo fundamental es la luz (Citado en Calzadilla 1990, 100).

Al introducir en su obra la posibilidad de confeccionar y crear casi cualquier objeto —incluyendo muñecas— Reverón nos plantea una

necesidad de ocupar el espacio tridimensional. De allí que nuestro artista no fuera únicamente pintor, pues la misma inquietud que lo movió a crear ese universo poblado de representaciones lo llevó a experimentar con materiales que lo condujeron a defender una idea de libertad que no le hubiese sido posible en las dos dimensiones del lienzo. Es así que crea objetos integrados por jaulas, pájaros y flores, que tuvieron una disposición escénica dentro de El Castillete.



● Pajarera. s/f. Materiales: Bambú, alambre de gancho, cartón, papel Kraff, creyones, hilos de colores delgados, pegamento. Exposición Armando Reverón (2009-2010). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela. Fotografía: Irene Arismendi.

La necesidad de experimentar en la obra reveroniana también está presente en la obra de Tadeusz Kantor, específicamente *La clase muerta*, en la que demostró sus habilidades como director, escenógrafo y artista plástico. La experimentación llevó a Kantor a la construcción de un lenguaje a través de recursos alejados de la palabra, como los llamados *emballages*. También en su obra encontramos objetos, elementos que van más allá de su sentido utilitario y que forman parte de la vida de alguien; son

objetos nostálgicos pertenecientes a la memoria, pero sobre todo *objetos encontrados*, como los que propuso Marcel Duchamp dentro del dadaísmo. Según Kantor:

El campo de la imaginación comenzó a traducirse, no como material de construcción y realización en la imagen, sino como lugar donde penetran los objetos de mi propio pasado en forma de despojos, de trampas, y también de hechos, cartas, personas, recetas, direcciones, rastros, fechas de encuentros que no son míos, extraños, triviales, esquemáticos, accidentales o importantes, preciosos o insignificantes (Kantor, 1984, 78).

Este rompimiento con el texto literal condujo a un arte más experimental y participativo, dispuesto a crear zonas de diálogo y también de tensiones donde el escenógrafo ya no sólo era el decorador de la escena, sino también era pintor y escultor. El pintor ya no sólo se quedó en el lienzo detrás de un caballete, sino que sintió la necesidad de pintar... pero en el espacio.

Cuando se habla de escenografía, de utilería, de vestuario, de teatro de actores y teatro de títeres, hay un lenguaje en común que hermana a los oficios plástico y escénico. En primer término, encontramos la necesidad que tienen ambos de comunicar, y esto es lo que los lleva a ser vehículos para la creación. Cuando en un espacio escénico se introducen máscaras, títeres o marionetas, hay un antecedente que indudablemente tomamos de la plástica, ya que estamos hablando de forma, de colores, de texturas, de proporciones. Las artes escénicas son también artes plásticas, ya que al finalizar la representación quedan —por así decirlo— los vestigios: bocetos, maquetas de los escenarios, maquetas de las propuestas escenográficas, dibujos, vestuarios, reproducciones fotográficas y videográficas, telones, anotaciones, planes de trabajo, etcétera.

Los objetos de Reverón fueron en algún momento dado —quizá en los inicios de estas creaciones hacia 1926— modelos para sus pinturas. Esto queda evidenciado en la mayoría de su obra pictórica en la que podemos apreciar la presencia de objetos como las coronas, los instrumentos, los plumajes y hasta las mismas muñecas. Sin embargo, no nos queda la menor duda de que cuando Reverón comienza a componer escenas, ya los objetos dejaban de ser solamente modelos y pasaban a ser utilería “teatral”, las cosas que él necesitaba para la configuración de este espacio escénico y para construir el discurso performático que acompañó su pintura. En este sentido, es legítimo relacionar la construcción objetual reveroniana

con la creación de un espacio escénico donde todos estos elementos estaban reunidos en un carnaval constante y con una indeleble huella que nos hace ver corporeizados las ausencias, las presencias, los recuerdos y, en general, los afectos del artista. Sus objetos inscriben un lenguaje espacial cuando están en los brazos de una muñeca, o cuando el artista las dispuso a tocar un instrumento o a escuchar la radio que no suena. Como afirma el crítico Luis Enrique Pérez, “llegó un momento en que Reverón no se conformó con llevar ‘la representación’ de ‘su’ mundo a la pintura, sino que quiso materializarla en una nueva realidad teatralizada, y fue en este momento cuando decidió crear aquellas muñecas y los títeres” (Pérez 2001, 75).

Lo escénico no estaba desprendido de la obra del artista. Por el contrario, fue un vínculo muy fuerte para llegar a su obra plástica, para explorar con la materia y para hacer reflexiones muy concretas sobre la luz. La parte orgánica, escénica y gestual —vinculada a lo ritual— que desarrolló Reverón a partir de su utilería es un tema poco estudiado, y pudiera extenderse a investigaciones sobre otros aspectos de su vida, como la sexualidad, el erotismo, la locura y muchos más.

Los objetos de Reverón fueron, a diferencia de otros objetos en el arte, artesanalmente fabricados. Su mayor creación, las muñecas, fue el reflejo de una intimidad en la que, podríamos especular, la soledad del artista lo llevó a crear “compañeras” de trapo. Estas mujeres de trapo constituyeron el universo femenino silente que el artista necesitaba para crear, hacer y deshacer sin tener que explicar el por qué de las cosas, la mujer encarnada en estas figuras fue entonces un objeto más. Los objetos de Reverón fueron creados con una concepción espiritualista o animista, ya que para él todas las cosas tenían espíritu. Minuciosos, pero a la vez toscos y grotescos, sus objetos pueden tener un aire infantil, ligados al ideal de mundo que él mismo se imaginó, inventó y corporeizó mediante una visión escénica que inundó cada rincón de aquella gruta de Macuto (su vivienda).

Para hablar del espacio plástico y escénico en la obra reveroniana es preciso mencionar su *atelier* mágico —su casa y taller— bautizada por él mismo como El Castillete, un rancho³ construido con diversos mate-

3 Rancho es el nombre que en Venezuela se utiliza comúnmente para referirse a un tipo de vivienda humilde, improvisada, carente de estilo y tosca en cuanto al acabado.

riales naturales. Era una suerte de gruta que por sí sola podríamos catalogar como el primer gran objeto que ideó el artista para apartarse de lo convencional, refugio que fungió como escenografía para las obras que allí desarrolló. El Castillete era “la cosa” que, dentro de sí, contenía otras cosas (objetos). En términos teatrales, era lo que Gastón Breyer denominó “escenografía-objeto”, sustentada por otras estructuras objetuales.

Para Reverón, sus objetos y muñecas eran utensilios que necesitaba para vivir; por esta razón, hizo una diferenciación entre sus pinturas y sus objetos: las pinturas tenían valor monetario y comercial —las vendía y algunas veces las regalaba—, mientras que sus objetos tenían un valor de uso y nunca salieron de El Castillete.

Según Huizi, “La excentricidad del estilo de vida de Reverón y sus acciones pictóricas y representaciones escénicas despertaban la curiosidad de los visitantes, haciendo de El Castillete un punto de referencia cultural, pictórica, anecdótica y hasta pintoresca, dentro de la región del litoral central” (2001, 47). Hubo mucha gente que sólo con la intención de burlarse de aquellas acciones de naturaleza teatral se acercaban al taller, por lo que Reverón decidió construir alrededor de su Castillete una gran muralla de piedras, haciendo que la fachada de aquel humilde rancho se convirtiera en una imponente fortaleza.

El Castillete era entonces un escenario donde dialogaban diversas representaciones objetuales estableciendo un lenguaje que se alejaba del discurso textual y se reafirmaba en el discurso de lo visible. El sentido de estos objetos tiene un poder en la representación, y en el espacio habitable crean la dramaturgia visual y entran en el orden de lo plástico y de lo escénico. El tratamiento de los materiales nos habla de unas manos hábiles y de un espíritu eminentemente artesanal.

Estos materiales transmutados en objetos performáticos mantienen aún hoy en día una presencia contundente. Ver a las muñecas posando inertes, mal maquilladas con sus vestuarios viejos, es intuir la huella de un mensaje que estaba evidentemente vinculado con la muerte. Hay en toda su producción objetual una decadencia, una mancha, un misterio.

El Castillete era el espacio contenedor de ficciones, de máscaras, de títeres, de fantasía donde él tenía la capacidad de desdoblarse, unas veces como actor y otras como espectador de su propia creación. Reverón muchas veces jugó ambos papeles, el de creador y espectador de sus majas. “Sobre una mesita de centro hay una radio prendida. Tres muñecas de trapo de tamaño natural están formalmente sentadas en sillas, con prestancia humana de escuchar

para escuchar pasmadas un ritmo loco de trompetas” (Ugalde, 1979, 18).

Los objetos creados por Reverón son muy diversos, y tienen las siguientes características:

- Son seres, personajes y presencias arcaicas.
- Habitan espacios y crean un lenguaje.
- Son objetos fabricados que, de acuerdo a su uso, podríamos diferenciarlos en objetos utilitarios, como los muebles, la paleta de colores, los pinceles, y el caballete con parasol. Los que entran dentro del juego escénico son: las máscaras, las armas, los sombreros, los instrumentos musicales, las muñecas, las flores y los esqueletos de alambre; y los que entran dentro del orden del ritual podrían ser: los tapones de oídos, las coronas de palmas y las fajas vegetales para ceñirse la cintura.
- Son objetos rústicos, deformes, artesanales y minuciosos.
- Pertenecen al orden de lo visual, de lo escénico y de lo plástico; crean composiciones en las que prevalecen valores plásticos y espaciales, como el equilibrio, la luz y las texturas.
- Son evocadores de presencias infantiles.
- Son modelos visuales, representaciones para intervenir y dinamizar las diversas escenas.
- Son fantasías materializadas que hacen evidente la experimentación con la materia viva y un agudo sentido de la visión.
- En la plástica el objeto queda dibujado y se proyecta en la escena como actor con un texto y un rol.

Nos detendremos ahora en las mujeres de trapo con las que Reverón materializó su necesidad de sentir la compañía del cuerpo humano, de detallarlo, de dibujarlo. En estas muñecas hay una evidente desproporción de las formas y desfiguración tanto del rostro como del cuerpo, y representan el lado más oscuro de toda su producción objetual. ¿Qué significan estas figuras de trapo y pintura a las que el artista les confeccionó vestuarios, pelucas y accesorios?

El conflicto de la figura femenina en Reverón radicó en aspectos como la castidad que profesó, el amor que sintió por su hermana adoptiva y posteriormente el dolor que le significó su muerte. Basándonos en esto, podríamos especular que estas muñecas fueron materializaciones de su nostalgia por la figura materna ausente que transforma en imagen onírica y fantasmal, pero no obstante positiva, susceptible de ser amada y cuidada.

El amor desmesurado hacia estas inertes criaturas lo llevó a perpetuarlas en pinturas como *Anciano, tres mujeres y un niño*, *Las tres modelos*, *Bailarinas*, *Navidad con muñecas* y *Mujer con muñecas*. Todas estas son composiciones en las que Reverón plasma modelos inertes en medio de muñecas igualmente inertes, lo que produce una confusión turbadora, evocadora del *Unheimlich* freudiano, ese imaginario de lo siniestro que “se da frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros como real” (Freud 1978, 51). El mismo Reverón explica su obsesión:

De niño fui muy enfermizo y a los doce años tuve fiebre tifoidea. La gente dice que eso afectó mi carácter. Yo no sé, pero desde entonces me ha gustado el mundo de lo fantástico, de las muñecas que son como personajes vivos, pero que no hablan. Solamente miran. Soy yo quien les hablo. Ellas me ven y me escuchan. Yo les cuento muchas cosas de Pancho, de Juanita Mota, de Madrid y de Barcelona y ellas me oyen (Reverón, citado por Elderfield, 2007, 226).

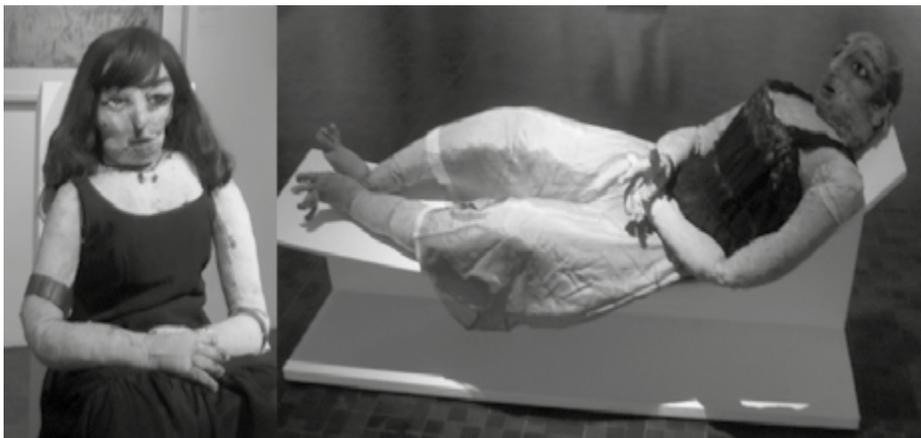
Podemos abordar a las muñecas como objetos siniestros, por su condición inanimada que respondía a la caprichosa elección del artista por crear objetos que, en el momento de su representación, establecen un lindero entre la vida y la muerte. Es siniestra la ambigüedad, por ejemplo, de la carne que en realidad es trapo y de la tela que contrasta con la cabellera humana. Lo mismo ocurre con los ojos abiertos y fijos, como si en realidad miraran. Freud definió a lo siniestro como la dicotomía entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo muerto “... que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro” (Freud, 1978, 32-33).



A pesar de la tosquedad con la que fueron construidas, las muñecas de Reverón fueron el resultado de un trabajo minucioso en el que el artista realizó a detalle los dedos de los pies, las facciones y sus genitales. Elaboró y diseñó sus vestuarios con fibra de coco, plumas, retazos de telas, y algunas veces también las vestía

● S Cabeza de títere, s/f. Tela, alambre, cabello, piedra, hilo y papel impreso. Fotografía cortesía de Irene Arismendi.

con indumentarias indígenas, como los guayucos o taparrabos.⁴ Con sus caras de trágica alegría, cada muñeca tiene su personalidad y nombre propio (Serafina, Graciela, Niza, Alicia), cuestiona los cánones de belleza tradicional y forma parte de un ritual cotidiano cuyo significado se desplaza: se pueden ver como juguetes, como títeres, como cuerpos, como imágenes ridiculizadas del perfeccionismo de la mujer a la hora de vestirse o maquillarse. También pueden verse como representaciones de una sexualidad que se quedó estancada y reprimida en el tiempo.



© Serafina y Graciela, s/f. Exposición Armando Reverón (2009-2010). Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela. Fotografías: Irene Arismendi.

Los muñecos infantiles también figuraron en esta producción de trapo. Son enanos deformes, rubios, negros o morenos, con rasgos igualmente grotescos. Como se apuntó arriba, podemos comparar los muñecos reveronianos con los maniqués de Kantor, que encarnaban el aspecto engañoso de vida. Los maniqués de Kantor eran una extensión del actor y los personajes los llevaban a cuestas como parte de su pasado. También podemos asociar a las muñecas de Reverón con la muñeca de *El hombre de la arena*, cuento de Hoffman, o con las muñecas del fotógrafo surrealista Hans Bellmer, cuyas inquietantes imágenes presentan

4 El *guayuco* o taparrabo era y aún es la prenda de vestir tradicional del indígena venezolano, y varía en materiales y forma de acuerdo al grupo étnico.

muñecas con múltiples posibilidades anatómicas, seres que están entre la vida y la muerte, como las muñecas de Reverón.

Nuestro interés en estas majas reveronianas se debe a la disposición escénica que tuvieron dentro de El Castillete. Con dicha disposición Reverón nos habla no solamente de la capacidad que tuvo para inventar y crear sus propias mujeres, sino de la posibilidad que éstas le permitieron para la creación de un espacio que incitaba a la expectación, como notamos antes. Existen testimonios de Reverón colocando en escena obras y conciertos en los cuales sus muñecas hacían uso de los objetos, como el de Eyidio Moscoso, quien vivía cerca de El Castillete de niño y recordó su primer encuentro con las muñecas de Reverón en 1942:

Una tarde Reverón tenía todo preparado para dirigir, quizás, uno de sus mejores conciertos. Ya se encontraban en sus siales la Princesa India, al piano; la India Guajira, al arpa; Asia, la Condesa, a la guitarra; Proserpina, al bajo. Al finalizar el concierto, los aplausos, derivando en ovación de pie [...] Reverón, quien complacido, haría poner de pie a sus muñecas para agradecer la cerrada ovación. Después, el imaginario público abandonó El Castillete, quedando todo en su habitual silencio. Reverón recogió los instrumentos, hechos por sus manos, y fue colgando cada muñeca en su sitio usual (Lawrence, citado por Elderfield 2007, 195).

Las muñecas son presencias extrañas, sombras ataviadas de color por el maquillaje, pero descoloridas a la vez por el material tan rústico del que están hechas. Sus gestos se quedaron sin movimiento, pero aun así fueron siempre las actrices de las escenas y de la vida performática que Reverón asumió dentro de El Castillete.

Armando Reverón concibió el mundo como un grandioso espectáculo donde la humanidad fue resuelta a través de las muñecas y las máscaras. En medio de esta bacanal carnavalesca él era el primer actor y el director del discurso escénico creado a partir de su propia vida. Podemos ver evidencia de la teatralidad en Reverón en fotografías, videos y algunos testimonios que nos dan cuenta de cómo el artista estuvo estrechamente vinculado con las artes escénicas —sobre todo durante su estancia en España y Francia— mientras que en Venezuela siempre participaba en los carnavales del puerto de la Guaira, muy conocidos

por el despliegue de colores, disfraces y máscaras.⁵

Reverón sintió afinidad por la obra de algunos artistas europeos que plasman universos escénicos. De Velázquez le inspiró la riqueza de los vestuarios y la composición de la escena a representar; de Goya, el enmascaramiento, lo que permanece oculto, el disfraz que le permite al humano desdoblarse en otros personajes; y de Degas le interesaron sus retratos de bailarinas.

Reverón poseía un agudo sentido del performance y la escena. “Más que un pintor Reverón era un gran actor. Era ante todo un hombre de teatro” (Calzadilla 1979, 35). Sus procesos de creación pictórica y objetual son una prueba de ello. Su vida incluía rituales para dormir —dormía en la tierra porque, según él, era allí donde el cuerpo se cargaba de energías—, rituales para pintar —se ceñía la cintura, separaba el blanco del resto de los colores, no tocaba metales—; rituales para comer —su alimentación era completamente frugal—, y rituales para vestir con atuendos sumamente austeros. En este sentido podría decirse que Reverón fue, además de pintor, artista corporal, ya que su trabajo partía de la materia misma, de su propio cuerpo. “Toda la obra de Reverón es el resultado necesario de un trabajo que latía en el cuerpo, que era orgánico más que intelectual” (Pérez, 2001, 18).

Para Reverón la teatralidad no estaba lejos de su obra, los que tuvieron la oportunidad de visitarlo mientras vivía cuentan que le gustaba realizar monólogos en los que asumía diversos roles. Durante la última etapa de su existencia, vida y performance se confundieron.

Los objetos reveronianos producen un recuerdo que es extraño pero familiar a la vez, y esto no sólo en las muñecas —cuyas miradas no miran y cuyos cuerpos no son cuerpos— sino también en los objetos que son representaciones visuales eficientes en el ámbito escénico: el teléfono que no suena, las flores que no tienen aroma, los rifles que no disparan, los pájaros que no cantan. Pero también sus objetos nos hacen referencia al cuerpo, porque algunos de ellos están hechos para ser llevados puestos, como los diversos vestuarios, coronas y tocados que hizo.

El mundo imaginario de Reverón fue infinito, y nos queda a nosotros seguir indagando sobre la complejidad que representa la vida y obra

5 En uno de estos carnavales, aproximadamente en el año de 1918, conoció a la que posteriormente sería su compañera de vida, Juanita Ríos.

de este artista y lo mucho que aportó a este encuentro entre lo plástico y lo escénico. Si habláramos de los inicios del performance en Venezuela, tendríamos entonces que empezar hablando de Armando Reverón.

Bibliografía

- Balza, José. 1982. *Sobre los objetos de Armando Reverón*. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- Breyer, Gastón. 2005. *La escena presente. Teoría y metodología del diseño Escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.
- Calzadilla, Juan. 1979. *Reverón: 18 testimonios*. Caracas: Lagoven, S.A./ Galería de Arte Nacional.
- _____.1990. *Voces y Demonios de Armando Reverón. Cuentos/ Anécdotas/ Pensamientos*. Caracas: Alfadil.
- Corbin, Henri. 1989. “Las muñecas de Reverón”. *Imagen*. Vol. 119. Núm. 59/60 (Noviembre-Diciembre). Caracas, p.49.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Elderfield, John. 2007. *Armando Reverón*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Freud, Sigmund. 1978. *Lo siniestro*. México: Letracierta.
- González León, Adriano. 1989. “Reverón y su mujer de trapo. Alaminta”. *El Nacional*, 5 de Septiembre, p. 1, Caracas.
- Huizi, María Elena. 1979. “Armando Reverón: Presencia del mito en el espectáculo”. *El Universal*, Caracas, 9 de septiembre, p.4.
- Kantor, Tadeusz. 1984. *El Teatro de la Muerte* (selección y presentación

de Denis Bablet). Buenos Aires: La Flor.

Liscano, Juan. 1993. *Los objetos de Reverón: La ilusión de inventar la realidad*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón.

Miklaszewski, Krzysztof. 2001. *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México: Conaculta.

Moscoso, Eyidio. 1997. *Reverón, amigo de un niño: anécdotas, recuerdos, fábulas y Ensayos*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón.

Pérez, Luis Enrique. 2001. *Armando Reverón: La gruta de los objetos y la escena satírica*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Salazar, Elida. 1996. *Artistas visuales: Hombres de teatro*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

Salcedo, Antonio. 2000. *Armando Reverón y su época*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón.

Tovar, Orly. 2000. "El objeto como lugar para la representación de la intimidad". Tesis de licenciatura en Artes Plásticas. Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón. Caracas.

Testimonios

Ecós de la historia e identidades en la temporada teatral 2011 en Buenos Aires

Elka Fediuk

Universidad Veracruzana

En la era de la cultura virtual, el teatro es una de las pocas prácticas sociales que una y otra vez confirman su cualidad aurática. La ventaja de internarse en el espacio social y participar del convivio que recicla y crea los signos que alimentan la poiesis permite conectar el cuerpo del acontecimiento teatral con la multireferencialidad de su entorno. Mirando lo otro se abre la mirada —inevitablemente comparativa— hacia lo propio, cercano, pero igualmente reduce la distancia e integra lo otro, la experiencia de lo otro, a la categoría de lo propio. Hago notar el aporte teórico del Teatro Comparado que en la propuesta desarrollada por Jorge Dubatti (1995; 2007; 2009)¹ supera los límites literarios y que hoy cuenta con un amplio grupo de investigadores. El carácter aurático y territorial del teatro no niega la universalidad del fenómeno de representación como una estrategia al servicio de la mente y el espíritu, aunque advierte sobre la movilidad del sentido que subyace a las formas (como alguna vez dijo Freud, “hay tan pocas formas y tantos significados”). El “régimen de experiencia” en el acontecimiento teatral alude a la multiplicidad de posibilidades de recepción y significación; mi experiencia personal teatral, de vida y de cultura, serán entonces el filtro, facilidad u obstáculo, para conectar el lenguaje de la puesta en escena con los acuerdos tácitos de una comunidad artística y social, contenidos en un producto siempre “perdido”, como asegura Ricardo Bartís (2003).² Lo que Jorge Dubatti llama “expectación”

1 La producción teórica de este autor se centra en la mirada sobre el objeto de estudio, la cual ha sido simultáneamente complejizada y sistematizada con fines metodológicos.

2 La idea de este creador converge con la teoría del teatro como zona de experiencia. Ni antes ni después del acontecimiento teatral hay teatro, por eso todos sus vestigios (texto dramático, videos, fotografías, críticas) sólo se refieren a un teatro perdido.

contiene un estado de emoción expectante y un riesgo de confrontación entre las preconcepciones y aquello que ofrece la poiesis del acto teatral.

Mi estancia en Buenos Aires durante el mes de agosto de 2011 fue muy intensa: cruzaba las participaciones en congresos³ con la impartición de un seminario dedicado a Grotowski y tejía mis impresiones de la ciudad con las peregrinaciones por los teatros próximos a la emblemática calle Corrientes y por aquellos que se han asentado en otros barrios, creando un nuevo mapa teatral de la ciudad. La cartelera de aproximadamente 350 obras ofrecía un repertorio muy amplio y variado. Me aboqué, tal como lo hace la mayoría de los espectadores, a los productos artísticos de un solo circuito, salvo algunas excepciones. De manera general se trata del teatro independiente, una designación de origen programático que manifiesta la diferencia con un teatro subordinado por la coerción mercantil. Gracias a la gentileza de mi amigo y anfitrión Jorge Dubatti, tuve la oportunidad de saborear los espectáculos que ya sonaban en las redes sociales y en la crítica, teniendo boletería agotada. En las páginas que siguen me dedicaré a compartir las impresiones de algunos de los espectáculos que vi en aquella temporada, protagonizados por los creadores que se reconocen herederos de un linaje que consolidó el actual teatro de arte.

Teatro independiente

Las categorizaciones resultan a veces incómodas o insuficientes, por eso prefiero usar el nombre de “teatro independiente”, porque en él se afirma la identidad teatral forjada a partir del movimiento iniciado en los años veinte del siglo pasado. Destacan en aquella época las figuras de Francisco Defilippis Novoa, renovador de la dramaturgia rioplatense, y Alejandro E. Berruti, quien introdujo los temas sociales atrevidos y las visiones rebeldes. En la siguiente década reinaron las vanguardias: la literaria con “los de Florida”, y el movimiento ideológico del “teatro del pueblo” con “los de Boedo”, llamados así por las calles en las que se reunían (Ordaz 2010, 448). Pero será la acción del gremio —iniciando con la Declaración de Principios del Teatro Libre (1927), luego con la creación del Teatro

3 V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, 17-20 de agosto 2011, VIII Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal, 24-27 de agosto de 2011 y XX Congreso de GETEA, 2-6 de agosto de 2011.

Experimental de Arte (TEA) y el Teatro del Pueblo, espacio y proyecto recuperados en 1987—, como se irá constituyendo la tradición del teatro independiente, cuyos postulados de arte como salvación espiritual del pueblo le mantendrán desafiante y solidario, oscilando entre la resistencia y *resiliencia*, según las condiciones y circunstancias del entorno intelectual, político y social.

En las décadas de los cincuenta y sesenta el liderazgo del grupo Fray Mocho consolida una visión de teatro activo, popular y reflexivo, proclama la economía de recursos escénicos en la escenografía y vestuario y se dedica a la formación teatral, la investigación y las publicaciones. Desde entonces, con el intervalo de la dictadura, Argentina sorprende con el volumen de producción teatral y de publicaciones de y sobre el teatro, y también con los niveles de consumo cultural de libros y espectáculos per cápita. En la última década he observado también un fenómeno que poco a poco contagia a otros países: la Escuela del Espectador⁴. En 2006 era un grupo de 150 personas que se reunían cada lunes bajo la conducción de Jorge Dubatti para aprender, entender e interpretar el teatro y la experiencia teatral. Ahora son ya dos grupos en la amplia sala del Centro de Cooperación Cultural, que suman casi 500 personas en estos espacios de convivencia y diálogo entre creadores y espectadores. Con antelación se dan a conocer los temas y obras a ver y analizar en cada sesión y se invita a artistas de dichas obras; se develan los procesos de creación, se despliegan hipótesis y asociaciones y se clarifica el programa artístico de un creador o grupo. Se percibe allí un interés genuino por el significado y el goce de la producción cultural; no es uno de esos programas oficiales que esgrimen el objetivo loable de la formación de públicos.

Los grupos y elencos cuyo programa se sostiene en convicciones artístico políticas confirman su vigencia y audacia en los momentos más críticos de Argentina. A una distancia de 30 años, el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (conocido como GETEA) en el programa de su XX Congreso (del 2 al 6 de Agosto 2011), incluyó el homenaje al movimiento del Teatro Abierto, una forma de festival permanente que

4 A partir de la idea de Anne Ubersfeld y de las tradiciones de cultura teatral se definen los proyectos autogestivos o institucionalizados. El ejemplo exitoso de Argentina alentó las experiencias de México (INBA) y Chile, además del uso de este nombre para para series de programas universitarios y culturales con la política de “formación de públicos” cuyo objetivo es incrementar el consumo cultural y el goce espectral.

en los años más oscuros de la dictadura (de 1981 a 1983) convocó a artistas, intelectuales y sociedad en general, creando un tácito contrato social entre el gremio y sus espectadores. La participación de Roberto Cossa, Rubens Correa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovski, Mauricio Kartun y tantos más, marcó una etapa fundamental para el teatro independiente y funcionó a modo de trampolín energético en los años que siguieron con la vuelta a la democracia y, recientemente, durante la crisis económica del nuevo siglo. Las poéticas que se abrían paso al posmodernismo se sacudieron durante la última crisis que —paradójicamente— ha traído una nueva oportunidad para los creadores argentinos en el mundo globalizado, mediante invitaciones y colaboraciones.

Ala de criados

Mauricio Kartun, consagrado artista y formador de dramaturgos, actor que realizó estudios con Augusto Boal y participó del Teatro Abierto, es tal vez uno de los más consecuentes en ligar al arte con las convicciones políticas. En la charla que sostuvo con Ricardo Bartís⁵ —igualmente radical en los postulados del teatro independiente— destacaban los intereses vitales de un artista ciudadano, crítico y comprometido con el discurso, con la acción y con el arte. Su manera de percibir el mundo es su camino de creación: las



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun. Todas las imágenes de esta reseña son cortesía de Alternativa Teatral (www.alternativateatral.com).

convicciones del artista, sus deseos de justicia —y tal vez de venganza— se subliman en la dramaturgia que permite distorsión, burla y sarcasmo al mirar la historia desde el *Ala de criados*, razón y título de su obra en cartelera desde 2009. El espectáculo ha conseguido los máximos premios y en 2011 aún se daban dos funciones por día en el Teatro del Pueblo, de poco más de 200 butacas, siempre “a reventar”.

La “semana trágica”, que en

5 Este dúo de panelistas dentro del XX Congreso de GETEA tuvo lugar el 6 de agosto de 2011.

1919 sacudió a Buenos Aires con una violenta huelga, es el referente histórico de la obra. Kartun ubica la acción en un club de tiro de palomas en Mar del Plata, en donde se había refugiado la burguesía porteña. El escenario, en penumbra, oculta las figuras que semejan lagartijas pegadas a una enorme piedra, montículo o peñasco. La quietud de la playa contrasta con los ecos de la masacre de obreros. La decadente aristocracia está representada por tres hermanos: Emilito (Esteben Bigliardi), un homosexual desquiciante; Pancho (Rodrigo González Garillo), reprobado en su intento de ser militar y ahora aspirante a cura, y Tatana (Laura López Moyano), excéntrica, provocadora. Es ella quien escribe esta historia como una prueba de su vocación literaria —no exactamente poética— cuyo principio es “nada de metáforas”. Es una mujer de razón y gracia germánicas, virgen que se sabe fea pero que logra perder este estado inconveniente con Pedro (Alberto Ajaka), digno representante del ala de criados, servil y ambicioso ser que se esmera en contentar a los señores y a la señorita, a la vez que sueña con acceder al mundo de los privilegios. Mientras los ecos de la matanza confunden obreros con palomas, el amor se vuelve ácrata y el juego de coqueteos y revanchas se descompone en humillaciones y venganzas. La reciente revolución bolchevique, la tragedia del Zar y de su familia, el diablo rojo, la peste de los anarquistas, la guerra santa para defender el poder del Tata y de su dinero, al que están prendidos los que desprecian el trabajo, son motor y resonancia en los diálogos y relaciones entre personajes y calses sociales a las que pertenecen. Por su parte, Pedro es burlador y corrupto, traiciona a su clase y defiende su siniestra filosofía: “Si acá los únicos que trabajamos somos los que estamos en medio. Los de la engañifa... Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina?” (Kartun 2010, 72). Pedro escupe el largo y rabioso monólogo encadenado y bañado en el reflejo de la luz roja. Ya no es una respuesta dentro del episodio: lo grita al público, a la “bola de pillos” como él.

No creo acceder a la complejidad de los entrecruces de sentido en esta obra que toca el sentimiento argentino; sin embargo, hecha ya la advertencia, recorro a mi recepción personal. Las resonancias de la intertextualidad evocan a *La señorita Julia* de Strindberg, aunque la relación erótica está exenta de pasión y sin la euforia revolucionaria que le dio Patrick Marber en su reescritura de esta obra, bajo el título *Después de ti, señorita Julia*. Laura López Moyano, soberbia en el papel de Tatana, encarna lo más varonil de su familia. Su decadencia es audaz y corrosiva también para su clase y estirpe. Enferma de superioridad, contrasta con la falta de hombría de sus

hermanos. Aunque su fortaleza tampoco construye siquiera una metáfora, el personaje y su interpretación se asientan en la imagen que me atrapó: las mujeres dominantes habitan la escena porteña.



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun.

La dramaturgia juega en dos tiempos: el de la narración coincide con el tiempo de los espectadores en los referentes textuales y en la actuación (personaje y actriz en contacto directo con los espectadores), mientras que la historia se activa por episodios. *Ala de criados* de Mauricio Kartun está publicada en Atuel (2010) y acompañada de notas del dramaturgo que nos comparte su “cocina”. Contiene también notas de un seminario de dramaturgia recogido por Jorge Dubatti, editor del libro.

El box

Otro creador que sigue la tradición ideológica del teatro independiente es Ricardo Bartís (2003), autor de *Postales argentinas*, obra que en 1989 esta-

bleció el referente dramático posmoderno. Aquel hito de la posdictadura proyecta la rebeldía, heridas y esperanzas mediante una metáfora legible sólo por la experiencia compartida, pero oculta para extraños, como si el lenguaje artístico tuviera que servir aún de blindaje. Encontramos allí los ecos de Alfred Jarry, del Teatro de la crueldad artaudiano y las marcas de la fragmentación y la multiplicidad. En su teatro mantiene una mirada aguda sobre la realidad política, que es el alimento de su creatividad y el motor de sus acciones en el terreno de la cultura. Su último espectáculo, *El box*, estrenado en agosto de 2010, aplica el método holístico de la creación, en que el autor-director parte de una idea del espectáculo cuya dramaturgia se completa en el cuerpo escénico. Esta obra, después de *La pesca*, estrenada en abril de 2008, constituye la segunda parte de la anunciada “trilogía deportiva”. *El box* liga la reflexión sobre la historia-experiencia con la coyuntura de las celebraciones del Bicentenario. Bartís y su grupo se retiraron del espacio estatal⁶ que los incluía en los festejos oficiales. Lo podemos entender como un gesto que afirma la necesidad de “mantener un territorio de subjetividad alternativa” (Dubatti 2011). Bartís defiende el margen en el que sitúa su Sportivo Teatral, espacio independiente —también por autofinanciable— dedicado a la creación y formación teatral. El propio Bartís y algunos actores del grupo son docentes en los cursos de actuación y dirección que se ofertan de manera continua.

En el plano anecdótico, *El box* inicia con los preparativos para el festejo del cumpleaños cincuenta de María Amelia “La piñata” (Mirta Bogdasarian), en su tiempo una pionera del incipiente boxeo femenino. La vemos entrenar con entrega a pesar de sus cincuenta años por cumplir y de sus disminuidas condiciones físicas, animada por el sueño de volver a aquellos años de triunfo. La idea del aniversario de la mujer patria se sostiene en una condensación metafórica que Bartís coloca en el



© *Ala de criados*, de Mauricio Kartun.

6 En una entrevista con el diario *El Clarín* (14 de agosto de 2010), Bartís aclara que *El box* estaba planeado estrenarse en el Centro de Experimentación Teatral del Colón (CETC) y relata cómo las dificultades que tuvo con la administración y producción motivaron el retiro del proyecto, que fue absorbido por Sportivo Teatral.

box, un deporte de golpes que, como la aún reciente historia de Argentina, remueve en el espectador los sentimientos y las reflexiones. Parece haber un sino en esta repetición de la historia, pero también por momentos se vislumbra un camino posible. El deterioro que presenta el lugar dramático/espacio escénico hace pensar en los estragos de la crisis y el abandono de algunos sectores que no entran en la economía neoliberal. Finalmente, el discurso de gloria sólo anima a unos cuantos que acuden a la fiesta con luces y adornos que pretenden ocultar el miserable estado del entorno. La resonancia del espectáculo produce una sensación de vacío: la embriaguez del Bicentenario —síntoma de los festejos en casi todos los países latinoamericanos— no ha logrado construir proyectos solventes para trascender al tercer siglo de la vida nacional. En palabras de Bartís:

El box nació de la presencia, en la realidad argentina pasada y presente, de un discurso político cada vez más violento y necesitado de tragedia. Queríamos hablar de algo que percibíamos: que si la violencia no encauza su manifestación en la fiesta, en el encuentro, termina históricamente en tragedia (citado por Dubatti 2011).

Es de subrayar que la puesta en escena mantiene a distancia el trasfondo de la metáfora. Para un espectador del hemisferio norte el acceso queda restringido, al carecer de referentes históricos y vivenciales, así como del código de comunicación que ha creado el teatro independiente, particularmente en la etapa del Teatro Abierto. En ello se confirma la “territorialidad del teatro” y también la multiplicidad del acto *espectatorial*, a la que alude Dubatti.

Apátrida y Todo

Entre los bocadillos teatrales más exquisitos de mi temporada bonaerense se encuentran dos creaciones escénicas de Rafael Spregelburd (2011), ambas editadas ya por Jorge Dubatti y acompañadas de un apéndice documental. Éstas son: *Todo* y *Apátrida, doscientos años y unos meses*. Ambas plantean una mirada sobre aniversarios, uno nacional argentino (*Apátrida*) y otro (*Todo*) de carácter global.

Las colaboraciones previas de Spregelburd con el teatro Schaubühne de Berlín le valieron el reconocimiento como creador teatral consoli-

dado y representativo de su región para ser el autor invitado al Festival Internacional de Autores sobre Identidad e Historia. El evento —en el que se reunieron los creadores de Polonia, Reino Unido, Israel-Palestina y Argentina, además de Alemania— tenía por objetivo revisar los cambios en la construcción de la identidad (nacional/global) que han ocurrido en distintas regiones del mundo, a partir de aquel acto simbólico que derribó el muro de Berlín y —supuestamente— dejó atrás las huellas de la guerra fría y el totalitarismo como visión política de Estado. Tema sin duda discutible, pero el reto intensificó los resultados desde estrenos como *Work in progress* (Berlín, 19 de marzo de 2009) con su grupo, el estreno con elenco alemán (21 de enero 2010) y el que presentó la última versión en el Becket Teatro, el 15 de octubre de 2010.

Rafael Spregelburd y su Compañía del Patrón Vásquez, creada en 1994, emergen también de la tradición del teatro independiente. Spregelburd, actor de teatro y cine, director y dramaturgo, alumno de Kartun y de Bartís, imparte dramaturgia en el Sportivo Teatral y en la Universidad de Buenos Aires. Continúa la tradición independiente de forma actualizada por el contexto global y generacional. La Compañía manifiesta el interés en “reflexionar sobre los aspectos lingüísticos y dramáticos del texto escénico, para alejarse de los preconceptos imperantes de las narraciones lineales” (Compañía del Patrón Vásquez [1994]), interés que encontramos en las mismas producciones de la Compañía, a la que llamaré virtual porque no cuenta con una sede física.⁷ Esta característica de grupo abierto es propia de las nuevas formaciones que se aglutinan por amistad y eficacia, pero no crean lazos estables y excluyentes. ¿Será también un rasgo de las nuevas identidades?

El espectáculo *Todo*, presentado en el Beckett Teatro, un espacio de pequeñas dimensiones, contiene en el título la tesis de la obra compuesta de tres partes; cada una con su pregunta fundamental expuesta en el título proyectado al inicio:

- ¿Por qué todo estado deviene en burocracia?
- ¿Por qué todo arte deviene en negocio?
- ¿Por qué toda religión deviene en superstición?

De alguna manera, el concepto de la totalidad, soporte de la filosofía

⁷ Tampoco he encontrado una página de Internet del grupo, sino sólo referencias a ella en páginas de otras personas.

positivista que engendró el totalitarismo político, está presente en la respuesta que da la obra al llamado del Festival que conmemora 60 años de Alemania y 20 de ser unificada. Spregelburd propone una mirada irónica sobre la dirección de los cambios ensalzados por una ideología del fin de las ideologías. El pasado no pasó, sigue estructurando las mentes y los hábitos. Cada una de las tres partes de la obra conserva alguno de los personajes de la anterior; sin embargo, bien podrían funcionar de manera independiente. El juego lingüístico y escénico interactúa con la voz en *off*, distinta para cada episodio, sea de un psicoanalista —un “gran hermano”— o un dios que explica, induce o complementa la acción dramática. El uso de proyecciones, que presentan los títulos y otras imágenes dinámicas, compensa la escenografía mínima, característica del teatro independiente y ahora también del nómada internacional. La actuación es un factor principal de la creación de situaciones que trascienden a los personajes típicos al ser enriquecidos con detalles personales de los actores, lo que permite apuntar de manera transparente la reflexión que emana de las contradicciones entre situación y juicio. La bravura con que ejercen la actuación Andrea Garrote, Mónica Raiola, Pablo Seijó y el propio Spregelburd —este último en el papel del artista que ha iniciado su fama quemando libros y ahora negocia la quema del dinero (más dinero quemado, mayor obra)— contagia a los espectadores con la intensidad y velocidad de las asociaciones y conexiones, con la experiencia individual y social, con los discursos pasados y presentes, y con las dimensiones sobrepuestas en los comentarios del *off*. La escenografía y sus efectos no cuentan con crédito; sin embargo, se destaca la música de Zypce, compositor de diseño sonoro, por su perfecta integración con la acción dramática.



© *Apátrida, doscientos años y unos meses*, de Rafael Spregelburd, en la foto El músico: Zypce y R. Spregelburd.

Apátrida, doscientos años y unos meses suena inmediatamente a Bicentenario. Esta vez la coincidencia es perfecta: entre el interés genuino que había despertado en Spregelburd la investigación de Viviana Usubiaga y la invitación del Instituto Goethe y Pro Helvetia al proyecto Dramaturgias Cruzadas, en que debía dialogar con el autor suizo, Raphael Urweider.

La investigación rescata la atmósfera fundacional que acompaña la exposición de pintura que en 1891 desató una polémica y desembocó en un sangriento duelo entre el pintor Eduardo Schiaffino —quien defiende la nacionalidad del arte— y el crítico español Eugenio Auzón, quien sostiene que su valor es universal. La obra se desarrolla en forma de *Sprechoper*.⁸ El texto respeta y amplifica la retórica decimonónica, y cuida la musicalidad fraseológica que sugiere un verso libre a partir del estilo, carácter y habla propios de los dos personajes antagónicos interpretados por Spregelburd. El escenario lo comparten el actor y el músico: en este dúo Zypce interviene emocionalmente mediante los instrumentos no convencionales creados por él mismo, generando el contrapunto de la percepción sonora posmoderna.

El tono escéptico de Auzón compagina con los cuestionamientos postnacionalistas:

¿Qué es el arte argentino? ¿Hay tal cosa?
¿Tiene territorio el cúmulo borroso de expresiones de un grupo heterogéneo
que comparte un mismo pasaporte?
¿Y quién decidirá cuáles serán expresiones significativas y cuáles —
por no significar—
no serán tampoco —entonces— argentinas? (Spregelburd 2011, 164).

La obra equilibra los argumentos en la disputa por el arte, su fundamento y su deber. Enfrenta las convicciones y administra el énfasis del sentimiento patriótico que sufre el quiebre, cuando un asunto de palabras termina en un duelo a muerte. Schiaffino, nacido en Argentina, es diestro en armas. Auzón, el apátrida, sólo en pincel y pluma; le toca perder, no valen sus argumentos, no concuerdan con la idea homogénea de la patria y por la eternidad ha de pagar su error mientras que a Schiaffino le dedicarán una calle, pequeña (en fin, la patria honra a sus héroes). Spregelburd utiliza en parte los textos originales publicados en aquella ocasión en la

8 Forma teatral de ópera hablada, desarrollada en la cultura alemana y elegida por Spregelburd en conexión con la propuesta de su colega suizo, quien en su obra utilizó el verso.

prensa. Desconociendo los originales, sólo puedo suponer la fina operación del dramaturgo para hacer de este caso un tema actual que derrama la emoción en el espacio compartido físicamente y en el terreno de las ideas. La actuación muestra la maestría de Rafael Spregelburd en el dominio escénico de presencia, ritmo, matices en las partes de exhaustiva aceleración y luego pausas que incrementan el énfasis y subrayan la connotación. La escena de la exposición incluye otra poética: las audioguías, voces en *off*, hacen el juego lingüístico y rítmico al encimar las acciones y los textos. Otro momento que rompe la poética retórica es una llamada telefónica, del personaje histórico Sáenz Peña, aún no nombrado presidente, que el actor recibe sorpresivamente en su celular. La escenografía se compone del telón rojo que sostiene la fecha 1891, una tribuna y los instrumentos musicales. Para el duelo y escenas posteriores el telón se abre mostrando un paisaje (fotografía o proyección) y un pasaje a modo de los de cartón deslizable, efecto que incrementa la sensación de artificialidad del discurso.

Los hijos se han dormido

El teatro independiente, en su versión actual, mantiene una filosofía de separación —a veces tajante— de los sitios y presupuestos oficiales para la cultura. Claro, existen excepciones, y entonces el Teatro San Martín honra las atrevidas puestas en escena de los creadores reconocidos, que se permiten desafíos estéticos. Este es el caso de Daniel Veronese⁹ y la puesta en escena *Los hijos se han dormido*. Con el antecedente de otras dos reescrituras de Chéjov, ésta completa la trilogía al lado de las anteriores: *Un hombre que se ahoga (Tres hermanas)* y *Espía a una mujer que se mata (Tío Vania)*. No oculto que el proceder me ha tomado por sorpresa y con buena dosis de desconcierto. No es raro que en los carteles el nombre del autor desaparezca bajo el peso (y tamaño) del de director y también abundan “nuevas” traducciones y versiones de obras consagradas. Sin embargo, la arbitrariedad del título (confirmada por Veronese en su visita a la Escuela de Espectadores el lunes 8 de agosto) y la ausencia del nombre de Chéjov en el cartel parecen borrar su existencia y me lanzaron a lo

9 Daniel Veronese, actor dramaturgo y titiritero, creador del grupo El Periférico de Objetos, estudió dramaturgia, como muchos otros, con Mauricio Kartun, figura de particular importancia para varias generaciones de creadores.

que supuestamente esperaba Veronese: recepción no contaminada con las preconcepciones sobre Chéjov para hallar vigentes las esencias de su obra.

Al encontrarnos en la sala vemos a los actores (no personajes) que atraviesan o permanecen en el escenario, saludan a los amigos y solicitan sentidamente apagar los celulares, cosa que al parecer nunca es suficiente porque varios sonaron durante la función. Me dejo llevar por el fluir de la acción que comienza en medio de una cotidianidad gris, tono privado, vestuario casual e iluminación opaca. Surgen las acciones y textos que inician la obra sin ningún acento especial; se enlazan los diálogos y se despliega un mundo impregnado de textos, nudos y nombres en los que el espectador reconoce a *La gaviota*. Lo que tradicionalmente buscaba un acento poético en el sonido de mar y las gaviotas (tradicción establecida por Stanislavski), en la versión de Veronese se vuelve un exterior sin presencia y hasta extraño a la pequeña realidad tejida con *bits* dialógicos que saltan por encima de las pláticas simultáneas. Un enjambre creado por el imán de la “abeja reina” (Irina-María Onetto) que parece resolver el vacío con la velocidad de sus palabras y la altura del tono. Las actuaciones desaparecen manteniendo el nivel casi “privado”, salvo en algunos momentos en que el director silencia el fondo para destacar momentos íntimos y significativos.



© *Los hijos se han dormido*. De Chejov-Veronese

Me invade una sensación de que el tiempo no ha pasado y que no estamos en la apabullante hipermodernidad, sino en la repetición de destinos en una sociedad cuyas relaciones son menos definidas y sus personajes más solos y abandonados en medio de una vecindad saturada de

ruidos y presencias. Los varones de la obra dejaron su estatus tradicional, se muestran débiles, cobardes, dependientes —hasta podría decir degradados, nulificados en su consistencia existencial— y las mujeres infelices —aunque ellas por lo menos se baten o saltan por encima de su desesperanza—, pero todos están sumidos en la trivialidad de las acciones y palabras que enmascaran el rencor y los deseos insatisfechos.

La reescritura de Veronese es el resultado de una larga incubación que se concreta en el escenario, con los actores, en el cuerpo vivo del acontecimiento poético. Elimina algunos personajes secundarios, cambia los textos, no sólo en su expresión actualizada, sino también pone algunos en boca de otros personajes, procedimientos que convierten lo símil en extraño, nuevo, pero integrado inseparablemente en la poética de un neonaturalismo exento de identificación, pero apoyado en los detalles que voluntaria o involuntariamente aportan los actores.

Las escenas de conjunto se rigen por una composición precisa que, sin embargo, da espacio a la espontaneidad de los ritmos individuales de los personajes. El texto y las situaciones fluyen ensanchando y concentrando la atención del espectador; el movimiento de ir y venir parece ocultar un mecanismo que obliga a activar los síntomas vitales, moverse, acomodarse, para de pronto romper el orden y emprender la fuga. Del ruido al silencio se compone una pieza musical que conduce al espectador hacia la zona íntima, hace escapar una que otra emoción y deja caer una de estas frases cuya resonancia nos hace sentir incómodos ante nuestros propios deseos incumplidos o perdidos en el trajinar de cada día.

El ritmo del espectáculo sigue un oleaje energético entre el escenario y el público. Daniel Veronese, director, conduce hábilmente las intensidades, concentraciones y dispersiones energéticas que ayudan al espectador a ajustar los niveles de su percepción. Con recursos mínimos (no hay música, la iluminación es discreta), con la actuación —cuyos únicos resortes son la situación que empuja el mecanismo escénico— resuena *La gaviota* al compás del tiempo local de Buenos Aires.

Blackbird

Alejandro Tantanian, actor, director y dramaturgo, exbecario de la Akademie Schloss Solitude, en Stuttgart, Alemania, es traductor y director de *Blackbird*, obra del escocés David Harrower. El escenario de la Ciudad Cultural Konexestá —como en la mayoría de espacios alternativos— des-

provisto del telón y otros atributos de una sala teatral. La ancha boca escena, sin profundidad ni afore, dificulta el trazo escénico y la atención al diálogo de dos actores en medio de cajas y restos de comida rápida. Sin embargo, todo se ve limpio, la escenografía no explota el contraste entre la intimidad del tema y la interferencia de una bodega de intendente con víveres-vivencias y basura acumulada. Se percibe la distancia entre los personajes. Lo subraya la ancha boca escena y el factor del tiempo en el encuentro después de 15 años. La distancia de las edades, ella tenía 12 y él 41. Y también entre sus intereses: ella quería conocer y él saciar su deseo pedófilo. Tema sin duda polémico, corresponde a las importantes preocupaciones en torno a las huellas y daños sufridos por las y los niños y adolescentes a causa de las prematuras relaciones sexuales, seducidas o forzadas; sin embargo, lo que ocurre en el escenario no logra impactar o conmocionar, por lo menos a mí, tal vez por el nivel de violencia que nos rodea en la realidad mexicana. La obra sigue teniendo éxito en los escenarios europeos y canadienses; sin embargo —según mi observación— no logra perturbar nuestro entorno. Los comentarios que escuché se referían principalmente al tema tabú. ¿Y por qué tabú ahora que la defensa de las víctimas del abuso sexual por parte de los sacerdotes ha estado en primera plana? ¿Será por lo inconvenientemente confuso de los sentimientos en condiciones de violencia —velada e imperceptible muchas veces— que marca al individuo y se convierte en el motor oculto de sus deseos flotantes entre placer y dolor? Acostumbrados a la violencia espectacular y al espectáculo violento, el vehículo de las palabras no alcanza la catarsis.

La familia argentina

Cristina Banegas, extraordinaria actriz y cantante, a quien vi en 2006 protagonizando *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro (estreno 2004), ahora dirige *La familia argentina*, obra que Alberto Ure escribió en los ochenta. Banegas rescata esta obra que trata con humor y distancia el tema del incesto en los nuevos núcleos familiares que reconocemos, por ejemplo, en el sonado caso de Woody Alen y Mia Farrow. En la obra, un psicoanalista, argentino por antonomasia, atraviesa una crisis existencial propia de sus 40, lo que origina conflictos en el matrimonio al tiempo que se desarrolla un romance entre él y su hijastra. La joven compite con su madre en el rol de mujer y, finalmente, conquista al padrastro/amante. La mujer descarga su rabia, lo cual apresura la ruptura. En este *round* gana

la hija. Al cabo del tiempo (después del intermedio) la madre se vuelve a casar, la hija triunfa profesionalmente, mientras que su padrastro amante pierde la posición profesional, padece un accidente y termina hemipléjico. En la última escena vemos esta imagen de la familia: el exmarido, expadre —y, al parecer, ex amante— queda condenado a depender de ambas mujeres. Mutilado en su hombría, recibe un trato que oscila entre la condescendencia y la revancha. El traidor queda castigado y así redime el clan de las hembras. Cabe destacar la brillante actuación de Claudia Cantero (la madre) —quien dibuja atrevidamente el desplome de su personaje jugando las contradicciones de amor y odio, rabia y resignación— y de Luis Machín en el papel del marido y amante, débil, indeciso, disminuido hasta su invalidez, contribuyendo a la imagen de los personajes masculinos de la temporada.

El viento en un violín

Llama la atención la coincidencia entre varias obras en cartelera que exploran el tema de familia disfuncional. Me refiero a dos de autoría de Claudio Tolcachir: *La omisión de la familia Coleman* y *El viento en un violín*. El extraordinario éxito de éstas y otras obras del grupo se debe sin duda a la calidad del trabajo artístico de los actores, su director y el repertorio. La visión del Teatro Timbre 4, fundado en 1998 por Tolcachir, se aleja del modelo ideológico de teatro independiente, ahora que el horizonte económico asegura cierta estabilidad. Es una empresa teatral compleja que abarca la producción de espectáculos¹⁰ y la escuela que mantiene oferta permanente, atendida por el equipo docente propio y maestros internacionales invitados. *La omisión de la familia Coleman* (estrenada en agosto de 2005), obra con la cual el actor y director Claudio Tolcachir debuta como autor, inmediatamente se posiciona en cartelera, en las redes sociales y en los festivales. La familia disfuncional, agobiada por problemas económicos, y con buena dosis de locura entre sus miembros, está cohesionada por la abuela a quien, en verdad, no hacen mucho caso hasta su repentina enfermedad, que reactiva por

10 La promoción de *El viento en un violín*, a diferencia de otros espectáculos aquí mencionados, ocupaba importante espacio comercial. Para algunos de nosotros es una señal (¿nostálgica?) de que los valores ideológicos se desplazan al paréntesis y que este grupo se siente cómodo en la mercadotecnia.

un momento los débiles lazos. La dramaturgia explota la “argentinidad cotidiana” de temas, formas y rasgos típicos de los personajes que se concretizan en las personas-actores. La actuación, sin afectar la credibilidad, es dilatada, a veces vehemente, lo cual produce una distancia y lleva al reconocimiento a través de la risa. Los actores pasan del tono histérico al poético, de la esquizofrenia a la reflexión existencial, evidenciando una fragmentación yoica. El trasfondo psicoanalítico es el trampolín del juego dramático en *La omisión de la familia Coleman*, al igual que en *El viento en un violín* (estrenada en noviembre de 2010), donde vuelve el tema de la familia —o dos familias— o el invento de una tercera familia. Una pareja lésbica, Lena (Inda Lavalle) y Celeste (Tamará Kiper) deciden tener un hijo que sea de su sangre. El elegido para esta tarea por asalto —casi a mano armada— es Darío (Lautaro Perotti). Su madre (Miriam Odorico) se empeña en cumplir ambos papeles paternos, es dominante e histérica, y defiende —desde sus categorías— la felicidad de su hijo. Darío es indeciso, desubicado y dependiente de su madre y de su psicoterapeuta. Al enterarse de su paternidad —hasta ahora el único fruto de sus capacidades—, quiere asumir el rol correspondiente en contra del deseo de su madre y de la pareja que usó su función biológica. Esta vez no es la abuela, sino su equivalente: Dora (Araceli Dvoskin), la nana, quien representa el sentido común y apoya al nene en la única decisión responsable que quiere tomar. Celos, gritos y exageraciones, pero también ternura, emanan del naciente amor en torno a la promesa que guarda el vientre de Celeste y que conforma un núcleo de familia poco común. Veremos a los tres en la cama tejiendo el nido para la esperanza.

Nuevamente en esta obra dominan los caracteres femeninos, histéricos y desesperados, pero que caminan firmes hacia sus objetivos. Las actuaciones, todas muy disfrutables, se mantienen al borde de la explosión, acentúan rasgos extremos de los personajes y logran un exquisito tono de comedia. Sin ahondar, y gracias al tono de comedia ligera, la obra contribuye a suavizar el juicio de los espectadores en los temas que hoy requieren de nuevas leyes que reconozcan las formas de amor y convivencia no tradicionales.

Ambas obras mencionadas, a las que hay que sumar también *Tercer cuerpo* (estrenada en agosto de 2008 y que trata de las personas alienadas por la burocracia y sus deseos cubiertos por capas de mentira), responden a la misma fórmula: comedia, un tanto negra, que juega con trozos

de la cotidianidad reconfigurados mediante “un intento absurdo” (como lo subraya el subtítulo a *Tercer cuerpo: La historia de un intento absurdo*). Al parecer, allí se concentra la estrategia dramática de Tolcachir, en el juego absurdo que compone un rompecabezas de rasgos identitarios en un trazo extravagante e ingenioso.

La escenografía de las obras que he visto en el Teatro Timbre 4 llama la atención por su veracidad: ha borrado la unidad plástica. La ambientación parece extraer de la vida diaria los elementos (puertas, muebles, accesorios) ligados al gesto cotidiano encimando los lugares dramáticos en el espacio escénico reducido. Los objetos no designan, no sugieren, son una especie de *ready-made* en su dimensión dislocada. Por ejemplo, en *El viento en un violín*, la cama de la madre o la cama de la pareja de mujeres, el sillón del terapeuta, (etcétera), son un mobiliario accidental y caracterizan el detalle sin preocuparse por la cacofonía de la composición plástica; no importa la forma y el color, sino que formen parte del paisaje familiar al espectador. No tengo información sobre las alteraciones que ocurren en las numerosas giras, por ejemplo por Europa, donde el mobiliario difícilmente puede recrear el espacio arraigado en la cultura de la que emana el gesto actoral.

Cadencia...

La temporada de aquel agosto en la ciudad de Buenos Aires tuvo aún resonancias de las recientes celebraciones del Bicentenario, aniversario que la Argentina comparte con casi todos los países latinoamericanos. Subrayo la mirada crítica que parte del linaje independiente: los creadores sortearon la “celebración” con la reflexión y el juicio teñido de amargura y sarcasmo; pusieron en alerta la conciencia colectiva y el proyecto de nación ante la experiencia pasada y reciente, y también las actuales tendencias de la política nacional y global.

Insisto en la observación que hice, casi inmediatamente, en una sesión de la Escuela del Espectador sobre las mujeres fuertes, dominantes, que habitan la escena. Me preguntaba entonces si esto se debe a los cambios en el equilibrio de los géneros, pero sin duda las actrices dotan a sus personajes de dimensiones, fuerza y energía mayores de las que pudieran estar inscritas en la obra. Solamente me gustaría que ampliaran su perfil

de teatrista,¹¹ ya que por ahora son pocas las mujeres dramaturgas, directoras y cabezas de proyectos y grupos.

El rol integral de teatrista en la producción teatral rioplatense, como hemos visto, destaca a los creadores que escriben, dirigen y muchas veces también actúan. Cuál sea su punto de partida no resulta importante, sino el tener un grupo con el cual cultivar ciertos principios en la creación y el trabajo y tener un espacio propio que otorgue solidez a la empresa independiente, aunque cada vez más encontremos grupos “virtuales”, situados en la red y conectados con los festivales que funcionan a modo de mercado libre, donde se consiguen contratos para giras, talleres, etcétera. Los grupos son más o menos estables, buscan afinidad y diálogo creativo, amistad y colaboración. La zona tradicional de los teatros y la diversión no es ya el único centro de esta actividad que se ha desplazado a los barrios en busca de nuevos espacios y públicos.

Bibliografía

Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Edición de textos e investigación: Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

Compañía del Patrón Vásquez. 1994. <http://www.autores.org.ar/spre/patron/patron.html>.

Dubatti, Jorge. 1995. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epis-*

¹¹ Jorge Dubatti (en Bartís 2003, 50-51) entiende el perfil integral de teatrista en la posdictadura más allá de las funciones determinadas por la producción teatral —o sea dramaturgo, director, actor— que ahora se conjuntan en una sola persona. Adopté hace años este término que —a mi juicio— proyecta al artista intelectual, ciudadano planetario activo, con apoyo de las herramientas estéticas.

temológicas. Buenos Aires: Colihue.

Dubatti, Jorge. 2011. “La violencia como ritual político”. *Revista ñ*. [en línea]. [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/violencia-ritual-politico- Bartís_0_445155669.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/violencia-ritual-politico-Bartís_0_445155669.html). (Consultada el sábado 17 de septiembre de 2011).

El Clarín. 14 de agosto de 2010. Ricardo Bartís: “Cuando no hay fiesta, hay tragedia”. Entrevista por Juan José Santillán. (Consultado el 10 de febrero de 2012). [http://www.clarin.com/espectaculos/ teatro/ fiesta-tragedia_0_316768517.html](http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/fiesta-tragedia_0_316768517.html).

Kartun, Mauricio. 2010. *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.

Ordaz, Luis. 2010. *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Sprengelburd, Rafael. 2011. *Apátrida, doscientos años y unos meses. Envidia*. Prólogo, edición y apéndice documental al cuidado de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.

Tejedoras del destino

Cuerpo en movimiento cósmico

Imelda Fabiola García¹

Universidad Veracruzana

Introducción

La Cumbre Tajín 2008² fue el marco que cobijó el evento participativo de Teatro antropocósmico *Tejedoras del destino*, presentado del 19 al 23 de marzo por la Casa del Teatro³ del Centro de las Artes Indígenas del Parque Temático Takilhsukut. Ubicado a 15 kilómetros de la ciudad de Papantla, en el estado de Veracruz —a un kilómetro de la zona arqueológica de El Tajín— el parque alberga una estructura organizativa para el desarrollo de actividades artísticas y culturales de los habitantes de la región a través de diferentes “casas” que conforman el Centro de las Artes Indígenas (CAI). A partir de estas casas la comunidad y los visitantes del parque se aproximan al conocimiento de la cultura totonaca: el Kantiyán, o Casa de

1 Pasante de la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

2 La Cumbre Tajín, festival de la identidad, se realiza desde el año 2000 en el mes de marzo, durante los días previos y posteriores al equinoccio de primavera, con numerosas actividades en la zona arqueológica “El Tajín” y en sus proximidades. Las ubicaciones son tres: la zona arqueológica, la Ciudad de Papantla —a 15 minutos de la zona— y el Parque Temático Takilhsukut. Durante los días del festival, además de la celebración por el nuevo ciclo de fertilidad de la tierra, se comparten con los visitantes de las comunidades cercanas y lejanas la sabiduría, las tradiciones y el misticismo de la cultura totonaca. La Cumbre Tajín se confirma como la principal experiencia en labores de salvaguarda, regeneración y difusión cultural. El recorrido nocturno por la ciudad sagrada que lleva por nombre “Tajín Vive”, es una experiencia profunda e inolvidable que permite el contacto directo de los visitantes con la atmósfera, las deidades y los habitantes de una cosmogonía única, la totonaca, en el punto neurálgico de esta cultura viva: la zona arqueológica de El Tajín. Para mayor información puede consultarse en Internet la página www.unidosporeltajin.org.mx.

3 Actualmente el nombre de esta casa es Casa del Teatro Comunitario.

los Abuelos, la Casa del Arte de la Sanación, la Casa de la Palabra Florida, el Centro de Comunicación y Difusión, la Casa de las Manos Creadoras, la Casa del Teatro, la Casa de la Cocina Tradicional, la Casa de las Danzas Tradicionales, la Casa Xanath y la Casa de las Pinturas.

El evento que nos ocupa tiene su antecedente en un “Taller de Teatro Alternativo” que impartió en 2007 en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana el maestro Nicolás Núñez, y en el interés por parte del Director del CAI, maestro Francisco Acosta, por propiciar intercambios multiculturales. Estudiantes y maestros de la Facultad de Teatro compartimos un proyecto creativo con personas de distintas comunidades de la región, y así dieron inicio las actividades de la Casa del Teatro. En sesiones de trabajo intenso comenzamos a conocernos y a integrarnos como grupo mediante diversas dinámicas del Teatro antropocósmico,⁴ pero también gracias a la convivencia que mantuvimos durante estos días, pues no sólo nos reuníamos para el proceso creativo, sino que compartíamos los alimentos, el descanso y los breves momentos de esparcimiento en las instalaciones del parque.

En la Casa del Algodón nos fue narrado el mito del origen totónaco por Don Crescencio García Ramos y Don Juan Villanueva Pérez. El mito dice que todos y cada uno de los seres humanos venimos al mundo con un destino tejido por nuestras abuelas del oriente con hilo de algodón, al cual estamos unidos por medio de nuestro ombligo. Por eso, hay que tener ombligos limpios y sanos, para no perder nuestro destino, y hay que ser sensatos en nuestro actuar, pues también nuestras acciones pueden adelgazar ese único y vital hilo. Es así como se tejen los hilos del destino en el cosmos, como si fuese una gran telaraña, con hilos finos pero

4 Nicolás Núñez explica su propuesta de Teatro antropocósmico de la siguiente manera: “En la actualidad, hay muchas corrientes teatrales preocupadas por el desarrollo del ser humano. Con nuestro trabajo de teatro antropocósmico deseamos buscar el juego donde podamos establecer en libertad el contacto con otros seres humanos. Reconocernos por esto, en el auténtico teatro, uno de los caminos que propician el desarrollo de esa riqueza interna en donde, a través de un acto sencillo, es posible tocar en el corazón de nuestro ser los ritmos que nos llevan a un conocimiento más complejo de nuestro destino y de nuestra significación. Queremos citar a Mircea Eliade, quien claramente define esta posibilidad: ‘siempre con la ayuda de la historia de las religiones (o el estudio del fenómeno dramático), el hombre moderno podría volver a encontrar el simbolismo de su cuerpo, que es un antropocosmos. Lo que las diversas técnicas de la imaginación, y especialmente las técnicas poéticas han realizado a este respecto, es nada en comparación de las promesas vivas de la historia de las religiones’” (2007, 60).

fuertes, resistentes pero frágiles.

Poco a poco la telaraña cósmica se extendió en el trabajo escénico y los hilos corpóreos se fueron entretejiendo entre los integrantes del grupo que dimos vida a este mito. La Casa del Teatro del Centro de las Artes Indígenas del Parque Temático Takilhsukut fue el espacio en el que se entretejieron destinos, cuerpos, tradiciones, técnicas, culturas, sueños y muchas cosas más.

Columna vertebral

El trabajo se desarrolló en tres lugares, acorde con el proceso de trabajo de la Casa del Teatro y con la conformación de *Tejedoras*. Iniciaba al mediodía, al terminar la Danza de los Voladores en el centro del Parque, frente a la Casa de los Abuelos o Kantiyán, con una doble intencionalidad: como propuesta de unificación con la energía del universo —gestada a partir de la danza de carácter sagrado de “Los voladores”— y como solicitud del permiso tanto de los “Dueños” del lugar como de los Abuelos, personas de gran estima entre la comunidad. Un segundo espacio era uno de los senderos del parque, en el cual tenía lugar el tránsito de un nivel de realidad a otro. Por último, el mito se desplegaba en el Árbol del Chote, sitio que nos atrajo energéticamente para realizar ahí nuestro primer encuentro como miembros de la Casa.

Acciones planificadas para el desarrollo de *Tejedoras*:

1. En la Plaza del Volador, al centro del Parque Temático Takilhsukut:
 - a. Conexión energética con las fuerzas cósmicas y Petición de permiso.
2. En el camino del Parque Temático que conduce de La Plaza del Volador al Árbol del Chote:
 - a. Conformación de la serpiente y agrupamiento de “las arañas” (ambos términos se explican más adelante)
 - b. Recorrido de la serpiente y arañas en dirección al Árbol del Chote, con la intención de invitar a los visitantes de la Cumbre a integrarse a la serpiente y ser parte del evento.

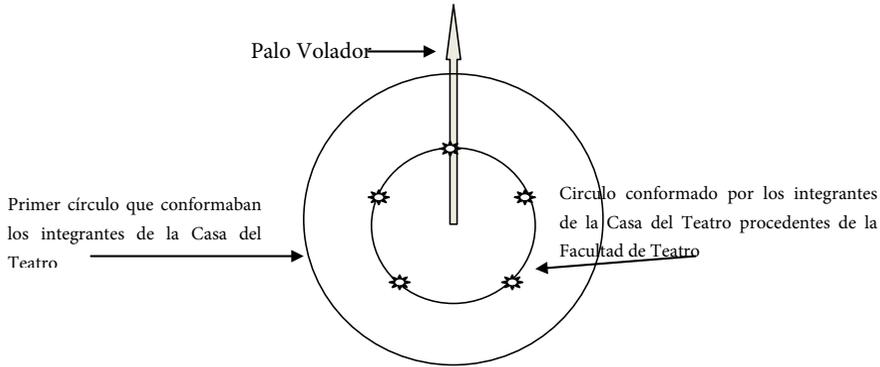
3. En el Árbol del Chote

- a. Desintegración de la serpiente y conformación de un nuevo cuerpo circular en la periferia del Árbol con quienes se fueron integrado.
- b. Integración de un cuerpo circular por “las arañas” alrededor del Árbol.
- c. Relatos de experiencias de los jóvenes totonacos respecto al “extravío de su destino” (identidad) y respuesta de comprensión y apoyo por parte del resto de los miembros, adultos totonacos y mestizos que los guiaban de nuevo al reencuentro de su destino.
- d. Reconexión de los jóvenes con su destino a través del contacto con “las arañas”.
- e. Entrega del hilo de su destino a quienes lo habían perdido, y siembra en la tierra.
- f. Tejido de la telaraña
- g. Comuni3n de todos los participantes con el Árbol del Chote.
- h. Relato del mito de las tejedoras del destino cósmico.
- i. Danza de integraci3n de todos los presentes.
- j. C3rculo de los miembros de Casa del Teatro y agradecimiento a los presentes.

1. En la Plaza del Volador, ubicada al centro del Parque Temático Takilhukut. *Tejedoras del destino* principiaba en el centro del Parque Temático Takilhukut, justo al mediodía, con la congregaci3n de todos los integrantes del grupo de Casa del Teatro, alrededor del Palo del Volador. Ahí, en círculo, tomados de las manos, cerrábamos los ojos y abríamos nuestros sentidos e internamente solicitábamos el permiso de los Señores y Dueños del lugar para que permitiesen un buen desarrollo de nuestro acto. Una vez realizado lo anterior, aguardábamos el sonido del caracol, lo que indicaba el momento del inicio.

La seño3ra Esperanza García Dionisio, médico tradicional totonaca, hacía una oraci3n como petici3n de permiso al lugar y a cada uno de los Dueños presentes, y con sahumero en mano pasaba al lado de

cada uno de los integrantes, purificándonos y protegiéndonos a través del humo y olor del copal. Cada integrante, a su tiempo, tomaba su sitio: quienes proveníamos de la Facultad de Teatro (Las “arañas”) formábamos un círculo de menor dimensión que el primero alrededor del Palo del Volador, de espaldas a éste y guardando equidistancia.



● Plaza del Volador

2. En el camino del Parque Temático que conduce de La Plaza del Volador al Árbol del Chote.

Tras la oración comenzaba a escucharse la flauta de los voladores, y con esta música “las arañas”, de espaldas al palo volador, adoptábamos una actitud serena y amable con sonrisas sutiles, colocábamos nuestras manos a la altura del pecho y realizábamos un *mudra* con las manos; el *mudra*⁵ del infinito. Mientras el resto de los integrantes comenzaba a enfilarse a un costado del palo volador cantando una canción en su lengua originaria, detrás de nuestros guías rituales, Doña Esperanza y Don Gerardo

5 “La codificación (el fijar gestos, posturas, movimientos en un código) puede ser considerada como el paso de una técnica cotidiana a una extracotidiana a través de un equivalente (cfr. ‘Principio de la equivalencia’). Esta perspectiva de la codificación resulta evidente al estudiar la codificación de las manos en las distintas culturas teatrales tradicionales orientales: en ellas la mano, tanto si significa algo, como en los *mudras* de la danza-drama de la India, como si no posee (o ha perdido) significado, como en el caso de los bailarines balineses o de la danza pura (*nritta*) de la India, tiende a recrear el dinamismo de la “mano viva” (Barba 1988, 128). Lo cual, representará elementos de decodificación por parte de los espectadores, pero, al mismo tiempo, al igual que los mantras o posiciones de yoga, persiguen una sincronización energética en particular.

—quienes, a su vez, portaban el incienso y la flauta—representamos todos la figura de “la serpiente”. Con el canto en totonaco, apoyado por señas y gestos, se invitaba a los presentes a integrarse.



© Formación de serpiente, fotografía de Erandi Adame.

Por otro lado, “las arañas” lentamente se alineaban detrás de la serpiente con un paso lento y deslizante, como intentando flotar o, a la manera de los actores de la danza japonesa butoh, sin perder el *mudra* en las manos y emitiendo un sonido como de araña durante todo el recorrido: “zzzhuih, zzzhuih”.

Durante este recorrido aparecía otro personaje oculto detrás de las arañas, siguiendo vivamente sus acciones, reaccionando a cada una de las cosas que ahí acontecían. Se trataba de una alteridad representada por

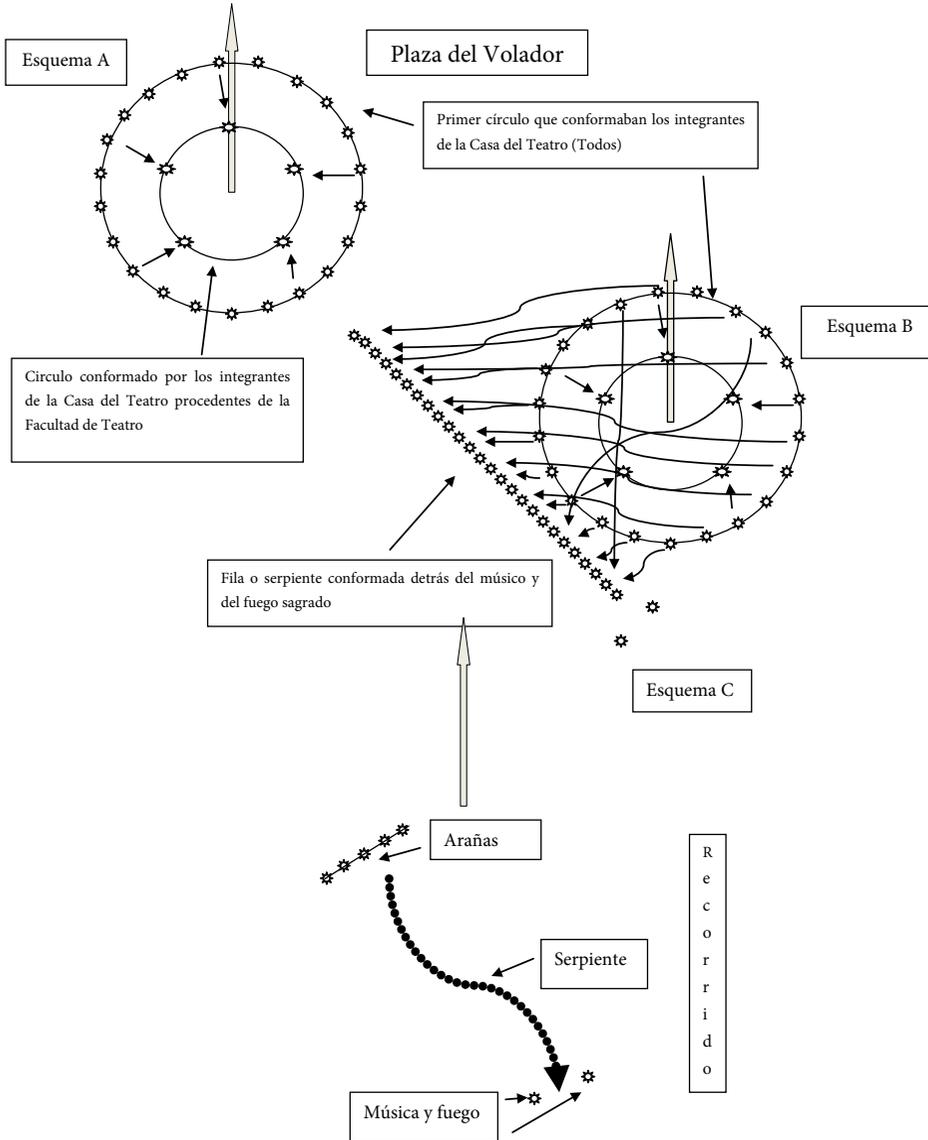
Domingo Adame, quien, una vez desarrollado cierto tipo de alineación,⁶ dejaba de esconderse y aparecía abiertamente como aquello que está presente pero que no siempre podemos o estamos en disposición de percibir. Una vez descubierto, el personaje colaboró con la función de invitar a quienes encontraba a su paso a que conocieran y se reencontraran con el hilo de su destino, y al llegar la serpiente al Árbol del Chote les daba la bienvenida al pasar el último de los caminos para llegar al “lugar”.

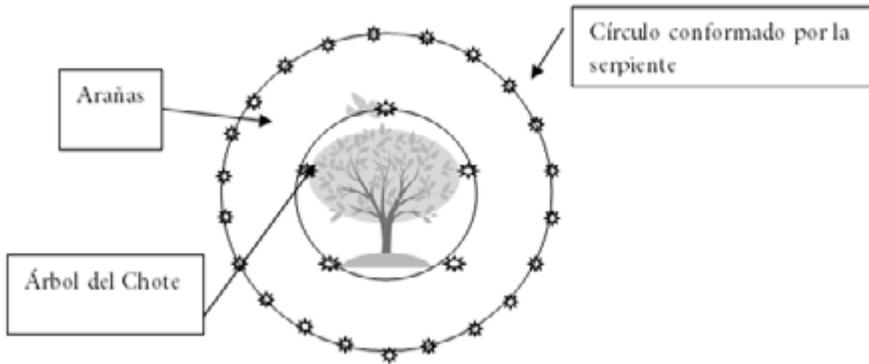


© Domingo Adame en el paso al Árbol del Chote, recibiendo a los cogeneradores del evento. Fotografía de Erandi Adame.

Los esquemas A, B y C a continuación representan los movimientos realizados durante estas primeras acciones.

6 Dicha alineación no era sólo física, y seguía el orden y premisas establecidas por la cosmogonía totonaca: el punto de reunión, el momento, nuestra purificación y petición de permiso y el seguimiento de los miembros a los guías del camino.





A) Lugar: Árbol del Chote

En este recorrido, los integrantes de la serpiente invitaban a los espectadores a unírseles y a participar del mito de la creación. La serpiente recorría parte del Parque Temático hasta llegar al Árbol del Chote, sede de la Casa del Teatro desde sus inicios.⁷ Ahí se rearticulaba el círculo de la serpiente para incluir a quienes habían aceptado la invitación de vivir y ser parte de esta experiencia. Al llegar a ese sitio, las arañas que venían al final de la fila se colocaban de espaldas alrededor del Árbol del Chote, frente a todos los demás, y al tomar su lugar dejaban de realizar el *mudra*, guardaban silencio y sus manos simulaban la acción de tejer al infinito. El esquema del primer plano se repetía, pero ahora el árbol tomaba el lugar del Palo Volador.

Una vez colocados todos en su sitio, se invitó a los participantes a sentarse, pero una parte de ellos permaneció de pie. Entonces, uno de los integrantes pasó al centro a contar cómo había perdido su destino y cómo se había dejado llevar por cosas banales, externando su necesidad de recobrar los hilos de su destino. Se contaron cinco historias. Al inicio, una joven totonaca compartió en su lengua original cómo había perdido su destino por avergonzarse de su origen, de sus tradiciones, vestimenta, lengua y demás. Mientras daba las razones por las cuales había renegado de su cultura —incluyendo la burla de las demás personas por su forma

⁷ Fue alrededor de este árbol donde, durante las primeras jornadas de trabajo, se estuvieron desarrollando muchas de las actividades de los integrantes. Y como el sitio en el que compartíamos los alimentos se ubicaba a unos cuantos pasos de ahí, el árbol pasó a formar parte de nuestros sueños y nuestros recuerdos.

de hablar o de vestir— otra de las integrantes le hacía ver lo mal que había hecho al negar a su gente. Al darse cuenta de su error, la primera joven pidió ayuda a los suyos para recobrar el hilo de su destino y ellos, como parte de la comunidad de los tres corazones (*toto*, ‘tres’; *naku*, ‘corazón’) la ayudaban.

La segunda participación era de un joven que, inmerso en una educación y en una forma de vida cada vez menos respetuosa de las tradiciones, se sentía confundido al cuestionarse sobre su identidad totonaca y sobre el rol social que jugaba como hombre en una comunidad con arraigos machistas. A la pregunta de “¿quién soy?”, su gente respondió dándole apoyo y cobijándolo.



● Imágenes captadas en el momento en que los generadores totonacos compartían con los otros sus vivencias sobre su identidad. A la izquierda, Cecilia Cortes hablándonos de su dolor ante el rechazo. A la derecha, Tomas García preguntándose a sí mismo: ¿quién soy? Fotografías: Centro de las Artes Indígenas del Parque Temático Takilhsukut.

Una tercera integrante contó cómo se sentía perdida y menospreciada por su origen y cultura. Con la pregunta “¿a dónde voy?” represen-

taba su búsqueda y el deseo de no seguir padeciendo. Su gente la cobijó y consoló y le pidió tener fuerza para recobrar su camino. En ese momento, tres hombres la tomaron y levantaron por los aires para que pudiera restablecer la conexión entre su ombligo y el hilo de su destino. Al descenderla la depositaron suavemente sobre la tierra, y desde ahí, al levantarse, inició un nuevo nacimiento.



● Búsqueda y petición para recobrar el hilo del destino. Arriba, Laura Espinoza; abajo, Alejandro Medina, Bonifacio Pérez y Domingo Francisco Velasco. Fotografía del Centro de las Artes Indígenas del Parque Temático Takilhsukut.

Tocó entonces el turno a una mujer mayor que lloraba por no encontrar la plenitud de su vida, por no aceptar a su gente, por querer ocultar sus orígenes, y que sabía que había equivocado su camino al querer cambiar, desconociendo lo que era, y quería reencontrarse.

Por último, apareció un joven que, al igual que los demás participantes, había sido criticado por su forma de vestir, hablar, pensar y decir; sólo que su postura era agresiva, defensiva y llena de resentimientos. Como los demás miembros, él también fue cobijado, ya que su actitud hostil no era más que el resultado del dolor que semejantes acciones de repudio le infligían. Para enfatizar su valentía, este joven sacó un machete,

Una vez tejida la red cósmica con el hilo y las palabras que salían del corazón de cada participante (fortaleza, respeto, dignidad, amor, unidad, etcétera), doña Esperanza pasó al centro a hacer una oración para que los ombligos de los congregados, totonacas o no (hombres, mujeres, niños y todos los que allí se encontraban) se reconectaran con el destino que sus nanitas del oriente tejían para ellos. Oró pidiendo por todos los presentes para que no se perdiera la conexión cósmica y, al terminar la plegaria, sahumó a todos invitándolos a profundizar en ella y a hacer contacto con el Árbol del Chote. Muchos aceptaron la invitación y entraron al círculo, a la red tejida, al espacio de oración, al cobijo del árbol poniendo sus manos o su frente sobre el chote y respirando con él unos segundos mientras continuaban las oraciones por esta reconexión y por la recuperación de sus lugares.

Al salir del círculo, “las arañas” que habían quedado fuera de la red regresaron a sus lugares y todos comenzaron a bailar y a integrar a los presentes a la danza. Tras unos minutos, la música cesó y los integrantes conformaron un círculo alrededor del Árbol del Chote. Todos juntos enlazaron sus manos de espaldas al árbol, frente a quienes habían compartido esta experiencia, en muestra de agradecimiento por su presencia. El evento concluyó con un abrazo integrador de participantes, espectadores y lugar.



● Contacto con el árbol del Chote. Fotografía de Erandi Adame.

Hilos y elementos entretejidos

Los miembros

El evento se organizó en diferentes momentos y en él participaron doña Esperanza García, don Gerardo Ramos Juárez, Sara Méndez, Zeferino Gaona, Alejandro Medina, Domingo Francisco Velasco, Bonifacio Pérez, Andrés García, Zoyla Flor González, Juan Manuel Pérez, Cecilia Cortés, Dulce María Tirso, Tomás García, Laura Espinoza, Santos Xochihua, Pedro Luna, Laura Mendoza, Érika Pérez, Ángeles Jezabel Zambrano, Marisol Naranjo, Laura Jayme, Nayeli Moreno, Imelda García y Domingo Adame. Cada uno de nosotros aportó aspectos individuales y sociales de las técnicas corporales para la conformación de la teatralidad del acto.

Lo sagrado

Comprender la parte ritual sagrada de la cultura totonaca implica ahondar en la importancia de cada elemento de la tradición, incluyendo los mitos con los que se explica el universo. El mito del origen totonaco forma parte de otro gran tejido de mitos que explican la vida de la comunidad, que le dan sentido a la vida y a la muerte y a todo lo que cabe en ellas: tradiciones, costumbres, temporalidades, ciclos de siembra, cosecha, descanso, etcétera. Estos mitos se entrelazan de forma mágica con ritos que tienen fines precisos y dan orden y sentido a la vida diaria. Este mito nos fue compartido, y este acto del compartir no sólo podría realizarse hacia el exterior de la Casa, sino dentro de la misma, con los miembros invitados de la Facultad de Teatro. Y es así como la comunidad compartió una de sus prácticas corporales-rituales de fines precisos: la oración.

De acuerdo con su concepción animista del universo y su cosmogonía, todos los elementos que existen en el mundo tienen vida; así pues, no sólo las plantas y los animales del monte están vivos, también lo están el aire, el agua, las piedras, el fuego, la montaña, la tierra y todo aquello que se encuentra en torno al hombre; todos tienen un espíritu y un dueño que cuida de ellos. (*El arte de ser totonaca* 2009, 67).

Y nosotros debemos actuar con respeto a todos los seres vivos, los lugares, los dioses, los dueños, el planeta, los otros y nosotros mismos. Es por ello que siguiendo este precepto se tenía que solicitar el permiso para la

realización del trabajo, precisamente en el punto de inicio en la Plaza del Volador ubicada justo al frente de la Casa de los Abuelos o Kantiyán. Además, previamente al inicio de la temporada y la realización de estos eventos en el Árbol del Chote se realizó una ofrenda a los Dioses y Señores del lugar, pues parte de estas prácticas señala que además de ser respetuosos, se les debía de ofrendar y darles de comer y beber. Ritual de ofrecimiento que fue realizado y además como parte de la estructura de este evento, se contemplaba la encomienda y solicitud del permiso en cada realización del evento *Tejedoras*. Puesto que el universo debe estar en equilibrio, y de no hacerlo algo imprevisto podría haber ocurrido con cualquiera de los generadores, o cogeneradores ya que:

El panteón de sus deidades está representado por dos entidades principales que encarnan el bien y el mal, respectivamente: *kiwíkgoloy Tlajaná*, el mundo y el submundo, el ser y el no ser; en función del continuo vital. Ellos existen como opuestos necesarios, como entidades cósmicas que hacen girar al planeta y convierten lo claro en oscuro, la noche en día, la calma en tempestad, la muerte en vida (Gobierno del Estado de Veracruz 2009, 67).

A modo de conclusión

El evento desarrollado tuvo origen en las necesidades, deseos, sentimientos, pensamientos y formas de actuar en el cotidiano de la comunidad, dado que para muchos de sus integrantes el teatro, el juego y la representación, son tan reales como la vida. Esta concepción se intensifica en los adultos de mayor edad.

No obstante, la idea de representar un mito requería otra visión del teatro a la que no se está acostumbrado, puesto que, además de representar y narrar este mito, lo que se realizó no era un ejercicio de ficción, sino un evento con características *ritoteatrales* performáticas. Por consiguiente, cada uno de los miembros realizó sus oraciones y peticiones de forma sincera, al igual que las historias compartidas, elaboradas desde las vivencias de cada uno de ellos; de situaciones experimentadas.

Entre teatralidad y ritualidad se encuentra la misma tensión y relación que hay entre secular y sagrado. El rito es fusión de tiempo y espacio,

unión de lo sagrado y lo profano; constituye para el ser humano la oportunidad de acceder a lo divino (Adame 2006, 233).

El cuerpo, la mente y el espíritu de cada uno de los ahí reunidos se conjugaron con el cuerpo celeste, con los Dueños del Lugar, con los otros, con el tiempo. *Tejedoras del destino* no sólo narraría o contaría uno de los muchos mitos que dan explicación a la vida de la comunidad totonaca, sino que brindaría la oportunidad de leer, conocer y participar en su cosmogonía a través del cuerpo; dado que el cuerpo siempre habla.

El movimiento originado no sólo se concentró en nuestros cuerpos físicos, sino que entró en el movimiento cósmico, presentando complejos elementos determinantes de teatralidad. Por un lado, fue evidente —por el contexto en el que estaba inscrito y los objetivos del Centro de las Artes Indígenas— su función cultural de reconocimiento a las artes, al desarrollo de actividades que enfatizan el valor de las comunidades indígenas; no pudiendo pasar por alto, a partir de lo anterior, la función estética y recreativa. Pero también, como características teatrales y artísticas, estaba la incitación a la reflexión acerca de todos los elementos mencionados anteriormente —en lo colectivo e individual— hacia un cuestionamiento sincero de nuestra persona: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? Indagar en uno mismo, ser conscientes de nuestra propia identidad histórica, familiar y genética, no sólo para una autocomprensión, sino también como modo de comprensión del otro, de respeto y tolerancia hacia uno y hacia los otros.

Pero había algo más en juego, y es que sin ser un ritual, *Tejedoras* tenía otra finalidad: reconectar en un tiempo mítico real con diferentes niveles de realidad que buscaba en principio el equilibrio mental y espiritual de quienes, en la búsqueda de sí mismos, se han sentido confundidos o necesitan una pausa para otorgarle a la condición humana el sentido y valor que no se debiera perder. Además de recalcar el valor que tiene la dignidad humana (nuestras raíces, sean cuales sean), se hacía hincapié sobre la vida de las plantas, los animales, las personas, el planeta y nuestra rearticulación con el cosmos.

El cuerpo vivo y presente se unificó con lo que para la cultura náhuatl es el *tonalli*: la energía vital del cuerpo; energía que se acrecienta al vincularse con la energía del lugar y del otro; fuerza vital que debe ser cuidada en extremo, ya que el no hacerlo podría traer enfermedades, o incluso la muerte. Perder el hilo del destino significa perder la protección

de los Señores del Lugar y la posibilidad de que los Dueños se molesten, lo cual acarrearía graves consecuencias.

El evento puede ser considerado transteatral, ya que cada elemento y acción no son sólo ritos —si bien conservan la búsqueda de una función en particular; una reconexión con el tiempo cósmico— ni sólo espectáculo —por la espectacularidad visual de los vestuarios y muchos otros recursos— ni sólo teatro —pese a tener una marcada teatralidad teatral— y tampoco son sólo performance —como acción de presentación en el instante presente—. “La transteatralidad transita desde la fuente de la representación, pasa a través de ella y la trasciende. Atraviesa todas las formas conocidas: rito, espectáculo, teatro, performance...” (Adame 2009, 115).

Este tipo de eventos, ni nuevos ni recientes, son un llamado a ampliar las formas de conceptualización y concepción teatral; a buscar la reconexión con uno mismo, con el otro, con el cosmos, ante una humanidad cada vez menos conectada en el flujo natural, con el otro y, por supuesto, consigo misma.

Tejedoras del destino no sólo entretejió los destinos de los ahí congregados por el gran juego de la vida, sino que nos colocó en presencia de nuevos “actores” del juego; un juego en serio, con actores intangibles e inmateriales que se hacían presentes a quienes se dejaban “ser jugados”. El desafío para los que ahí estuvimos congregados fue justamente estar ahí, vivos, presentes, no sólo decodificando al otro y al entorno, sino “estar siendo” en el cosmos.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2006. *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- _____. 2008. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia. Teatro y vida*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- _____. 2009. *Conocimiento y representación: Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.

- Barba, Eugenio y Nicola Savaresse. 1988. *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*. Col. Escenología. Traducción de Bruno Bert y edición de Edgar Ceballos. México: SEP/INBA/UV/GECSA/International School of Theatre Anthropology.
- Gobierno del Estado de Veracruz 2009. *El arte de ser totonaca*. México: Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia.
- López Austin, Alfredo. 1996. *Cuerpo humano e ideología*. México: UNAM.
- Nicolescu, Basarab. 1996. *Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.
- Núñez, Nicolás. 2007. *Teatro de alto riesgo*. México: Consejo Editorial del Taller de Investigación Teatral de la UNAM.
- Unidos por el Tajín. [En línea].http://www.unidosporeltajin.org.mx/cumbretajin.com/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=11.

Reseñas

Teatro

***El siniestro plan de Vintila Radulezcu,* de Martín Zapata¹**

Paloma López Medina Ávalos

Universidad Veracruzana

Jorge Luis Borges, uno de los entusiastas de la novela policial en este nuevo continente, escribió alguna vez que la construcción de una metáfora radica en “insinuar estas secretas simpatías de los conceptos” (Borges 1975, 74). Las palabras del escritor destacan lo metafórico bajo la idea de un misterio que se evoca, un develamiento apenas sugerido que revela una afinidad profunda. Casi siempre, desde Aristóteles hasta Ricoeur, a la metáfora se la ha concebido como un mecanismo que implica el descubrimiento de lo oculto a través de una evidencia discordante. Lo paradójico —y quizá el placer que resulta de asistir a la metáfora— es que la revelación se produce en la perenne incertidumbre que implica “un juego de relaciones de conjunción y disyunción en simultaneidad” (Pimentel 2009, 13). Por eso, el asombro es el acompañante favorito de la metáfora, puesto que ésta instauro prodigios que la realidad convencional no puede aceptar. Visto así, la revelación metafórica requiere de una actitud detectivesca que parece desmentir que la deducción lógica o el razonamiento son la única vía para establecer la verdad. Más bien, como muestra *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, el develamiento del misterio requiere de una operación del ingenio que se aparta de las pistas que le concede lo habitual: “el caos y la nada” son también una forma de suponer el mecanismo de la realidad. Este relato escénico se constituye como un proceso meta-

1 N. del ed. La siguiente es una reseña de la obra *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, escrita y dirigida por Martín Zapata, con las actuaciones de Adriana Duch y Manuel Domínguez. La obra estrenó el 7 de diciembre de 2011 en el Foro Fernando Torre Lapham de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana (Xalapa, Veracruz).

fórico que descubre, en varios niveles, lo paradójico que entraña definir lo que de suyo es indefinible porque, al parecer, tanto para el dramaturgo como para sus personajes, lo real precisa ser inconstante, incoherente e inasible.

Como en un espejo que se refleja indefinidamente sobre sí, la puesta en escena reitera, en el lugar mismo del acontecimiento de la ficción, que nada es lo que parece y que el valor de lo verdadero es una cuestión poco fundada si consideramos que la lógica sobre la que se constituye el mundo es una mera construcción cognitiva. Si “no se puede nunca definir la metáfora desde un lugar no metafórico, dado que en el centro mismo de su identidad nominal se abre el espacio de una figura” (Pimentel 2009, 10), en el núcleo de

significación del discurso de esta puesta en escena se inaugura la representación del mecanismo de la propia ficción; es decir, la posibilidad de ser en un discurso explícitamente desdoblado y simultáneo que produce una ilusión referencial al adjudicarse lo ya constituido, lo real, para dotarlo de atributos particularizantes mediante los hechos ficticios tan ausentes de lógica convencional como los argumentos con que Mac Lean y Vintila pretenden descubrir el simulacro de sus volubles personalidades. Mediante las referencias intertextuales en las que se hilvana lo fidedigno con lo que hay de ficticio, la puesta en escena construye un universo equívoco que, sin



● Adriana Duch y Miguel Domínguez en *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

embargo, se presenta al espectador bajo el estatuto único de lo auténtico.

El siniestro plan de Vintila Radulezcu es en sí un juego ficcional que establece su estatus de legítimo a partir de ponderar la investigación de Mac Lean como verdadera, como acaecida en el mundo no de la representación, sino de la realidad extratextual. El paratexto del programa de mano funciona como voz autenticadora que une los planos disyuntivos de la realidad convencional y de la realidad ficticia en un solo espacio, organizado en torno al argumento que vincula a Radulezcu con los mayores crímenes de la humanidad, sucedidos efectivamente en la realidad del espectador. En la escena se abre un orden nuevo de lo real provocado por la tensión entre el contexto ficcional, al que pertenece el acto delictivo, y el contexto de lo convencional, al que se suscriben los referentes explícitos de Ionesco, Beckett, o Illy Bleeding.² Al interactuar los opuestos de lo falso y lo verdadero, la transformación sintagmática que subyace en el discurso violenta los paradigmas de lo real y lo ficticio, haciendo extrañas las categorías con que se configura el mundo en su proceso histórico, pero también en su producción artística, porque la creación de Martín Zapata pone en entredicho, desde su propia estructura, los géneros discursivos a los que sin embargo se afilia: la ficción detectivesca y el teatro del absurdo.

El carácter paródico que entraña la metáfora es quizá lo que sustenta en mayor medida la construcción del artificio escénico, puesto que la estrategia discursiva define a *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* bajo el disfraz de relato policial. Tal y como Borges lo ha implicado, el sustento de la trama policial radica en la presencia de un misterio que ha de descubrirse. Tal condición coloca a la obra de Martín Zapata en el orden de este género; Mac Lean sería, entonces, sucesor en línea directa de los protagonistas de Poe, Conan Doyle, Chesterton e, incluso, de los geográficamente más cercanos Alfonso Quiroga o Rafael Bernal. Además de este elemento fundamental de la poética del relato policial se encuentran presentes, como estrategias de construcción dramática, el protagonismo del crimen como impulso del desarrollo de la acción y la presencia de trucos o artificios a través de los cuales se descubre la verdad de los hechos, lo que

2 N. del ed. Illy Bleeding es el nombre artístico de Jaime Keller, considerado pionero del Punk y del New Wave en México. Su banda Size trabajó entre 1978 y 1984. Keller murió en un accidente automovilístico en 2010.



© Miguel Domínguez y Adriana Duch. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

permite la constante redirección de las prolepsis, manteniendo al público en la espera excitante que produce toda “vuelta de tuerca”.

En efecto, el argumento que desarrolla la puesta en escena es el descubrimiento que Mac Lean hace, a través de descifrar un acertijo de evidencias, de la verdadera identidad de Vintila, la criminal cuyo siniestro plan consiste en preparar a una élite de seres humanos que ejecuten la destrucción de la humanidad. En cuanto a la enunciación escénica, el escenario expone, a semejanza de una estampa en sepia debida a los colores térreos que dominan el vestuario, un suceso que hace eco al carácter visual de las películas en que el misterio se torna el protagonista de los fotogramas en blanco y negro. Acá como allá el humo, las armas, la bebida y los actos temerarios son cosa corriente. El diseño escenográfico procede por metonimia: unos pocos elementos, los indispensables para revelar el carácter de los personajes, denotan lo que el escenario vacío deja a la imaginación. La caja negra, donde un cúmulo de mosaicos blancos y terrosos sugiere la Acrópolis, acoge a dos personajes que emulan, mediante el gesto suspicaz, la tensión mental que implica el descubrimiento y el resguardo del enigma. Adriana Duch y Manuel Domínguez hacen uso de una corporalidad mesurada que recuerda el estilo de las actuaciones de las actrices

y actores de los filmes “gangsteriles”; aunque, de vez en vez, consecuente con el tono paródico de la puesta en escena, el movimiento hiperbólico establece con el público un sentido de complicidad: la supuesta verdad sobre quiénes son estos personajes está incesantemente dispuesta a fenecer. El acto dubitativo que entraña el trazo kinestésico de sus cuerpos expone que el juego mental de Mac Lean y Radulezcu ha tomado un giro inverosímil con respecto a la declaración primera de los hechos. El movimiento nervioso e involuntario los delata para reconfigurarlos en una personalidad nueva: ambos simulan alternadamente que son el lugar común de la víctima y el victimario, del delincuente y el castigador, del amante y el amado. Sin embargo, siguiendo la reflexión aristotélica sobre la metáfora, comprendemos que el simulacro de lo ordinario, la analogía con el referente común del detective y el criminal que emprenden los protagonistas para engañarse entre ellos mismos, permite que la verdad del objeto salte a la vista. Lo que los actores nos entregan es la revelación que surge ante la contradicción de uno que, siendo el retrato de lo conocido, demuestra que lo habitual no corresponde siempre con lo que identificamos como real. La preeminencia del diálogo también revela la intención paródica de la puesta en escena, puesto que, a diferencia de la frenética acción con que



© Adriana Duch y Miguel Domínguez. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

se enuncia comúnmente la actividad del delincuente o la pesquisa del detective, la interacción puntual y las precisas reacciones gestuales y vocales de los personajes resultan lo más importante cuando se trata de emular el paradigma del proceso intelectual que implica ordenar el rompecabezas del misterio.

Si bien el crimen es estoque del relato, no ocurre en escena; el espectador asiste al encuentro de dos seres que, en medio de una aparente nada, intentan seducirse, descifrarse o someterse con tal de poseer o escapar a la verdad. Si el público conoce el crimen de Radulezcu es porque la acción narrada rememora los actos crueles de la supuesta profesora de Beckett y Ionesco. En la intersección de ficción y realidad, el discurso instaura como legítima la posibilidad absurda de que la decepción amorosa de Vintila despierte un odio hacia la humanidad que se resuelve, contra toda lógica, en la inspiración involuntaria de dos de los cánones poéticos más influyentes en el arte teatral del siglo XX. *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* muestra así que los límites de la ley son imponderables, pero que la consecuencia del delito no es siempre cosa reprochable.

La intención intertextual se erige como rectora del discurso, de la temática, de la construcción dramática y de la expresión escénica, puesto que en el espacio de interacción semántica y contextual de la puesta en escena se reúnen las nociones de varios códigos de la cultura occidental. A semejanza de sus propios personajes, las tradiciones de los relatos de la literatura fantástica y de ciencia ficción, el teatro del absurdo y la novela negra aparecen encubiertas en una historia en la que la anulación de lo verdadero produce un sinsentido hilarante. En franco homenaje a Ionesco, las intersecciones textuales no se limitan a convertirlo en personaje del universo ficcional de la puesta en escena; la configuración misma del diálogo recupera la premisa del sinsentido del lenguaje que aquel dramaturgo evocó en *Las sillas* o *La cantante calva*. Como todo en el argumento, la apariencia es el motivo de reflexión sobre lo legítimo, porque si bien la palabra parece ser el vehículo primordial de la comunicación en escena, Zapata convoca al padre del Teatro del absurdo para mostrar que el lenguaje es otra de tantas falacias conceptuales con que se pretende discernir el mundo. Lo mismo sucede con el creador de *Esperando a Godot*, pues las referencias a su filosofía teatral se encuentra en el seno mismo de la construcción dramática: la repetición constante como estrategia de enunciación, el sentido cíclico que manifiesta una resolución pesimista, y el carácter tanto lúdico como cruel de los personajes. De manera un poco más

encubierta, la presencia de Borges asoma entre los marcos de la escritura de Zapata. Como el escritor argentino, el dramaturgo ocupa las resoluciones fantásticas porque acepta que las convenciones que definen al mundo son meras imposturas: la protagonista escapa diluida en el tiempo para contradecir nuevamente todas las leyes de la construcción racional. La reflexión sobre la naturaleza de lo temporal, su caracterización fuera de las fronteras de lo cronológico, conforman un universo en que el suceso prodigioso del viaje a través del tiempo se torna el punto de partida de acontecimientos tan paradójicos e irracionales como peligrosos y terribles para el género humano. La música de Illy Bleeding irrumpe en el contexto cronológicamente acotado del relato escénico y difunde un espacio de alteridad que vincula el tiempo real del espectador con la temporalidad del suceso escénico.

Lo que resulta es una declaración del carácter fantástico del relato y una reflexión sobre el arbitrio en que se fundan los parámetros del devenir ordenado de la existencia, que es también una de las constantes



© Adriana Duch. Fotografía: Sebastian Kunold ©2011

preocupaciones de los relatos borgianos. El libro ficticio, registro de las investigaciones que llevan a los personajes a la circunstancia concreta que se desarrolla sobre la escena, es otra seña paródica que convoca a nivel de código a la poética del escritor argentino. Su título, “El caos y la nada”, declara la reflexión que ciñe al discurso, pues el nombre se vincula con los campos semánticos del desconcierto, la confusión y la inutilidad del devenir de las cosas que el irlandés planteara tan célebremente en las figuras de Didi y Gogo. Sin duda, el guiño intertextual generalizado que ofrece Zapata con su puesta en escena es la crítica que emprendieran Beckett, Ionesco y Borges a la instauración de la lógica racional como eje de conocimiento del mundo, así como la negación del canon literario que todos emprendieron en la construcción de sus obras. Como para sus personajes, en el universo de Vintila y Mac Lean el paradigma ordenado y coherente es insuficiente para comprender la realidad; como para estos autores, para Zapata la experimentación con las diversas técnicas de enunciación en las que destacan la ironía, la parodia, el humor, lo grotesco, la intertextualidad, la autoreferencialidad y la temporalidad múltiple, representa un esfuerzo por aproximarse a una realidad fragmentada, diversa, compleja, producto de la cultura del simulacro, de los movimientos alternativos, de las disidencias, de las numerosas contradicciones ideológicas que caracterizaron el siglo pasado y que han definido nuestro presente (Jameson 1991). El efecto paródico de la puesta en escena resulta, pues, de la exposición magnificada de las categorías de la institución legítima de los grandes relatos de la civilización occidental. Si Mac Lean persigue la causa de la conciencia criminal hasta una Acrópolis desierta, que se sostiene en medio de la nada del escenario, es porque es necesario retornar a los fundamentos de la cultura de Occidente para asistir a un interrogatorio en el que sus marcos conceptuales —lógica y razón— intentan descifrarse violentados por el absurdo.

Con todos estos elementos, *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* actualiza, aunque para negar su fundamento, la noción de lo policial. La unidad del acto de significación que emprende la escena se constituye a partir de la confrontación e interacción de dos poéticas distintas, pues lo racional, lo determinado y lo coherente que rigen habitualmente el planteamiento y la revelación del misterio en la ficción detectivesca se revalorizan bajo las premisas de lo incoherente, lo caótico y lo indefinido, que emergen en el seno de lo absurdo. Si bien Zapata, siguiendo el canon, estipula el descubrimiento del crimen como asunto principal de su puesta

en escena, éste no se expresa como el fin último que el discurso postula. Más allá de convocar al develamiento del culpable, evoca la insensatez, es decir, la falta de cordura que entraña convencerse de que la lógica mantiene siempre una resolución previsible. El placer del espectador no se cifra en la victoria mental que se obtiene al resolver el acertijo derivado de las circunstancias poco antes indescifrables; más bien, el goce se expresa en constatar, precisamente, que no existe declaración coherente para definir el enigma de la historia que se plantea a través de la figura de Vintila. La conducta transgresora define el camino sobre el cual el discurso deconstruye la noción de la mentira para dar paso, en el escenario, al encuentro de dos mentes que contienden en el delirante asunto de poseer una certeza inasible: palabra tras palabra la verdad se escurre porque ha quebrado los fundamentos de su lógica. Sólo se puede establecer lo verdadero cuando se coloca como paradigma definible, pero es infructuoso llegar a la verdad cuando los parámetros de lo que es falso se disuelven en un universo cuya característica consiste en la continua revocación de la certeza. La abierta intertextualidad, a nivel de código y discurso, declaran que la puesta en escena conforma su actividad metafórica mediante el mecanismo de la alteridad, puesto que se formula a sí misma bajo la disyunción; es decir, siendo sin ser lo otro a fin de constituir un campo nuevo, una intersección semica en la que la estructura del drama admite y niega no sólo la ficción o la verdad, sino su filiación con los códigos legítimos de la escritura dramática. El descubrimiento del secreto que se rige por la lógica racional entra en disyunción con la declaración del sinsentido, con la anulación de la coherencia, para crear una incertidumbre semántica que deviene del diálogo con los códigos de enunciación y recepción de la poética del absurdo y la ficción detectivesca. La negación de éstos a través de su semejanza paródica instaura un enunciado metafórico que bien podríamos llamar el absurdo policial o, siguiendo a Borges, una secreta simpatía entre los opuestos que devela la ilimitada potencia de lo irracional.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1975. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Jameson, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Pimentel, Luz Aurora. 2009. *La dimensión icónica de la metáfora*. México: UNAM.

Ficha Técnica de *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*

Dramaturgia y dirección: Martín Zapata

Actuaciones: Adriana Duch y Manuel Domínguez

Diseño de iluminación: Eduardo Mier Hughes

Diseño sonoro: Joaquín López Chas

Vestuario: Tolita Figueroa

Diseño de producción: Blanca Forzán

Diseño gráfico: Manuel Salgado

Productores: Área Académica de Artes de la Universidad Veracruzana /
Conaculta.

Asistencia de producción: Bawixtabay Torres

Asistencia de dirección: Marisol Osegueda

Asistente de iluminación: Niza Rendón

Música: Sleppy lagoon de Harry James, Tonite, Me i lost you y ZHP de
Illy Bleeding y los robots trucosos

Entrenamiento corporal: Ernesto Habichayn

Duración: 90 minutos

Libro

Una pieza a tientas: 4 Chemins 4, **de Rodolfo Usigli.**

Edición de Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska

México; Centro de Investigación Rodolfo Usigli (CITRU), 2011.

Dar la bienvenida a un libro importante de crítica usigliana es siempre una buena nueva. La edición trilingüe de una de las primeras obras de Rodolfo Usigli esclarece la visión del joven dramaturgo en su segunda década de vida, cuando se iniciaba en el arte de escribir comedias. Con la edición de Ramón Layera y Octavio Rivera Krakowska, y bajo los auspicios editoriales del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CTRU), se publica un libro que será de lectura obligada a quienes quieran adentrarse en la obra del fundador del teatro mexicano.

El volumen sobrepasa las doscientas páginas, y su objetivo fue únicamente editar la traducción inglesa y castellana de una obra de cuatro escenas escrita originalmente en francés y publicada en esa lengua en el primer volumen del *Teatro completo* de Usigli en 1963 (FCE). Como sabemos, el autor cuidó esta edición y fue decisión suya incluirla en francés entre sus primeras obras calificadas de “teatro a tientas”; expresión popular que significa “carente de luz, pero no de tacto”. El índice incluye una presentación y una introducción crítica de ambos editores, escritos al alimón. El estudio es prolijo y cuenta con los siguientes subtítulos: “Dimensión literaria”, “Usigli y la dramaturgia francesa en escena en México entre 1911 y 1932”, “La ‘comedia francesa’ en el diario personal de Usigli”, “Usigli en 1932: la revisión del teatro mexicano ‘La comedia francesa’”, “Usigli y Lenormand”, “Usigli y Cocteau” y “4 *Chemins 4*: Orfeo, Cocteau y Usigli”. Acaso esta información pudiera ser considerada prolija y tendrían más cabida en un volumen sobre la influencia del teatro francés en el mexicano, porque le resta punto focal a una pieza de brevedad media. Se incluye luego una sinopsis de la obra, seguida por la versión original en francés; prosigue la versión castellana *4 caminos 4*, traducida por Ma.

Guadalupe Barajas y Marylène Lux, bajo el cuidado de Octavio Rivera. Más adelante, la versión inglesa *4 roads 4*, en traducción de Drew Barnes y Ramón Layera. Sin hacer alarde de la maldición de ¡traduttore, traditore!, percibimos que la versión española es legible y conserva la literaturidad del original y la misma dramaticidad de la versión francesa; no así la versión inglesa, que aunque cuidadosa en sus significados, es obtusa en sus significantes, hasta el punto que una lectura de atril resultaría verbosa. El mismo título *4 roads 4* pierde el sabor del francés y pudo haber sido *4 crossroads 4*, en un inglés menos literal.

Prosigue el libro con un magnífico colofón: “La vía”, escrito especialmente para este libro por Nicole Usigli, hija primogénita del autor. El texto retrata la infancia y la primera juventud de Usigli con información fidedigna que ayuda a la construcción de imagen de un dramaturgo en ciernes que resulta lejana del Usigli aguerrido y solitario que sus no pocos amigos ocuparon con éxito. Esta misma imagen afable está en una fotografía del autor en su veintena, con pequeños lentes y aún con copete; sirve de portada interior sin que sea mencionada en el reverso, y va nuevamente incluida como Foto 11 en “Archivos y fotografía”. El título de la pieza apunta irónicamente también a la indecisión del joven sobre qué camino tomar, para luego tomar la decisión de la vía más deseada y así cumplir con su vocación de dramaturgo. Usigli no tomó cuatro caminos a tientas, sino uno.

Como segundo colofón aparece un ensayo de Daniel Meyran, el usiglista más reconocido de Europa, titulado “Usigli, teórico del teatro”. Admirable ensayo sobre las aportaciones usiglianias a la teoría teatral, pero que resulta desubicado, ya que el Usigli de 1932 no es el dramaturgo sapiente que más tarde reconocemos, sino uno “a tientas”. En su estancia en New Haven (diez meses entre 1936 y 1937), Usigli estudió teoría dramática con el Dr. Allardyce Nicoll, cuyo libro *Theory of Drama* es un estudio de los géneros dramáticos. Hasta 1940, Usigli publicó su *Itinerario del autor dramático* con lo aprendido en su primera década dedicada al teatro.

Para explicar el porqué del inusitado título *4 chemins 4* los prologuistas apuntan la expresión francesa: “*ne pas y aller par quatre chemins*” (no hay que tomar cuatro caminos), cuya traducción exacta no es “al grano”. Usigli lo pudo escoger porque le resultaría irónico para una obra en que los personajes no saben qué vía tomar (“al grano” resulta campirano en una pieza con personajes del gran mundo). Otra posible explicación estaría contenida en las cuatro encrucijadas en que deambulan existen-

cialmente los personajes. Para Alice, la esposa del compositor Georges Revel, estos cuatro caminos pudieran ser: el matrimonio con Revel; la aceptación de un posible amante, ya fuera Robert, el amigo u otro; la vida frívola del *Boîte de nuit* (p. 104), o el suicidio (Alice: Yo habría querido morir... p. 131). El poder leer esta pieza en tres idiomas bien pudo haberle causado una alegría a Usigli, y es un apoyo crítico para que volvamos a leer ésta y las demás de ese autor. Por ejemplo, la excelente escena de *Boîte de nuit* que apunta al dramaturgo consagrado que Usigli llegaría a ser, tiene resonancias con una de sus últimas piezas, *El encuentro, comedieta en un acto para la primavera y para el tedio* (escrita en Oslo en 1963). En ambas hay un grupo de personas que esperan en un lugar público, en la primera la *boîte* con tres jóvenes estudiantes del Conservatorio, y en la segunda un café con una linda colegiala y dos jóvenes, sin que ninguno de los personajes pueda decidir lo que realmente desea.

Este libro es una realidad gracias también a la orientación de Rodolfo Obregón y al apoyo del CITRU, en celebración de sus 30 años de fundación; doble amparo que comparten otros volúmenes imprescindibles del 2011: *Itinerario del intelectual y artista dramático*, en la edición de Ramón Layera, y *El teatro de ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, bajo la coordinación de Israel Franco y Antonio Escobar Delgado.

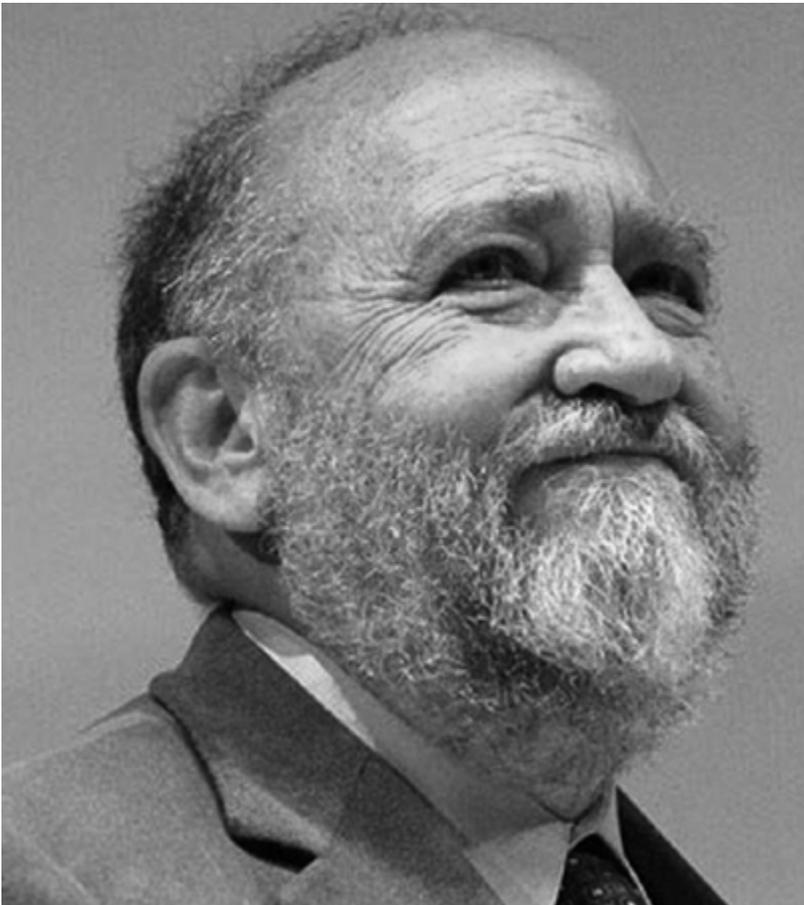
Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara

☞ *In memoriam*

Manuel González Casanova (1934-2012): un paréntesis teatral

Óscar Armando García

Facultad de Filosofía y Letras UNAM



© Manuel González Casanova (1934-2012). Fotografía cortesía de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La trayectoria profesional de Manuel González Casanova estuvo flanqueada significativamente por el teatro. Aunque haya sido una personalidad reconocida por sus múltiples aportaciones a la docencia y al quehacer cinematográfico universitario mexicano (fundador en la UNAM del Cine Club de la Facultad de Filosofía y Letras (1956), de la Filmoteca (1960) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963)), la formación profesional de González Casanova tuvo sus inicios como estudiante paradójicamente en la recién fundada División de estudios dramáticos de la Facultad de Filosofía y Letras, donde estudió la licenciatura entre 1954 y 1959. Posteriormente adquirió el grado de Maestro en Letras, especializado en arte dramático, y finalmente obtuvo el doctorado en Letras en 1995 con la tesis *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*.

González Casanova perteneció, por lo tanto, a una de las primeras generaciones de estos estudios teatrales junto con José Luis Ibáñez y Nancy Cárdenas. Participó como actor en *El gran dios Brown* de Eugéne O'Neil y posteriormente interpretaría el protagónico en el primer montaje escénico de José Luis Ibáñez: *Tartufo* de Molière; escribió el texto *El merolico* e incursionó como director con la obra *Barranca abajo* de Florencio Sánchez. Su última participación como actor se consigna en el montaje de Juan José Gurrola de *Los poseídos* de Albert Camus (enero de 1963) en el Teatro Del Bosque, compartiendo escena con Martha Verduzco, Óscar Chávez, Juan López Moctezuma, Luz del Amo, Julián Pastor y Juan Gabriel Moreno.

Varias décadas después, cuando sus actividades cinematográficas se lo permitieron, retornó en 1986 como profesor al Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en donde tuvo bajo su responsabilidad el Taller de Cine y T.V. De 1992 a 1997 fue Coordinador del Colegio, lo que le permitió integrarse en las actividades de su escuela de origen.

Destacan, sin lugar a dudas, tres acciones de Manuel González Casanova que dejarían huella en la Facultad: su empeño por la integración del inmueble del auditorio Justo Sierra como parte de las instalaciones del Colegio, la actualización del Plan de Estudios del Colegio y su Historia del Teatro Universitario. El primer impulso pudo concretarse cuando las autoridades universitarias hicieron los ajustes técnicos y remodelaciones necesarios para que, finalmente, fueran entregadas en 1998. El espacio se (re)inauguró con la temporada de *El divino narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz bajo la dirección de José Luis Ibáñez el 15 de octubre del mismo año.

El segundo será consolidado en 1997 con la realización del encuentro en Oaxtepec, punto de partida para la revisión curricular, a partir de la cual derivaría, 15 años después, el Plan de Estudios ahora vigente. El tercero es la coordinación de la *Historia del teatro en la UNAM* (2012), publicación que recoge el trabajo conjunto de investigación de varias colegas (Aimée Wagner, Josefina Brun, Marcela Bourges, Guillermina Fuentes y Martha Toriz) y alumnos del Colegio.

Como colega era frecuente encontrarlo en los pasillos de la Facultad, cargando enormes rollos de filmes que presentaba en su curso (siempre se negó al uso de otros soportes de proyección). En este espacio académico cotidiano era frecuente que detuviera su caminar para hacer preguntas al colega o bien para anunciar la nueva faceta de investigación que estaba por desarrollar en alguna biblioteca o acervo insospechado.

González Casanova, además, no dudará en participar en las primeras actividades de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, donde destacarán sus elocuentes investigaciones sobre la actuación en el cine mudo mexicano y sobre la incursión de dramaturgos, actores y escenógrafos teatrales en el mundo cinematográfico mexicano. Le inquietaba y divertía la relación estrecha que Alfonso Reyes tuvo con el cine, por ejemplo.¹

Una de sus tareas más vehementes en la Facultad fue su participación como representante académico en el Consejo Técnico de la Facultad (1999-2006). Desde allí, González Casanova se involucró de manera lúcida en las problemáticas propias del profesorado del Colegio. Desde este bastión no dejó de denunciar la infame ocupación del Auditorio Justo Sierra o Ché Guevara, la cual dejó al Colegio, a la Facultad y a la UNAM misma sin uno de sus más emblemáticos espacios culturales.

Fue en gran medida esta participación lo que lo consolidó, de manera natural, como nuestro profesor decano. Aunque ya contábamos con dos profesores eméritos (Luisa Josefina Hernández y Carlos Solórzano), para el claustro del Colegio, Manuel González Casanova se fue mudando en una figura emblemática de la academia, propia de su sabiduría, sencillez y nobleza. La Universidad lo distinguió merecidamente en 2004 con

¹ Manuel González Casanova, “La actuación, del teatro al cine en los primeros veinticinco años del cinematógrafo” en *Investigación teatral*, n° 4, Julio-Diciembre 2003.

el *Premio Universidad Nacional*, el cual subrayaba sus aportaciones a la cinematografía universitaria, pero también tomaba en consideración sus valiosas aportaciones como hombre del teatro de nuestra Máxima Casa de Estudios. Que esta breve semblanza se torne en un sentido homenaje a una de las figuras más congruentes de nuestra cultura universitaria.

Información para autores

Investigación teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen una de las siguientes secciones:

Ensayos: trabajos originales de investigación (serán sometidos a dictaminación externa).

Documentos: libreto inédito, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas (ensayo fotográfico). Esta sección deberá estar acompañada de una presentación (3000 a 4000 caracteres) que explique la relevancia y el sentido del documento.

Testimonios: entrevistas o testimonios personales sobre festivales, procesos de creación, etc.

Reseñas de puestas en escena actuales y libros de reciente aparición.

Características generales de los ensayos académicos

Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible. Evitar el uso de plantillas para la generación de bibliografía. La extensión de sus trabajos puede variar entre 15 y 25 cuartillas.

Se pueden incluir hasta cinco (5) imágenes digitales, que deberán ser enviadas en JPG y resolución de al menos 500 KB.

Las imágenes deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre del autor, nombre del archivo, ciudad, país). En el cuerpo del texto se debe indicar dónde se necesita insertar la foto. El autor o autora del trabajo deberá enviar el permiso correspondiente para publicación de las imágenes.

Información que deben contener los manuscritos

- Nombre y adscripción institucional de la autora o autor.
- Datos curriculares (diez líneas como máximo) a nota de pie de página.

- Un resumen (abstract) en el que se destaquen las aportaciones y los aspectos relevantes del trabajo (máximo diez líneas). Favor de enviar el resumen tanto en español como en inglés.
- Palabras clave del texto (entre cinco y siete, que indiquen conceptos fundamentales del trabajo, y datos como el país o lugar de origen del fenómeno analizado).
- Domicilio, número telefónico, y dirección de correo electrónico, en nota al pie de página.

Normas de citado

Se seguirán las normas del estilo Chicago en su modalidad de “autor-fecha” (es decir, referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, seguido de una coma y la página citada. En el caso de que el autor tenga más de una publicación en el mismo año, se indica de la siguiente manera, según el caso (Bourdieu 1980a) o (Bourdieu 1980b).

El Consejo Editorial de la revista tiene la facultad de decidir sobre la pertinencia de los materiales enviados para su publicación, así como los números en los que aparecerán. Se notificará por escrito a las personas que manden propuestas sobre su aceptación o rechazo.

Enviar propuestas de colaboración a: investigacionteatraluv@gmail.com

Se imprimieron 350 ejemplares
en agosto de 2012.

Xalapa, Veracruz





En el siguiente número de *Investigación teatral*

Teatralidad anarquista del Veracruz posrevolucionario

MaryCarmen Lara Orozco

Sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski

Benjamín Ortega Guerra

Semiología del fanfarrón teatral

Caterina Camastra

Poesía performativa de Raúl Zurita en el Chile de Pinochet

María José Pasos

Testimonio del Congreso *Performing Tangier 2012* en Marruecos

Antonio Prieto Stambaugh

¡Y más!

