

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

Daniel Domínguez Cuenca*

Norma Esther García Meza**

* Universidad Veracruzana, región Veracruz, México.
e-mail: dandominguez@uv.mx

** Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación,
Universidad Veracruzana, México.
e-mail: normagarcia@uv.mx

Recibido: 28 de mayo de 2019

Aceptado: 12 de octubre de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2609

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

Resumen

Este trabajo aborda la puesta en escena de la obra *Zoológica. Bestiario escénico para una actriz y objetos*, estrenada en la ciudad de Xalapa, Veracruz (2016). Se analizan el uso, valores y sentidos simbólicos de los títeres, objetos y otros recursos escénicos con los que la actriz Tania Hernández Solís cuenta la vida de Alondra, la tiple veracruzana, en sus azarosos viajes como mujer pájaro alrededor del mundo.

Palabras clave: bestiario escénico, títeres, objetos, carpa, fenómenos humanos, Veracruz.

Zoológica, an Approximation to the Staging of a Bestiary

Abstract

This article addresses the performance of *Zoológica. Bestiario escénico para una actriz y objetos* (*Zoológica. A stage bestiary for one actress and objects*), which premiered in the city of Xalapa, Veracruz (2016). The performance uses the symbolism of puppets, diverse objects, and other staging resources with which the actress Tania Hernández Solís tells the life of Alondra, the musical revue performer from Veracruz, in her travels as a “bird woman” around the world.

Keywords: Bestiary, puppets, objects, carpa, woman-bird, human freaks, Veracruz.

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

[...] pero al ver al público enardecido [...] comprendí que era la manifestación de la más pura crueldad humana que hace de la tortura un espectáculo.
Alondra

Presentación

En el presente ensayo¹ realizamos una lectura atenta de los usos, valores y sentidos que adquieren los objetos, títeres y otros elementos escénicos presentes en *Zoológica*, el bestiario escénico con el que la actriz Tania Hernández Solís cuenta la vida de Alondra, la mujer pájaro, la tiple veracruzana, en su errante andar por el mundo. Para realizar nuestro análisis, hemos tomado como base el video realizado por Sebastian Kunold, que tiene una duración de 1 hora con 11 minutos y 31 segundos, así como la función presentada en el Reflexionario Mocambo de la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información (USBI) de Veracruz, el sábado 9 de marzo de 2019 a las 19 horas. También se usó la

¹ Una versión preliminar fue presentada en el Séptimo Coloquio “El títere y las artes escénicas”, en la Universidad Veracruzana, el 2 de mayo de 2019.

carpeta de producción de la obra y una versión del guion proporcionada por la actriz, cuya dramaturgia está hecha en coautoría entre Tania Hernández y Adriana Duch.²

Un recorrido por algunos bestiarios literarios y el *Bestiario escénico*

La amplia y antigua tradición de los bestiarios, que se remonta a los famosos textos ilustrados medievales –en los que se presentaban animales fabulosos cuyos rasgos, fortalezas y debilidades acompañan reflexiones, sabidurías, leyendas y lecciones de vida–, antecede a la tradición que se desarrolló en la América precolombina y que, siglos después, dio forma a la tradición moderna en la que se inscribe nuestro objeto de estudio. Efectivamente, según lo señala Lauro Zavala, “la tradición hispanoamericana de los bestiarios surgió cuando los informantes de los cronistas de Indias [...] describían la fauna y la flora del nuevo mundo con una mirada asombrada, proyectando rasgos humanos sobre los fenómenos naturales” (116). Esta tradición, que tiene diferencias sustanciales con los bestiarios medievales,³ está formada por:

[...] dos grandes tendencias [...] La primera de ellas hunde sus raíces en las tradiciones precolombinas, especialmente mesoamericanas, y produce bestias sagradas y ominosas, debido a su íntima proximidad con la muerte. Esta tradición fue incorporando poco a poco, a lo largo de la Colonia, una rica iconografía apocalíptica y extemporáneamente milenarista (revitalizada por la actual generación del crack). La otra tradición es más moderna y se ha desarrollado especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xx, produciendo bestias alegóricas, a veces paródicas, en ocasiones hiperbólicas o incluso descritas en un estilo poético. En esta tradición, los bestiarios llegan a emplear el sentido del humor y la ironía al señalar la naturaleza paradójica de seres que, sin ser completamente humanos, exhiben, a la manera de fábulas sin moraleja, las contradicciones de la condición humana (*ibídem*).

² El guion de *Zoológica* no es definitivo, se trata de un borrador de 19 páginas, creado en 2016, que ha sufrido modificaciones. En este texto utilizamos la última versión que nos proporcionó Tania Hernández, y a la cual nos referiremos como “Guion”.

³ En los bestiarios medievales “El simbolismo [...] es cristiano, moralizante” (Deyermond 87), mientras que en América esta tradición se construyó sobre la base de una cosmovisión compartida (Broda 165-166), en la que los seres humanos tienen una relación vital con la naturaleza y, por tanto, con los animales (De la Garza 10 y 120-121). Ver también: Heyden, Doris. “El cuerpo del Dios: el maíz”. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, coordinado por Yólotl González Torres. México: Conaculta-INAH-Plaza y Valdés editores, 2001, pp. 19-37.

Esta tradición moderna de los bestiarios se ha enriquecido con obras emblemáticas como: “*Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero [...], *Bestiario* de Julio Cortázar [...], *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso [y] *Los animales prodigiosos* [de René Avilés Fabila]” (Zavala 117-118).

Habría que sumar, además, las plumas de Juan José Arreola y José Emilio Pacheco. El *Bestiario* de Arreola (1958) fue reeditado por Joaquín Mortiz en 2018 por conmemorarse el centenario de su natalicio, acompañado de la reproducción de los maravillosos dibujos que Héctor Xavier hiciera en punta de plata –una técnica en cuya factura queda constancia de la calidad del retratista–. Textos y dibujos hechos por dos artesanos de mano fina.

La más reciente versión del *Bestiario* de Arreola trae consigo una anécdota digna de memorarse, que con buen tino se incluye bajo el título: “Amanuense de Arreola” (Arreola 91). Historia que fuera antes mencionada por Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, y que es retomada por el propio Pacheco. Según ésta, el joven Pacheco se apersonó en el domicilio del maestro Arreola –quien tenía demorada la entrega de una obra que ya había sido pagada por la UNAM– exhortándolo a dictarle la mayoría de los relatos breves que, a la postre, conformarían el *Bestiario*. La voz madura de Juan José fluyó a través del puño y letra de José Emilio. Sabemos que con Arreola es necesario investigar las diversas versiones publicadas de un mismo texto, pues fue su práctica mover sus obras de lugar como si se tratasen de fichas de una partida universal, a lo que Sara Poot Herrera bautizó con fortuna como “Un giro en espiral” (9).

Podemos suponer que esta experiencia con el *Bestiario* de Arreola caló hondo en Pacheco, pues dejó una inquietud que germinó años después en su *Nuevo álbum de zoología*, cuyo adjetivo “nuevo” considera a un álbum de zoología anterior, cuya primera versión data de 1985. De nueva cuenta, este otro bestiario de Pacheco debe ser también estudiado y seguido en las diversas versiones o “estaciones” que ha tenido, como bien lo reconoce el propio autor. La versión de 1985 tenía ilustraciones de Alberto Blanco, mientras que al nuevo *Álbum* de 2013 lo acompañan los dibujos de Francisco Toledo, ya presentes en dos versiones anteriores (otra coincidencia: de nuevo Toledo).

Los bestiarios escénicos⁴ se ubican en esta misma tradición moderna que ya hemos comenzado a revisar. En el caso que nos ocupa, Tania Hernández, intérprete del uniper-

⁴ Además de *Zoológica*. *Bestiario escénico para una actriz y objetos*, encontramos referencias a otra propuesta escénica similar denominada *Zoodipus*, que a finales del siglo xx se representó en Buenos Aires. Según Roger Mirza, es “un bestiario de repugnantes insectos aumentados a tamaño humano en distorsionadas escenas sobre la base del *Edipo* de Sófocles [...]” (29).

sonal y coautora del guion, sostiene que “todo surgió a partir de los periquitos australianos de Pacheco” (entrevista, 2018). ¿Qué dice el poema “Periquitos de Australia” de José Emilio Pacheco y por qué fue determinante para la creación de *Zoológica*? Leamos:

Las flores en sus tallos,
libres los pájaros.
Desde muy niño he aborrecido las jaulas.
Me dan tristeza los arreglos florales.
A los doce años no pude rechazar el obsequio:
Periquitos de Australia.

“Periquitos de amor” los llaman en México.
Loros en miniatura, me parecieron adustos.
Despreciaron mi afán de congraciarme con ellos:
trapecio, alpiste, agua, material para el nido,
hueso para afilar garras y pico.
No debí hacerlo nunca.

Cierta noche hubo un pleito
conyugal en la jaula de los loritos.
Por la mañana hallé el cadáver sangrante,
despedazado hasta lo inverosímil
con un sadismo humano (valga el pleonasma).

Los animales –dicen– jamás son crueles.
Sólo matan por hambre y de un solo golpe.
Después de lo que vi no estoy seguro.
El asesino o la asesina, la hembra o el macho,
comía inmutable alpiste junto a su víctima.
Se burlaba de mí con su ojo irónico.

La sentencia inmediata: condena a muerte,
sin mancharme las manos.
Abrí la jaula
y voló hacia la selva de los gorriones.

Segundo error ignorante:
en vez de quemarlo
o arrojarlo por el desagüe
sepulté en la maceta el cuerpo ultrajado.

A las pocas horas
ejércitos de moscas atronaban la tierra.

Me parecieron bandas de pericos de Australia
(Pacheco 62-63).

El sadismo animal (análogo al humano), concentrado en uno de los periquitos que, después de un pleito conyugal, asesina a su pareja, es el mismo que demostrarán los periquitos-títeres de *Zoológica*. De ese pleito conyugal entre las aves surge, recreada, una pareja de empresarios que es capaz de causar un profundo daño a la protagonista de la historia, mismo ser que narra e interpreta. Existe, por tanto, un basamento literario que da lugar al *constructo* escénico, pues fue la lectura atenta de este poema y, particularmente, la crueldad manifiesta en el acto asesino de uno de estos pajaritos –que en México se asocian con el amor–, lo que inspiró a la coautora del guion a desarrollar en escena su bestiario. Incluso, podríamos decir que Tania Hernández cumplió ese deseo formulado por Pacheco en otro de sus poemas: que el lector o la lectora le dan plena existencia al poema.⁵

La transfiguración de los periquitos australianos en títeres que representan a una pareja de empresarios desalmados, dispuestos a hacer dinero exhibiendo fenómenos, a lucrar con la monstruosidad, a exhibir rarezas y someter a las bestias dentro de los límites de una carpa, fue el motivo que dio lugar a una obra donde se combina la actuación de un personaje femenino con una diversidad de objetos manipulados. En el espacio escénico coexisten la actriz que interpreta a Alondra (la tiple veracruzana), la titiritera que anima los objetos y el personaje transfigurado en Quetzalli (la mujer pájaro), quien es exhibida junto con otras rarezas dentro de una carpa ambulante sostenida por su propia corporeidad, y se desdobra en la tramoyista que cuelga, saca, guarda y amarra todo el instrumental utilizado. Los periquitos australianos han dado lugar a una puesta en escena donde la jaula es el símbolo permanente de un destino: todo esto y más es *Zoológica*.

⁵ Nos referimos a: “Una defensa del anonimato (Carta a George B. Moore para negarle una entrevista): [...] Poesía no es signos negros en la página blanca. Llamo poesía a ese lugar del encuentro con la experiencia ajena. El lector, la lectora harán, o no, el poema que tan sólo he esbozado” (citado en Torres 119-120).

Aborrecer las jaulas y vivir en una de ellas. La carpa zoológica es una jaula viajera. El cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea inicia una de sus películas con una frase que, en la memoria, parece decir: “Si yo quisiera le cortarí las alas y entonces sería mía, pero no podría volar, y lo que yo amo es el ave”⁶ “Libres los pájaros”, dice Pacheco (62). El vuelo es libertad. Amar es libertad. La historia que Alondra cuenta es lo contrario, no hay elección. Para los habitantes de *Zoológica*, la carpa se ha convertido en una prisión.

Alondra queda atrapada en su propia historia, la carpa le acompaña a donde quiera que vaya, su sino es vivir cautiva en una prisión, el fenómeno exhibido para burla y beneplácito de propios y extraños.

La jaula, como metáfora del cuerpo, alude al condicionamiento de la protagonista a vivir dentro de una prisión material y simbólica. La prisión se convierte en un destino al menos en dos sentidos: primero, como condición de residencia que contiene a la cautiva contra su voluntad y, segundo, al dejar atrás la gran carpa, como condición de su propio deambular por el mundo. Es un destino doblemente cruel, pues aun cuando al final ella pudiera parecer libre para andar por distintos lugares, carga, a donde quiera que va, la prisión que la define. Es un destino físico: la jaula como objeto presente en escena. Es un destino simbólico: pues la obra cuestiona la libertad del ser, la libertad del ave que no es capaz de alzar el vuelo, la libertad del ave que no es capaz de disfrutar su propio canto. Al mismo tiempo, podemos agregar que se trata de un destino quimérico, pues la mujer enteramente humana es transformada en mujer pájaro, con plumas que crecen de su piel y ojos de búho: en parte humana, en parte bestia, en parte jaula... quimera.

Jaula arriba, en el tocado, como si fuera un sombrero, una máscara o un espacio que delimita la mirada, el canto y el pensamiento. Jaula abajo, desde la cintura hasta el piso, como una gran falda, un lugar que es también casa, prisión y mundo, cuerpo circunscrito, amor robado, destino: condenada a no poder ser libre. Ahora podemos comprender mejor estas líneas que aparecen en la carpeta con que se promueve la obra: “La jaula se revela también como una metáfora de su cuerpo y de sus circunstancias”.

La colocación de la jaula en la parte media del cuerpo provoca el efecto visual de unas anchas caderas que recuerdan a la Venus de Willendorf. ¿Es este un símbolo de la fertilidad o es una alusión a la cantidad de historias que caben en esa jaula-cadera –historias todas de violencia hacia las mujeres–? Ésa es una de las muchas interpretaciones que provoca esa jaula-cadera, metáfora y circunstancia de un cuerpo violentado y cautivo.

⁶ La película de Gutiérrez Alea, mejor conocido como Titón, se titula *Hasta cierto punto* (1983). Al inicio, después de los créditos, siguen estas líneas poéticas acompañadas de sonidos de aves: “Si yo quisiera / podría cortarle las alas / y entonces sería mía... / Pero no podría volar / y lo que yo amo es el pájaro” (2’34”).

El periplo que va de la tiple veracruzana (una muchacha en sus días de juventud cantando en un teatro de Veracruz) a la mujer que, años después, convertida en mujer pájaro, sobrevive a su propia tragedia en la carpa para acabar errante por el mundo contando a la gente la historia de su vida..., ese transcurrir de tiempo y acontecer de peripecias es lo que compone la acción narrada y representada, siempre como hecho memorado, siempre como inquietante destino.

Este bestiario escénico enfrenta la libertad del ave (de manera real y simbólica) contra el habitar en una prisión: la jaula *versus* el vuelo, el canto sometido contra el canto en libertad. No es lo mismo elegir los caminos que errar en el andar. Alondra-Quetzalli personifica ese caminar carente de sentido, algo en el corazón del ave se ha dañado, metáfora del ser (animal o humano) que anda errante entre siglos de violencia, sometimiento y crueldad. Algo en la mirada y en la voz de la mujer se ha transformado. La jaula es metáfora del cuerpo pero también de sus circunstancias, que la protagonista cuenta mediante una batería de objetos, títeres y personajes que apelan a la complicidad interpretativa del espectador.

Al respecto, le preguntamos a Tania Hernández si para ella los títeres se comportan en sí mismos en una función simbólica, si son acaso representaciones de algo más, si los considera reinterpretaciones creativas e imaginativas que apelan a la complicidad del espectador. A lo que nos comentó:

Me parece que los títeres y los objetos no pueden escapar a esas tres ideas. Las dos primeras, creo, tienen que ver más con la intención de quien los selecciona o construye y los coloca dentro de una ficción. Es decir, cuando me “encuentro” o “reencuentro” con un objeto aparece en mi mente aquello otro a lo que me evoca o refiere... Me aparece como una materia que está en “representación” de algo más (recuerdo, idea, sueño, hecho, persona etcétera). Y en el escenario, desde mi sentir, los objetos entran en juego creativo e imaginativo con el espectador apelando a sus memorias, recuerdos, historias y fantasías (Hernández, entrevista, 2019).

Desde esta libertad interpretativa que nos confiere nuestro derecho como espectadores informados, es nuestro interés ensayar una posible ruta –apenas una aproximación, entre muchas otras– a manera de lectura sensible, interpretativa y simbólica desde la recepción de la obra. Para ello, hemos seguido como criterio metodológico el orden de aparición que objetos, personajes y títeres siguen en la escena. Podría parecer un ordenamiento simple, pero su valor reside en recuperar, para el lector, elementos de un acontecer que, en el fluido de la representación escénica, pasan desapercibidos o fusionados en la densidad de la escenificación misma.

Objetos, títeres y personajes

Zoológica es un espectáculo unipersonal; por ello, los objetos, títeres y personajes cobran vida mediante la acción de la actriz-protagonista-coautora y diversos recursos escénicos. Cada nuevo elemento escénico comunica un discurso⁷ que le imprime a la puesta en escena un valor simbólico y singular.⁸ Nos detendremos en su descripción puntual para que los lectores, apoyados en el material fotográfico que hemos incluido, descubran,⁹ en la simpleza y sencillez de su materialidad, la significación que portan y participen, así, en ese “espacio de encuentro’ entre subjetividades” propio de la teatralidad (Leñero 225-226).

Antes de iniciar este recorrido, consideramos oportuno mencionar un comentario realizado por Tania Hernández respecto al proceso de búsqueda de materiales y confección de personajes, objetos y títeres de este bestiario escénico:

Sobre la selección de los objetos y su integración al montaje, les cuento... Paralelo al proceso de escritura del texto y de montaje de la obra, nos dimos a la tarea –Adriana Duch (directora del montaje), Ricardo García (asistente de dirección) y yo– de recorrer tiendas de antigüedades, bazares, tlapalerías, mercados, con el objetivo de encontrarnos con los personajes. Fue un proceso de ida y vuelta: escribíamos y reescribíamos una escena e íbamos en búsqueda de la materia, o viceversa, nos encontrábamos con algún objeto y lo traíamos al ensayo para hacer pruebas, improvisar, intervenir... Muchos se quedaron en la etapa de exploración. Incluso, durante estos casi tres años de presentaciones, hemos ido depurando algunos e incorporando otros. Tal

⁷ “[...] el discurso, ya sea oral o escrito, se define, pues, como un evento comunicativo de un tipo especial, estrechamente relacionado con otras actividades comunicativas no verbales (tales como los gestos o el tratamiento de la imagen) y otras prácticas semióticas de significado, de significación y con los usos sociales de códigos simbólicos [...]” (Van Dijk 68).

⁸ “[...] lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas ‘formas simbólicas’, y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. En efecto, todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vivienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etcétera. En consecuencia, lo simbólico recubre el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación [...]” (Giménez 67-75).

⁹ La representación teatral también tiene la “capacidad para mostrar y hacernos ver lo oculto, lo inaccesible, lo censurado” (Leñero 234).

vez hablar del tipo de material del cual están hechos los objetos podría ser algo que les pueda aportar: usamos piel, tela, metal, un tronco, barro, plumas de aves..., hay una suerte de mezcla de objetos que evocan tanto al mundo animal como al humano (entrevista, 2019).

1. El cencerro

El primer objeto manipulado en escena es un cencerro, con el que Alondra hace su aparición, mientras vocea: “¡Zoológicaaa... Zoológicaaa!” (“Guion” 1). La actriz lo usa para convocar al público a que asista a la carpa zoológica, a esa “ciudad de bestias” (*ibídem*), pero en algún momento se referirá a ese público como “jauría de perros” (10). Es así que el cencerro estaría portando dos sentidos: 1) el de un instrumento sonoro que sirve para convocar, y 2) el de reunir a los animales que pastan por el campo y meterlos en un corral (que es la función que este objeto tiene en las zonas rurales de nuestro país).

2. Personaje múltiple Alondra

Al tiempo que hace sonar el cencerro aparece Alondra, personaje múltiple en escena, la tiple veracruzana que canta y da, casi a un tiempo, las tres llamadas. Como parte integral del personaje viene su atuendo que incluye las dos jaulas (alta y baja), pues su vestido es a la vez jaula y carpa (por ello, la mujer-pájaro es también la mujer-carpa). Vestido que es carpa-jaula, carpa hogar errante, carpa continente que resguarda a todos los demás personajes, incluyendo a la titiritera, narradora y tramoyista. La carpa es el elemento que condiciona el uso del espacio escénico. Alondra se vale de su cuerpo como posibilidad de expresión, del discurso articulado de palabras, del juego con los objetos animados, pero también, cosa muy importante, de su voz –del cuerpo sonoro y virtuoso que es su voz–, puesto que *Alondra* (nombre-metáfora de ave) es una cantante. Junto con la voz, otro recurso escénico que cobra particular importancia es la gestualidad de la actriz. Hay un continuo ejercicio actoral que expone a la actriz, quien encarna a la protagonista y a la vez se desdobra en titiritera. Sin dejar de mencionar que el dispositivo escénico –la carpa-jaula– forma parte integral del personaje y condiciona la movilidad del cuerpo de la actriz.



La actriz Tania Hernández en *Zoológica*. Reflexionario Mocambo, USBI, UV, Veracruz, Ver., 9 de marzo de 2019. Fotografía de Mónica Zenizo.

3. Guantes: zorrillos hembras-coristas

Justo antes de comenzar a cantar, Alondra desdobra sus anillos y sus guantes para generar con ellos un par de zorrillos hembras, que son las que arreglan a la tiple antes de que ella inicie su número, la acompañan como coristas, conforman el personaje 2 y funcionan como títeres –no son fenómenos, todavía están situados en el mundo previo al de la carpa zoológica–.

Con un ritmo de pasodoble y acompañada de las coristas, Alondra interpreta “La Machicha”, copla que Sara Montiel hizo famosa en la España de los años cincuenta.¹⁰ La interpretación de Alondra está llena de picardía, característica muy útil como rasgo que define el juego de insinuaciones de la tiple con el público masculino.

¹⁰ Se puede ver la letra y comparar la versión cantada en *Zoológica* con la de Sara Montiel: www.coveralia.com/letras/la-machicha-sara-montiel.php, consultado el 20 de abril de 2019.

Fragmento de la canción, versión *Zoológica*:

Llevado por la fama de la Machicha
Don Procopio una noche se fue al Olimpia
El buen señor es un conquistador
El buen señor es un conquistador

Para gozar el baile fue don Procopio
Armado de gemelos y un telescopio
El buen señor es un conquistador
El buen señor es un conquistador

Y al ver una corista muy pistonuda
Don Procopio decía no cabe duda
Comprendo que estén locos con la Machicha
Que es el baile que ahora está de moda allá en París
(Tomado del texto y cotejado con el video, ambos proporcionados por Tania Hernández).

Cuenta la propia Alondra: “Todo comenzó una noche calurosa en el gran teatro Olimpia del puerto de Veracruz” (“Guion” 1). El Teatro Olimpia fue uno de los cuatro teatros que existían en el puerto de Veracruz en la primera década del siglo xx, se hizo famoso gracias al cinematógrafo.¹¹ Este teatro es recuperado, en la ficción del drama, como antecedente del Teatro Principal de Veracruz, destruido por un incendio “el 11 de marzo de 1900” (Leal, 1900: *Segunda parte*).

4. Un zapato amarrado a una cuerda

Los zapatos tienen un papel protagónico en diversos momentos. Para referirnos a aquel que en el montaje se convierte en el personaje 3, recordemos lo que señala Margo Glantz, una de las escritoras que más se ha ocupado de este objeto:

A medida que pasa el tiempo, el zapato olvida su procedencia y su etimología. ¿Quién recuerda que la palabra zapato en español proviene del turco? Es, pues, una pala-

¹¹ Dato tomado de Miranda, R. A. “Cinematógrafo en Veracruz” (1916), nota publicada en *Cine-Mundial* de diciembre de 1916 (Vol.1, núm. 12, p. 515), cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/09/11/cinematografo-en-veracruz-1916/, consultado el 18 de abril de 2019.

bra renacentista, antes no existía en castellano, se usaban otros vocablos: calzas o calzado. En el primer diccionario de la lengua castellana, el de Covarrubias, se informa que calzado quiere decir el que lleva zapatos, por oposición a los religiosos que hicieron profesión de no llevarlos, por ejemplo, Teresa de Jesús o Juan de La Cruz, vulgarmente conocidos como los carmelitas descalzos... (párrafo 1).

Podríamos decir, entonces, que la razón de ser de un zapato es tener dentro el pie que lo calza; sin el pie dentro, el zapato enloquece y es capaz de ir a dar a la cabeza de un espectador, que es lo que sucede en *Zoológica*: "... uno de los zapatos de Alondra salió volando, yendo a parar a la mismísima cabeza de un espectador" ("Guion" 3). El procedimiento es simple: la cuerda con la que está amarrado el zapato permite manipularlo, el zapato va y viene cumpliendo con los reclamos del público que confunde un incidente con un gran número y pide, entre "risas, carcajadas y gritos" (*ibídem*), que el zapato vuele y vuelva a volar. El resultado de ese ir y venir del zapato instauro el caos: "la petición se convirtió en exigencia [y] ya con el público enardecido, aquella noche de teatro se convirtió en una guerra absurda y sin sentido" (*ibídem*). La lámpara de araña se desprende del techo entre el estruendo de cristales rotos y cae sobre los presentes: "varias artistas de la compañía murieron atrapadas" (*ibídem*), entre ellas, las coristas-zorrillos hembras.

5. Un par de broches para el pelo, los Barnum

En la siguiente escena, Alondra narra que ese candil de cristales iba a caer sobre ella, pero en el último momento fue salvada por Phineas y Taylor Barnum. Efectivamente, un par de broches para el pelo se convierten en la pareja de empresarios teatrales neoyorquinos que han salvado a Alondra de morir en el incendio. Pronto se sabe que los Barnum, esos "pericos australianos" ("Guion" 4), como los llama la actriz-narradora, secuestran a la protagonista y la trasladan en barco a La Habana, donde se encuentra la carpa zoológica.

En *Zoológica. Bestiario escénico*, la actriz, los objetos, los títeres y los personajes siempre están apelando al horizonte cultural de los espectadores: es el caso de las piezas musicales que se escuchan en distintos momentos o los destinos a los que se desplazarán, en su momento, los integrantes de la carpa zoológica, según lo imagina la protagonista. Repertorio musical y ciudades emblemáticas a las que se suman los nombres de la señora y el señor Barnum: Phineas y Taylor, pareja de empresarios teatrales que le salvan la vida a Alondra. Se llaman igual que Phineas Taylor Barnum,¹² el dueño del

¹² Sobre Barnum, Italo Calvino ha dicho: "Pero el gran Barnum presenta sus números más espectaculares en la

Museo Americano de Barnum¹³ y del Barnum & Bailey Circus, con sede en Nueva York, especializados en exhibir personajes extraordinarios o poco comunes:¹⁴

Hubo una época en que los hombres pagaban por ver seres con deformidades, con malformaciones o maravillas de la naturaleza. La historia del circo Barnum puede ser un ejemplo de las profundas transformaciones que EEUU sufrió entre finales del s. XIX y principios del s. XX, unos años en los que se sucedieron la conquista del oeste, la guerra entre los esclavistas y los abolicionistas, el capitalismo voraz y el *crack* del 29. *Freaks. La historia del circo Barnum* nos muestra esta época maravillosa en la que la gente pagaba dinero por ver monstruos y criaturas insólitas, pero también conoceremos a Phineas Taylor Barnum, un personaje apasionante, pionero de la publicidad viral, y conoceremos sus engaños y sus exposiciones ambulantes (Dylan, *Freaks*).

Los Barnum aparecen en *Zoológica* en el marco de la tragedia ocasionada por el objeto-zapato-títere. La actriz-narradora, dirigiéndose al público, dice sonriendo: “¿Alondra muerta? ¡No, qué va! Una pareja de empresarios neoyorquinos vio cómo la gran lámpara iba cayendo sobre el cuerpo de la tiple, así que corrieron a empujarla, salvándole la vida” (“Guion” 3).

India, donde se puede ver una población montañesa de cazadores con cabeza de perro; y otra de saltadores con una sola pierna, que para descansar a la sombra se tienden alzando el único pie como un quitasol; y los astomios sin boca, que viven oliendo perfumes. De todo esto surge una idea dramática de la naturaleza humana como algo precario, inseguro: la forma y el destino del hombre penden de un hilo” (40).

¹³ Sobre el Museo Americano de P.T. Barnum corren muchas noticias sensacionalistas; sin embargo, es un hecho comprobable que, el 13 de julio de 1865, el museo fue presa de un terrible incendio que lo consumió matando a casi todos los animales. Se puede consultar la biografía de este personaje en: Barnum, Phineas. *The life of P.T. Barnum*. Buffalo, New York: The Courier, 1888. Ver también la nota publicada en el *New York Times*, www.nytimes.com/1865/07/14/archives/disastrous-fire-total-destruction-of-barnums-american-museum-nine.html, consultado el 28 de marzo de 2019.

¹⁴ Personajes extraordinarios o poco comunes que remiten a la *Historia natural* de Plinio el Viejo: “La ciencia de Plinio oscila entre la tentativa de reconocer un orden en la naturaleza y el registro de lo extraordinario y lo único, y el segundo aspecto termina siempre por ganar la partida. La naturaleza es eterna, sagrada y armoniosa, pero deja un amplio margen a la aparición de fenómenos prodigiosos inexplicables. ¿Qué conclusión general hemos de extraer? ¿Que se trata de un orden monstruoso, hecho enteramente de excepciones a la regla? ¿O de reglas tan complejas que escapan a nuestro entendimiento? En ambos casos, debe existir sin embargo una explicación, aunque sea por el momento desconocida: ‘Cosas todas de explicación incierta y oculta en la majestad de la naturaleza’ (II, 101), y un poco más adelante: ‘*Adeo causa non deest*’ (II, 115), no son causas las que faltan, siempre se puede encontrar una. El racionalismo de Plinio exalta la lógica de la causa y de los efectos, pero al mismo tiempo la minimiza: no porque encuentres la explicación de los hechos, éstos dejan de ser maravillosos” (Calvino 38-39).

Los Barnum, personajes 4 y 5, son los famosos periquitos australianos que dan origen a la obra, al errante destino de Alondra, pues la dulce pareja, sus salvadores, raptan a la joven mujer, manteniéndola en calidad de cautiva:

Todas las noches en la carpa Zoológica, se presentaban peculiares atracciones: extrañas criaturas mitad animal y mitad humano con costumbres y habilidades fuera de lo común. La carpa ‘Zoológica’, en aquel entonces instalada en el puerto de la Habana, era una mezcla de circo, *vaudeville* y feria, con pretensiones de Museo de Historia Natural (5).

Phineas y Taylor Barnum son caracterizados como periquitos del amor, en apariencia inofensivos, pero –como señala Pacheco en su poema– capaces de una crueldad inimaginable.

6. La sombrilla o la tortuga

“Los empresarios –dice la actriz-narradora–, la habían llevado a una gran carpa de variedades: la carpa zoológica, que por fuera parecía una enorme tortuga” (“Guion” 5), y aquí aparece, por el efecto visual que provoca la sombrilla sobre la jaula, ese “animal mítico que sostiene el mundo” (*ibidem*) y que adentra al espectador a ese mundo de laberintos donde conviven los más variados y singulares personajes, cuya ejecución implica una cierta destreza técnica y un despliegue imaginativo.

7. Una calavera con veladora sobre un tronco

Rabí, personaje 6, es un anciano ciego, mitad hombre y mitad basilisco. Fuma marihuana, tiene fuego en los ojos y, de acuerdo con la narración, suele ser colocado a la entrada de la carpa para que con sus ojos de fuego atraiga a los espectadores. El trabajo con este títere se fundamenta en los cambios de voz de la titiritera; la manipulación es mínima.

8. Un par de patas de animal con una pluma

Con un par de patas de animal son creados Ying y Yang, personajes 7 y 8, dos pegasos equilibristas o dos energías opuestas que se complementan, según su referente filosófico. Son

una especie de caricatura de los equilibristas usuales que hacen un número en la cuerda floja, y lucen una pluma como símbolo de animales alados. Su número es breve, casi íntimo, a escala. La manipulación es directa con los objetos, sin mediaciones.

9. Una especie de funda ajustadísima con capucha y flores

Olga, personaje 9, es el nombre de una mujer-serpiente cuya principal característica es ser malhablada: de su lengua salta toda clase de improperios, como si fuese una letanía alvaradeña. El trabajo con este personaje implica un gran manejo de voz, cambio drástico al registro grave; el recurso para la representación es una especie de funda ajustadísima con capucha y flores que simula a la mujer-serpiente; la actriz se arrastra con todo el cuerpo para que, con el movimiento del brazo, al ras del suelo, se logre sugerir al personaje. En el epílogo se dice de ella, a manera de gracioso contrasentido, que fue nombrada miembro de la Real Academia de la Lengua Española.

10. Dos cabezas de perro y un solo pie humano

Cástor y Pólux, personajes 10 y 11, son unos perros siameses bailarines que comparten un solo pie humano y que hacen su aparición al ritmo de la célebre pieza “Can Can”, de Jacques Offenbach. Su número se logra en combinación con otra extremidad del cuerpo de la intérprete, quien en este caso manipula con sus manos cada uno de los objetos que simulan las dos cabezas de los perros, al tiempo que completa la imagen de los fenómenos utilizando para ello su propio pie.

11. Un cuerpo, una peluca, un sostén y una cola

Cassandra, personaje 12, es una sirena, adivina, hechicera y cantante de ópera. Se trata de un personaje construido con la humanidad misma de la intérprete, apoyada con una peluca, un sostén y una cola que ella sostiene con la mano. Eso sí, se trata de uno de esos seres fantásticos por excelencia, vigente desde la mitología griega, con la mitad alta del cuerpo correspondiente a la de una mujer, y la mitad baja del cuerpo, a la de un pez. Su número consiste en interpretar el solo de *La flauta mágica / La reina de la noche*, de Mozart.

12. Una pipa

Con este objeto se ejecuta una especie de acto de iniciación con el que Rabí da la bienvenida a todo aquel que llega a la carpa zoológica. Para recibir a Alondra, Rabí le ofrece la pipa con marihuana. Ella fuma y sonríe pícaramente mientras hace rápidos y constantes parpadeos con sus largas pestañas, que se convierten en otro par de objetos en movimiento.

13. Unos lentes con plumas o el doctor Ibou

El doctor Ibou Lebasseur, personaje 13, es para nosotros el más rico y enigmático de los que participan en el universo de *Zoológica*. De hecho, es un ave, una especie de ilusionista, de científico, de sabio y de romántico. Pareciera que él no se encuentra restringido al espacio de la carpa, es como si tuviera un estatus diferente. Su función es poética y metafórica. Su elemento es la noche: es un creador, un científico, un sabio, un búho y alguien capaz de tomar decisiones por sí mismo, aunque por algún motivo su vida está ligada a la carpa. ¿Será acaso el espíritu de la carpa? Decíamos que la noche es su elemento porque habita el mundo de los sueños de Alondra. Físicamente, es un títere simple y poderoso, a la vez que una especie de máscara: funciona a manera de gafas, mezcla de plumas con grandes ojos color miel. Su presencia es acompañada por sonidos de ave nocturna: su figura evoca a la del búho, símbolo de sabiduría.

Al doctor Ibou, Alondra lo presenta como “un naturalista, zoólogo y taxidermista francés, que además de certificar ante la prensa la autenticidad de los fenómenos, se encargaba de cuidar su salud” (“Guion” 8). Pero agrega un rasgo misterioso: “algunos dicen que incluso él los creaba” (*ibídem*).

14. Un sombrero de copa y una mano con guante

Un sombrero de copa y una mano con guante, que aparece en la parte frontal de la jaula, evocarán-crearán al personaje 14: el Presentador. La manipulación es mínima, pero efectiva; el trabajo principal se complementa con la voz de anunciador de circo, utilizando como fondo un pequeño telón.

15. Un látigo

Un látigo manipulado por la titiritera da forma al personaje 15: el Domador. Vale la pena acotar que, en el texto de la obra, el Presentador y el Domador (personajes 14 y 15, respectivamente) pueden ser interpretados como uno mismo. No obstante, si se tiene como criterio la puesta en escena, diríamos que son dos personajes distintos, ya que están sugeridos con elementos diversos: en un caso, el sombrero de copa y el guante conforman al presentador; en el otro, el látigo manipulado sin guante da lugar al domador de bestias. En todo caso, estos personajes tienen funciones distintas claramente diferenciadas, uno es el amable presentador de la carpa y el otro actúa como cruel castigador de Quetzalli. El látigo en mano es el único elemento con que se construye este personaje; el resto es el trabajo con la voz y un acento extranjero, que basta para evocar a un ser cruel y despiadado.

16. Una cadena

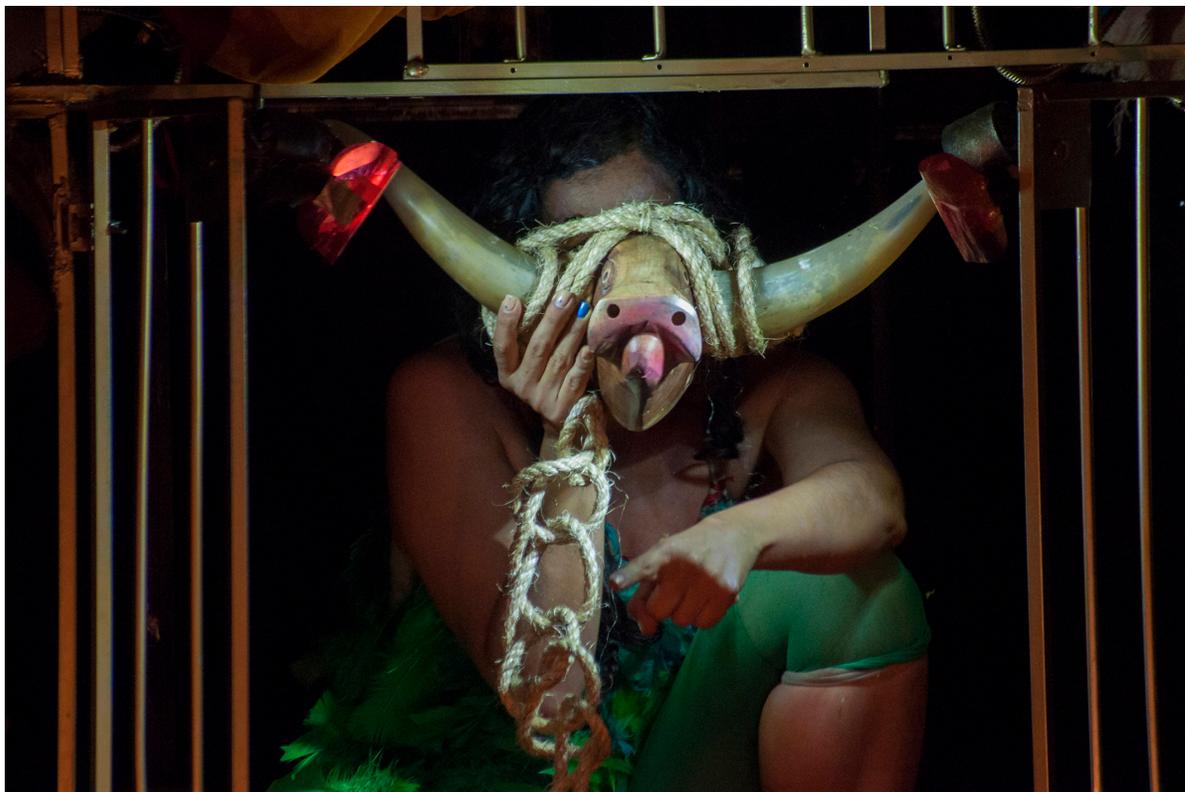
Alondra, ya convertida en Quetzalli y recubierta de plumas, es encadenada de un pie por los empresarios (inmediatamente aparece la espada).

17. Una espada

El personaje 16 es un príncipe del Imperio austrohúngaro, sugerido a través de un objeto: la espada. Se comprende que existe un acto violento entre el Príncipe y Quetzalli: él le arranca las plumas (real y metafóricamente), lo que constituye una especie de violación de la integridad de la mujer pájaro.

18. Pinzas, agujeta y tijeras

El doctor Ibou acude a ayudar a Quetzalli e injerta nuevamente las plumas en el zapato, ayudado por unas pinzas (de las que sirven para manejar biberones), una agujeta y unas tijeras que son manipuladas con destreza por la actriz, representando al taxidermista.



Mirko, el minotauro, *Zoológica*. Reflexionario Mocambo, USBI, UV, Veracruz, Ver., 9 de marzo de 2019. Fotografía de Mónica Zenizo.

19. Una cornamenta

Un par de cuernos o cornamenta configuran al personaje 17: Mirko, el Minotauro, el que habita en el centro de la carpa oculto por un laberinto y cuya aparición en escena es antecedida por el sonido de un mugido de bovino: no era un minotauro de verdad, sino un campesino con una fuerza sobrenatural al que le habían incrustado unos cuernos de toro, apunta la narradora.

Alondra-Quetzalli, quien está determinada a huir de la carpa tras ver la luz a través de la evocación del sueño que le procura el doctor Ibou, escucha en el último momento el mugido del Minotauro, lo que resulta en un llamado para el amor conyugal. Alondra-Quetzalli reconoce “su propio dolor en el cuerpo de otro” (“Guion” 15) y, creyendo que eso es amor, se casa con él.

20. Una sábana

Una sábana blanca, la misma que cubrió la jaula cuando el doctor Ibou injerta de nuevo la pluma en el zapato, sirve para sugerir el vestido de novia con el que Alondra-Quetzalli se casa con Mirko. El minotauro es vigoroso, todo fuerza, pero carece de poesía y de entendimiento. Su actuar refleja el de una verdadera bestia: antípoda del actuar elevado del doctor Ibou, Mirko está atado a la tierra. Es otro animal fantástico, presente –al igual que las sirenas– desde la mitología griega. Habita en el centro del laberinto, en el centro de la carpa y, en algún momento, Alondra da a entender que puede ser el fundador de la carpa misma.

21. Una pequeña escoba

Pronto se sabe que el matrimonio con el minotauro llena de aburrimiento a la protagonista, quien se entretiene limpiando y sacudiendo la carpa-jaula con una pequeña escoba, mientras Mirko duerme arrullado por Alondra-Quetzalli (en una especie de hamaca o columpio previamente entretejido por la actriz).

22. Una llave Stilson

Este objeto se convierte, simultáneamente, en cómplice y evidencia de la crueldad. Veamos por qué. Por la narradora sabemos que el legendario minotauro “[...] venido a menos como atracción de feria, se encargaba ahora de la seguridad de la carpa y hacía reparaciones en ella” (“Guion” 14). Efectivamente, en manos de la titiritera hace su aparición esta llave *Stilson* con la que se simula a Mirko realizando reparaciones cotidianas. “Una tarde, mientras Mirko hacía reparaciones en la carpa, escuchó decir a los empresarios que Alondra, al no poder cantar y producir más dinero, ya no podía seguir viviendo en *Zoológica* y que tendría que ser abandonada en el próximo puerto. Entonces recordó que alguna vez escuchó decir que hay aves que cantan mejor después de que se les sacan los ojos” (16). Es así que, con la llave *Stilson* en mano, Mirko somete a Alondra-Quetzalli y le saca los ojos con sus cuernos.

Interrogantes y posibles rutas de interpretación

¿Cuántos de estos personajes son bestias? ¿Cuántos son fenómenos? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Son animales fantásticos, quimeras? ¿Cuál es la relación que se da entre el trabajo de la actriz, la titiritera y la narradora, con los objetos, los títeres y las máscaras? En la misma carpeta de la obra se lee: “Los objetos que acompañan a la protagonista y que devienen en personajes, situaciones y lugares, apoyan la construcción del universo de bestias que habitan *Zoológica*”.

Una posible respuesta a estas interrogantes la encontramos en el enigmático doctor Ibou, quien en su laboratorio hace la transformación de Alondra en Quetzalli:

El Dr. Lebasseur era un hombre frío y enigmático. Nunca habíamos cruzado palabra, sólo sonrisas uno a cada lado de la reja. Siempre pensé que padecía de insomnio, pues lo veía hasta altas horas de la noche contemplando la luna con sus ojos grandes, redondos y hermosos del color de la miel. Me parecía un búho, que de cuando en cuando también se ponía a cantar (“Guion” 13).

La parte visual más evidente de esta transformación es el cambio de vestido de la tiple por una apariencia de plumas, lo que la convierte en el fenómeno mujer-pájaro: “antigua princesa azteca descendiente del emperador Moctezuma III, hermosa mujer y monstruoso pájaro, producto de las relaciones entre una mujer mortal y un dios alado, dueña de una extraordinaria voz, capaz de comunicarse con las aves sus hermanas...” (9).

En este sentido, hay una escena que resulta reveladora, titulada “Teatro de sombras / el sueño”. La noche es el elemento del doctor Ibou, es su laboratorio. Un zapato representa a Alondra-Quetzalli, sinécdoque del personaje; los ojos y unas plumas hacen al búho. La luz penetra en la noche, penetra en los sueños de Alondra-Quetzalli y se manifiesta como representación onírica de sus temores y vivencias; cuenta su historia en sombras contra la luz del búho que ilumina su camino. Al despertar del sueño, otra luz aparece en el horizonte de Alondra: la idea de dejar la Carpa, la idea de recuperar su libertad.

En el destino de la tiple veracruzana está el canto. Pero después de su transformación en Quetzalli tiene que volver a aprender a cantar. Eso le llevará un tiempo, hasta que su voz adquiriera un esplendor que maravilla y se convierta en la principal atracción de la carpa. El insaciable espíritu de lucro de la pareja de empresarios lleva a romper el equilibrio, cuando una noche invitan a algún espectador prominente a subir al escenario y arrancarle una pluma a Quetzalli. El momento es vivido con toda violencia, un príncipe austrohúngaro es quien sube al espacio escénico (representado por su espada) y en un acto de vio-

lencia, le arranca las plumas. De nueva cuenta, es el doctor Ibou quien repara las plumas caídas de Quetzalli y le ayuda a comprender su pasado y su destino, él es parte del espíritu que anima el accionar de la mujer-ave.

La relación amorosa de Alondra con Mirko, el minotauro, es buena al principio, pero con el tiempo ella cae en un profundo aburrimiento y, en consecuencia, pierde las ganas de cantar. Sin su canto, la mujer-pájaro deja de ser importante para la escena y se dedica a labores de aseo en la carpa. Como ya se mencionó, Mirko escucha accidentalmente una plática de los periquillos australianos donde se entera de que, si Quetzalli ya no le sirve a la carpa, ellos la abandonarán en el siguiente puerto. Mirko, que jamás ha dado muestra de tener muchas luces, recuerda que en alguna ocasión oyó decir que ciertas aves cantan mejor cuando les sacan los ojos, y con toda la brutalidad que le caracteriza decide hacer eso con su mujer. Ya ciega, Quetzalli es presentada nuevamente en el escenario, pero su canto se traduce en un lastimero aullido. A partir de aquel momento, la debacle de la carpa se precipita merced a las impulsivas decisiones de Mirko.

Hay una pelea entre la pareja de empresarios y el minotauro; Mirko los somete y los cose por la boca. En su desesperación, él le pide al doctor Ibou que le opere la garganta a Quetzalli; el búho se niega y confiesa: “yo la quiero” (“Guion” 17). Por un lado, el amor de Mirko la ata a la tierra; en otra dimensión, el amor de Ibou la eleva en vuelo. ¿Será acaso Ibou ese dios alado del que ella habla?

Hacia el final de la historia hay un incendio provocado por Rabí con sus ojos de fuego, que consume casi toda la carpa. Alondra-Quetzalli salva su vida –se sugiere que ayudada por el doctor Ibou, quien además la provee de otro par de ojos para que vuelva a ver (nuevo acto simbólico), unos ojos color miel como los del búho, o tal vez los ojos mismos del doctor Ibou; no lo sabemos, todo ello se plantea como un enigma.

“Alondra sale de la carpa y queda desmayada [...] mientras se escucha el canto del Dr. Ibou” (18), así comienza el apartado XIII llamado “Éxodo” (*ibídem*), que incorpora rasgos de humor a la tragedia acontecida. Alondra dice:

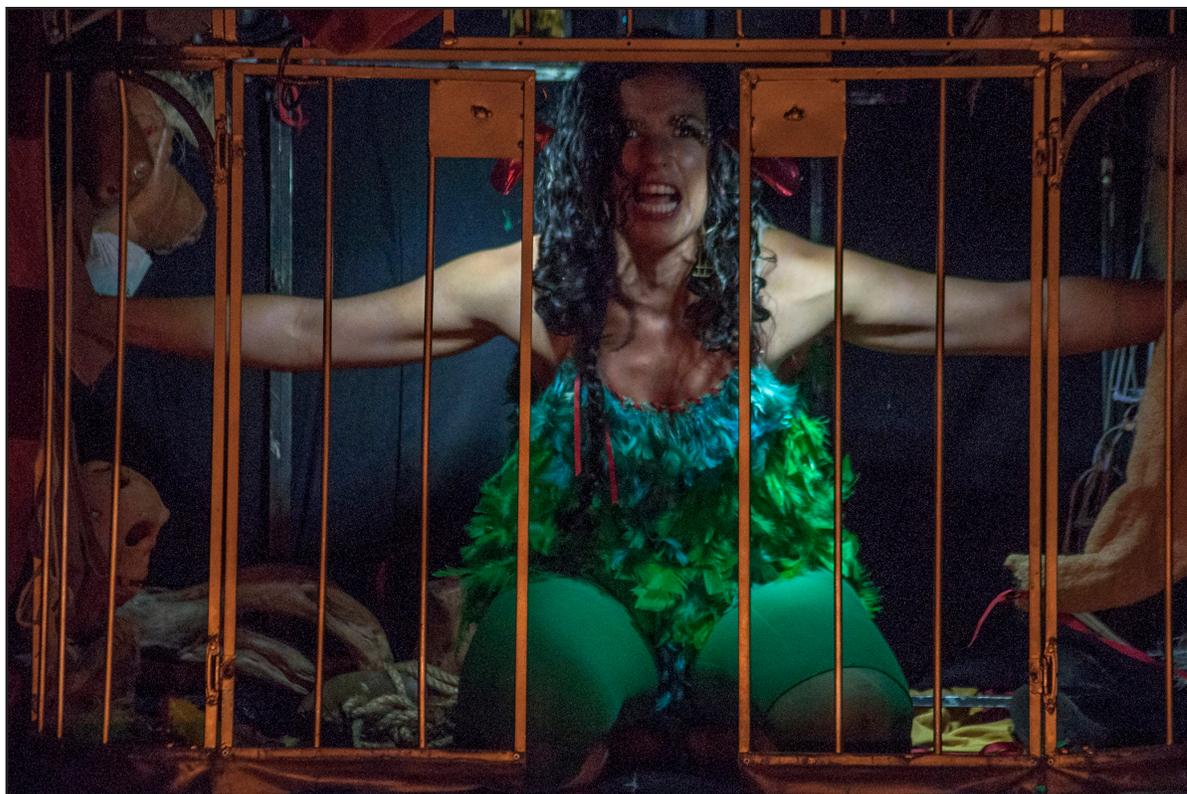
No sé cuántos días estuve dormida, pero cuando desperté, ya podía ver, sólo que ahora mis ojos eran grandes, redondos y hermosos del color de la miel. Después del incendio sólo quedaron restos de la carpa. De mis antiguos compañeros, no he sabido nunca nada más, sin embargo me gusta imaginar que... Ying y Yang ahora limpian los cristales en los grandes edificios de Hong Kong, o que Casandra vende boletos en la taquilla del Museo de Historia Natural en París, donde se exhibe una pareja de pericos australianos cosidos por la boca. O que Cástor y Pólux abrieron su propio bar en el centro de Nueva de Delhi, o que Olga ingresó a la Real Academia de la Lengua Española, o que Rabí consiguió trabajo en el heroico cuerpo de bomberos en Texas. También me gusta

pensar que el Dr. Ibou siempre viaja conmigo. De Mirko, mi exmarido, tampoco volví a saber nada. A veces he creído verlo entre el público y se me hiela la sangre. Y es que con el paso del tiempo comprendí que en realidad Mirko, fue el verdadero creador de la carpa Zoológica (“Guion” 18-19).

Resulta significativo cómo la protagonista apela a la memoria y a la imaginación para ofrecer un destino ideal a sus antiguos compañeros de carpa: a) Hong Kong para Ying y Yang, porque sólo los cristales de los grandes edificios de esa ciudad significan un reto para esos dos pegajos con habilidades de equilibristas; b) la taquilla del Museo Nacional de Historia Natural de Francia, en París, para Casandra, porque sólo una sirena, adivina, hechicera y cantante de ópera, podría vender boletos en el mismo sitio donde han ido a parar los periquitos australianos con su boca cosida; c) un bar en el centro de Nueva de Delhi –donde todo puede suceder– para los perros siameses bailarines que comparten un solo pie humano; d) la Real Academia de la Lengua Española para Olga, donde podrá contribuir a la incorporación de sus peculiares expresiones; e) el heroico cuerpo de bomberos en Texas para Rabí, donde podrá aportar sus experiencias incendiarias, y f) la cercanía de Alondra-Quetzalli para el doctor Ibou. Mirko no tiene tanta suerte porque la protagonista sólo es capaz de imaginarlo entre el público: una especie de castigo por haber sido, tal vez, “el verdadero creador de la carpa Zoológica” (19).

Sobrevive el fenómeno, la mujer-pájaro con los ojos miel de búho recorriendo los caminos del mundo lleva bajo sus enaguas los restos de la carpa zoológica; queda la memoria y la imaginación; camina contando a la gente la historia de su vida, la historia de la “más pura crueldad humana que hace de la tortura un espectáculo” (17). Una mujer es dadora de infinito. Alondra, la tonadillera. Alondra-Quetzalli, la mujer pájaro. Alondra, la narradora. Alondra, la titiritera. Alondra ojos de búho, la sobreviviente. Alondra que improvisa, dialoga con sus títeres, anima objetos, habita voces, recorre mundos, nos enfrenta y nos cuestiona.

Pero hay algo que me aterra más que recordar a Mirko y es la imagen de los rostros de aquellos espectadores que todas las noches abarrotaban la carpa Zoológica y que avivaban con sus gritos nuestra supuesta animalidad. Se preguntarán entonces por qué sigo en el mundo del espectáculo... debo reconocer que el personaje de Quetzalli, la mujer pájaro, me parece una idea perturbadoramente atractiva, que me ha dado grandes satisfacciones y muchas enseñanzas... como por ejemplo, coser a mi cuerpo las plumas que se me caen en cada función. Ahora, mientras recorro los caminos con los restos de la carpa, convertida en un fenómeno y mirando el mundo a través de una reja, me pregunto ¿cuál es el adentro y cuál es el afuera de la jaula? Y es que a veces, en “Zoológica”, tengo la sensación de ser la espectadora de un desfile protagonizado por extrañas y feroces criaturas humanas (“Guion” 19).



Quetzalli, la mujer-pájaro, atrapada en su carpa-jaula, *Zoológica*. Reflexionario Mocambo, USBI, UV, Veracruz, Ver., 9 de marzo de 2019. Fotografía de Mónica Zenizo.

Zoológica. Bestiario escénico para una actriz y objetos, tiene múltiples sentidos y posibles significados que abren un abanico de interrogantes: ¿es una crítica a la violencia como espectáculo?, ¿es una crítica a los espectadores?, ¿es una crítica a la bestialidad humana?, ¿es un constante cuestionar sobre cuál es el adentro y el afuera de esta jaula?, ¿es una denuncia a la trata de mujeres, a la violencia que se ejerce sobre ellas? *Zoológica* es todo eso y muchas otras posibilidades de exploración. Es un *bestiario escénico*, en el que *una actriz* nos cuenta –mediante un conjunto de *objetos animados*, títeres y personajes– una historia de violencias que nos enfrentan con el otro y con nosotros mismos. Tania Hernández coloca al espectador frente al acontecer del fenómeno teatral¹⁵ y, más que respuestas, nos deja

¹⁵ Recordemos que la presencia del otro, del que mira, del espectador, es una condición imprescindible para que acontezca el fenómeno teatral, como bien lo señala Peter Brook en su conocido libro *The Empty Space* (1968), los otros dos elementos son los actores que interpretan en escena y un espacio resignificado como teatral.

interrogantes sobre la violenta realidad del circo en que se ha convertido el errante andar de la humanidad por el mundo.

Samuel Beckett pone, en voz de Vladimir, una pregunta fundamental: “¿Acaso [la razón] no anda errante en la interminable noche de los grandes abismos?” (86). Por su parte, Christopher Innes señala, al inicio de su recorrido por el teatro del siglo xx, la preponderancia en las búsquedas escénicas por lo irracional y lo primitivo (11). En esta línea, *Zoológica* plantea más preguntas que respuestas, lo que resulta atinado, porque las visiones totalitarias, la ciencia acrítica y las guerras, reclaman para sí mismas atroces verdades. Cruel y primitivo es este acontecer escénico de objetos, títeres y personajes que se evocan y aparecen ante nuestra asombrada mirada; la mujer-pájaro es una quimera, un mito y una razón poética que denuncia la estupidez humana y cuestiona el destino de las bestias, sean humanas, animales o quimeras.

Fuentes consultadas

- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz, 2018.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot. Fin de partida. Acto sin palabras*. Barcelona: Barral Editores, 1981.
- Broda, Johanna. “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz”. *Cosmovisión, ritual e identidad en los pueblos indígenas de México*, coordinado por Johanna Broda y Félix Báez-Jorge. México: Biblioteca Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 165-238.
- Brook, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. 2ª ed. Traducido por Ramón Gil Novalis, Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. México: Tusquets Editores, 1994.
- De la Garza, Mercedes. *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Deyrmond, Alan. D. “La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica”. *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, editado por Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla, 2004, pp. 87-99.
- Dylan, Marc-Pierre. *Freaks. La historia del Circo Barnum*. New York: Tombooktu, 2012.
- Glantz, Margo. “Zapatos: ‘andante’ con variaciones”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/por-

- tales/margo_glantz/obra-visor/zapatos-andante-con-variaciones--0/html/f6a6261b-6bfe-4662-b710-0733ac11af1f_2.html#I_0_, consultado el 20 de abril de 2019.
- Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Tomo 1. México: Conaculta-Icocult, Colección intersecciones, 2005.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Hasta cierto punto* (1983). "Hasta cierto punto Tomás Gutiérrez Alea". *YouTube*, subido por Videos Sanos, 11 de septiembre de 2016, www.youtube.com/watch?v=FSFga7hoVog&feature=youtu.be, consultado el 28 de abril de 2019.
- Hernández, Tania. Entrevista personal. Diciembre de 2018.
- Hernández Tania. Entrevista personal. Septiembre de 2019.
- Heyden, Doris. "El cuerpo del Dios: el maíz". *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, coordinado por Yólotl González Torres. México: Conaculta-INAH-Plaza y Valdés editores, 2001, pp. 19-37.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Leal, Juan Felipe. *1900: Segunda parte. El cinematógrafo y los teatros: Anales del cine en México: 1985-1911*. México: Juan Pablos Editor / D.R. Voyeur, 2009.
- Leñero, Carmen. "Palabra poética y teatralidad". *Acta Poética*, núm. 24, 2003, pp. 225-258.
- Miranda, R.A., "Cinematógrafo en Veracruz (1916)", *CINE SILENTE MEXICANO*, 11 de septiembre de 2013, cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/09/11/cinematografo-en-veracruz-1916/, consultado el 18 de abril de 2019.
- Mirza, Roger. "La escena contemporánea: entre la ambigüedad y la fragmentación de las identificaciones". *Itinerarios del teatro latinoamericano*, editado por Osvaldo Pelletieri. Argentina: Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / Fundación Roberto Arlt, 2000, pp. 23-32.
- Pacheco, José Emilio. *Nuevo álbum de zoología*. México: Ediciones Era, 2013.
- Poot, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Reyes Ramírez, Sergio Arturo. *XEXQ, Radio Universidad, 65 años en el aire*. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2004.
- Torres, Daniel. "Preocupaciones de fin de siglo en la poesía reciente de José Emilio Pacheco". *José Emilio Pacheco. Perspectivas críticas*, coordinado por Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey / Siglo XXI editores, 2006.
- Van Dijk, Teun. "Discurso, cognición y sociedad". *Signos. Teoría y práctica de la educación*, núm. 22, 1997, pp. 66-74.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Ciudad de México: UNAM, 2006.

Ficha técnica de la obra

Título: Zoológica. Bestiario escénico para una actriz, títeres y objetos.

TEATRO DE TÍTERES Y OBJETOS

Compañías: Febrero10 Teatro y Teatro de la Idea Clara.

Público: Adolescentes y adultos.

Duración: 60 min

CRÉDITOS

Dirección: Adriana Duch

Dramaturgia: Tania Hernández y Adriana Duch

Asistencia de dirección: Ricardo García

Diseño y construcción de teatrino e iluminación: Tomás Owen

Vestuario: Angie Eguía / Adriana Duch

Música: Enriqueta Cerda (Ruido Log)

Pintura: Atenea Castillo

Construcción de títeres e intervención de objetos: Tania Hernández, Ricardo García, Adriana Duch, Fernando Soto, Leonor Téllez

Fotografía y cartel: Sebastian Kunold

Producción ejecutiva: Tania Hernández

ELENCO

<i>Actriz</i>	<i>Personajes</i>
Tania Hernández	Varios