

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 12, Núm. 19

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN  
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Director:** Antonio Prieto Stambaugh  
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)  
**Editor:** Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)  
**Coeditora:** Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)  
**Coordinación técnica y de vinculación:**  
Verónica Herrera García (CECDA, UV)  
**Asistente de redacción y corrección:**  
Indra Haritza Murillo Flores

## Consejo Editorial

Elka Fediuk (CECDA, UV, México)  
Octavio Rivera (Facultad de Teatro, UV, México)  
Domingo Adame (Facultad de Teatro, UV, México)  
Arturo Díaz (Centro Nacional de Investigación  
Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA, México)

## Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad  
Iberoamericana, México)  
André Carreira (Universidade do Estado  
de Santa Catarina, Brasil)  
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)  
Jorge Dubatti (Universidad de  
Buenos Aires, Argentina)  
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)  
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)  
Donald Frischmann (Universidad  
Cristiana de Texas, E.U.A.)  
Óscar Armando García (Universidad  
Nacional Autónoma de México, México)  
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)  
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de  
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)  
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad  
Autónoma Metropolitana-A, México)  
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, E.U.A.)

## Diseño editorial y composición tipográfica:

Cynthia Maribel Palomino Alarcón  
**Corrección de estilo:** Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

**Imagen de la portada:** Imagen la obra *La alacena*  
(2020). Fotografía: Mariana Xareni. Edición: Gabriela  
Gómez.

## Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*, Centro de Estudios  
Creación y Documentación de las Artes,  
Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7,  
Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz,  
C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.  
Correo electrónico: [investigacionteatraluv@gmail.com](mailto:investigacionteatraluv@gmail.com)

## Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana  
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y  
performatividad*, Vol. 12, Núm. 19, abril-septiembre  
2021. Revista semestral del Cuerpo Académico  
Consolidado Teatro y el Centro de Estudios, Creación  
y Documentación de las Artes de la Universidad  
Veracruzana. Editor responsable: Dr. Antonio  
Prieto Stambaugh. Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43  
14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título:  
No. 04-2013-032212535000-102, e ISSN 1665-8728  
(impreso) 2594-0953 (electrónico), ambos otorgados  
por el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

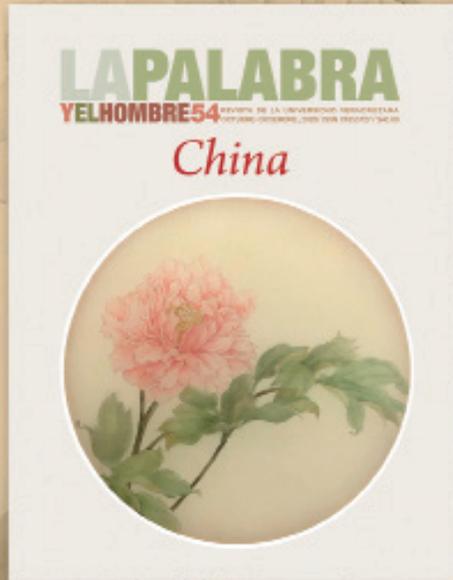
Revista publicada con la colaboración del Centro  
Nacional de Investigación, Documentación  
e Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”.

El contenido de los textos publicados en esta  
revista queda bajo responsabilidad de sus autores.  
Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta  
obra por cualquier medio, sistema y/o técnica  
electrónica o mecánica sin el consentimiento previo  
de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse  
siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el  
título completo y textual del artículo, el nombre del  
autor, el nombre, la fecha y el número de la revista,  
así como el nombre de la institución editora.

# La Palabra y el Hombre 54. China



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



- Fan Liu Dream Garden (dossier)
- Zhou Qindi, Liu Weiguang, Chen Tianhan (interiores)
- Radina Dimitrova: Poesía contemporánea de China
- Wang Xiaobo: Un cerdo peculiar
- Li Yuansheng: Dos poemas
- Guillermo Cuevas: Leibniz y China
- Iván Solano: Introducción a la pintura china
- Zeng Lin: Las letras de Carlos Fuentes que han perdurado en el chino
- María Teresa G. Linaje: Porcelana china: breve pincelada sobre su inserción cultural en México
- Liu-Liu: Mundan ting y Relinque: estrategias traductológicas



/lapalabayelhombreoficial



@Palabayhombre



/lapalabayelhombre

Sitio web: [lapalabayelhombre.uv.mx](http://lapalabayelhombre.uv.mx)



## PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:

**Teatro y filosofía**

número

85

PERFIL:

**Philippe Amand**

ESTRENO DE PAPEL

(EN MAYA Y EN ESPAÑOL):

**Chan paal de ixi'im yéetel  
ta'ab / Niña de maíz y sal,  
Mabel Vázquez**

ENCUÉNTRALA

EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

[libreriapaso.degato01@gmail.com](mailto:libreriapaso.degato01@gmail.com) • 55 5981 6993

[WWW.PASODEGATO.COM](http://WWW.PASODEGATO.COM)

---

# Índice

Presentación	
<i>Gisel Amezcua</i>	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i> . . . . .	1
<b>ARTÍCULOS</b>	
Teatro japonés y religión: dos facetas del rito	
<i>Violetta Brázhnikova Tsybizova</i>	
<i>Fernando Cid Lucas</i> . . . . .	4
Angélica Liddell: autonomía de la palabra y pensamiento trágico contemporáneo	
<i>Fernanda del Monte Martínez</i> . . . . .	26
El teatro como ejercicio terapéutico en <i>Todos somos el rey Lear</i> , de Guillermo Schmidhuber	
<i>Lourdes Betanzos</i> . . . . .	44
La violencia como medida disciplinaria extrema en <i>Las dulces compañías</i> , de Óscar Liera	
<i>Santos Javier Velázquez Hernández</i> . . . . .	62
En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil	
<i>Gina Cima Vallarino</i>	
<i>Juan C. González González</i> . . . . .	79

Cuatro cuerpos para la construcción de personajes en la danza escénica <i>Sarahí Lay Trigo</i> . . . . .	98
La ética colaborativa del <i>displacement</i> . La bioética del capitalismo cuestionada por la ética responsiva <i>Dra. María Teresa Paulín Ríos</i> <i>Dr. Mario Cantú Toscano</i> . . . . .	119
<b>DOCUMENTO</b> Dramaturgia pandémica: Dos obras <i>Florencia A. Davidzon</i> . . . . .	139
<b>TESTIMONIO</b> <i>Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas</i> <i>Gabriela Ynclán</i> . . . . .	149
El grupo teatral Tepito Arte Acá, proyectos de prevención de la violencia y el delito <i>Susana Meza Cosme</i> . . . . .	158
<b>RESEÑAS</b> <i>La alacena. Documental miniatura sobre María Izquierdo</i> <i>Alicia Petrilli Vargas</i> . . . . .	171
<i>I wonder where the dreams I don't remember go,</i> de Yoann Bourgeois <i>Yaeko Ramírez Tovar</i> . . . . .	178
<i>Teatro de ayer y hoy a escena</i> , de José Romera Castillo <i>Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán</i> . . . . .	186
<i>Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones</i> <i>de una dramaturgia de la danza</i> , de Roberto Fratini <i>Paulina María López Vega</i> . . . . .	193
<b>IN MEMORIAM</b> Mónica Kubli, Félida Medina y Marcela Zorrilla. Tres escenógrafas mexicanas, su legado <i>Patricia Ruiz Rivera</i> . . . . .	199
Rogerio Baruch Maldonado <i>Carlos Ortega Macías</i> . . . . .	204

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## Presentación

Gisel Amezcua\*

Carlos Gutiérrez Bracho\*\*

\* Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* giselamezcua@gmail.com

\*\* Centro de Estudios, Creación y Documentación de las  
Artes, Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* cargutierrez@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v12i19.2677

## Presentación

**I**niciamos este año 2021 con muchos bríos y motivados por seguir editando la única revista de investigación en artes escénicas de México. A pesar de las condiciones provocadas por la pandemia de COVID-19, no hemos interrumpido el proceso de publicación de la versión electrónica de consulta gratuita, ofreciendo además a nuestros lectores la opción de adquirir la versión impresa bajo el sistema de impresión bajo demanda. Nos da enorme gusto seguir contando con una excelente respuesta por parte de nuestros colaboradores, investigadores y lectores, cuya participación se incrementó notablemente en el último año. Tan solo en el mes de abril de 2021 rebasamos las 6,000 descargas.

El actual número 19 de *Investigación Teatral* contiene una basta fusión de colaboraciones, en su mayoría de mujeres; algunas de ellas tuvieron que esperar para ser publicadas, porque la gran cantidad de artículos y reseñas que llegaron a nuestra redacción superaron nuestras expectativas. En esta ocasión presentamos un conjunto novedoso de artículos. La amenidad de esta edición refleja el interés por resolver dudas sobre la performatividad, la danza y las artes escénicas, así como dar seguimiento a las problemáticas de orden social, ético y político. Así, Violetta Brazhnikova y Fernando Cid escriben sobre las dimensiones estética, filosófica y religiosa del teatro Nō japonés; Fernanda del Monte propone un texto sobre la autonomía de la palabra y el pensamiento trágico contemporáneo en la obra de Angélica Liddell. A partir del texto *Todos somos el rey Lear*, de Guillermo Schmidhuber, Lourdes Betanzos explora la hiperrealidad como proceso terapéutico tanto para personajes como autores, y Santos Javier Velázquez habla de la violencia como medida disciplinaria en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera. Por su

parte, María Teresa Paulín y Mario Cantú Toscano proponen el *displazement* como una herramienta filosófica para actores. Gina Cima y Juan C. González defienden el concepto de actuación estética como actuación verosímil y Sarahí Lay Trigo realiza un balance entre la construcción del cuerpo y la danza clásica.

En este número presentamos también dos obras de teatro escritas y estrenadas en los meses de la pandemia, por la dramaturga Florencia A. Davidzon. Gabriela Ynclán (recientemente ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón) comparte cómo ha sido el proceso de investigar y publicar sobre dramaturgas mexicanas y Susana Meza nos brinda su experiencia en proyectos para prevenir la violencia y el delito del grupo teatral Tepito Arte Acá. Incluimos, asimismo, la reseña de las puestas en escena *La Alacena. Un documental miniatura sobre María Izquierdo*, escrita por Alicia Petrilli, y de *I wonder where the dreams I don't remember go*, de Yoann Bourgeois, por Yaeko Ramírez Tovar.

Raquel G. Gutiérrez hace la reseña del libro *Teatro de ayer y de hoy a escena*, de José Romera Castillo, mientras que Paulina María López Vega reseña el libro *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, de Roberto Fratini. A través de la pluma de Patricia Ruiz, recordamos el legado de tres escenógrafas mexicanas que se nos adelantaron en el camino: Mónica Kubli, Félida Medina y Marcela Zorrilla. Finalmente, Carlos Ortega nos recuerda a nuestro querido Rogerio Baruch, recientemente fallecido.

En momentos cuando mantenemos la esperanza de finalmente superar la pandemia del COVID-19, queremos rendir homenaje a todos los compañeros y amigos que fallecieron en este periodo, y les dedicamos un sentido *in memoriam*, agradeciéndoles su trabajo a favor de la creación, docencia e investigación escénica.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## Teatro japonés y religión: dos facetas del rito

Violetta Brázhnikova Tsybizova\*

Fernando Cid Lucas\*\*

\* Universidad Carlos III de Madrid, España.

*e-mail:* b.sumire@gmail.com

\*\* Universidad de Valladolid, España.

*e-mail:* fernandocidlucas@gmail.com

**Recibido:** 05 de agosto de 2020

**Aceptado:** 19 de enero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2667

## Teatro japonés y religión: dos facetas del rito

### *Resumen*

La danza ritual de la diosa Uzume se considera como la fuente legendaria del teatro nacional japonés. La descripción de cómo fue creado este género forma parte de la narrativa del *Kojiki*, la primera compilación japonesa de estas características, que data del siglo VIII de nuestra era. En este artículo se presta especial atención a la relación entre el teatro tradicional japonés y el Shintō, la religión autóctona, para hacer así una aproximación al origen mitológico de ambos fenómenos. También se indaga en la compenetración estética y filosófica entre el teatro japonés y las religiones llegadas desde el continente a las islas japonesas en tiempos posteriores.

*Palabras clave:* *shintō*; zen; Nō; Zeami; *Kojiki*; estética; Japón.

## Japanese Theatre and Religion: Two Aspects of the Ritual

### *Abstract*

Goddess Uzume's ritual dance is considered the legendary source of Japanese national theatre. The description of how this genre was created is part of the narrative contained in *Kojiki*, the first Japanese compilation of its kind, from the 8<sup>th</sup> century A.D. Special attention is paid in this article to the relationship between traditional Japanese theatre and the native Shintō religion, addressing the mythological origin of both. Attention is also paid to the aesthetic and philosophical rapport between Japanese theatre and the religions that travelled from the mainland to the Japanese archipelago.

*Keywords:* *shintō*; zen; Noh; Zeami; *Kojiki*; aesthetics; Japan.

---

---

---

---

## Teatro japonés y religión: dos facetas del rito

### 1. *Shintō*: la deificación del emperador y las fuentes del teatro nacional

La estrecha relación existente entre el teatro tradicional japonés –en particular el Nō– y la religión autóctona, el *shintō* (神道 “camino de los dioses”), es innegable. Esta religión ha tenido un impacto sin par en la consolidación de la Casa Imperial nipona, por cuya orden se procedió a sistematizar los mitos que la apoyaban. Desde la perspectiva histórica, podríamos citar el *shintō* folclórico y el de la Casa Imperial, vigente también en nuestros días. A continuación vamos a abordar la religiosidad, los orígenes del *shintō* y sus valores religiosos.

La historia de Japón se divide en varios periodos históricos, siendo las etapas iniciales especialmente importantes para el nacimiento de los ritos que nos interesan en el contexto de este artículo: la religión y el teatro. La primitiva cultura Jōmon (aprox. 14,500 a.C. - 300 a.C.) se desarrolló en las islas niponas una vez finalizada la última glaciación. Dicha cultura dejó como legado estético y presuntamente religioso numerosas vasijas de cerámica adornadas de una manera específica, característica de este período histórico; además de los utensilios más antiguos de toda la historia, según Junko Habu. También se fabricaron las figurillas *dogū*, cuyo uso en los ritos religiosos, no obstante, está todavía por demostrarse.

La cultura de Yayoi (300 a.C. - 250 d.C.) importó desde el continente el cultivo del arroz y los utensilios de hierro y de bronce. Durante este período se aprecian los primeros indicios de lo que más tarde sería la religión nativa de Japón, el *shintō*. Desde la antigüedad, los habitantes del archipiélago experimentan tal identificación con la naturaleza, que ésta inevitablemente penetra en todas las facetas de su vida diaria y religiosa. Esta compenetración

resultó primero en creencias populares como el animismo, que no observaba uniformidad alguna, y posteriormente en una vía espiritual única sistematizada por los poetas del siglo VIII. El investigador Federico Lanzaco Salafranca propone la siguiente división de los términos, prácticas y rituales del *shintō*:

- a) Ceremonias grupales con ocasión de determinadas fechas del calendario tradicional japonés, y de especiales eventos en la vida de los japoneses.
- b) Asistencia periódica a los festivales locales (*omatsuri*) que se celebran en los santuarios sintoístas [...]. Estos festivales suelen expresar determinados ritos litúrgicos de comunión de la comunidad local con sus dioses tutelares para conseguir su protección [...].
- c) peregrinaciones a santuarios famosos, normalmente edificados en medio de bosques [...]. En el recinto de estos santuarios se elevan peticiones para la familia e individuo [...].
- d) Construcción del altar familiar en la propia vivienda (*kamidana*), con ofrendas renovadas de arroz, sake, flores (*Religión y espiritualidad*, 26-27).

Algunas de estas actividades religiosas están reflejadas en las obras del teatro Nō, especialmente en las piezas sobre las peregrinaciones que realizan los personajes a los lugares famosos a las que nos referiremos en este trabajo. En el primer acto de tales obras, los personajes suelen encontrarse con los *kami* del panteón shintoísta, que en el segundo acto revelan su verdadera identidad. *Takasago* sería uno de los ejemplos de esta práctica que hunde sus raíces en el *shintō*.

Desde el punto de vista mitológico, se considera que Japón se fundó como entidad política en torno al año 660 a.C. No obstante, el Estado-nación Japón aparece por primera vez en documentos mucho más tardíos: a partir del siglo IV de nuestra era. Más tarde se inicia el proceso de la deificación oficial de los emperadores debido al establecimiento de la Casa Imperial en la cúspide de la pirámide social. Las fechas aproximadas de este hecho corresponden al siglo VII a.C. Ya el primer monarca mitológico, Jimmu, manifiesta ser el nieto de los dioses. A partir de su coronación legendaria, los emperadores japoneses son consagrados como los *kami* vivientes, “divinidades del panteón shintoísta” (神).

Sin embargo, para justificar esta circunstancia, la mitología existente es revisada por un decreto imperial en tiempos posteriores. Por medio de la organización de la saga mitológica del momento, realizada por los poetas de la corte, se “demuestra” que los orígenes de la Casa Imperial nipona definitivamente hunden sus raíces en el mito de Amaterasu, la diosa del Sol y patrona del clan Sumeragi. Éste se encargó de unir bajo su poder a los demás clanes del Japón arcaico durante los siglos VI y VII. Se impulsó la creación del linaje imperial, que se ha mantenido operativo hasta la actualidad, vinculando los orígenes de la

Casa imperial con la religión nativa de Japón. Por otra parte, el *shintō* se dividió paulatinamente en varias ramas: entre otras, el *shintō* folclórico y el *shintō* de la Casa imperial,<sup>1</sup> que adoptó sus principales valores religiosos. Éstos acabaron extrapolados a toda la nación que se estaba consolidando.

Entre los numerosos episodios de la mitología ordenada en la compilación conocida como *Kojiki*,<sup>2</sup> el siguiente tiene una importancia abrumadora para el pueblo del momento: la pareja y hermanos divinos Izanagi e Izanami son presentados como progenitores del “país de las cuatro mil islas”, de su pueblo y de su estirpe imperial (Goreglyad 2-5). Como resultado de este proceso de legitimación del poder imperial surge una serie de signos, ritos, objetos y costumbres para su empleo exclusivo por la Casa imperial. Varios de ellos se siguen empleando en ocasiones puntuales; por ejemplo, los “Tres tesoros nacionales” (el espejo, la espada y la joya), cuya simbología no ha perdido su vigencia en el mundo actual. La mitología nipona describe la entrega de estos tres objetos que hace Amaterasu a Ninigi cuando éste se dispone a descender desde el Cielo hasta el monte Takachiho (en Kyūshū). Los mitos relatan que, al abandonar el poder, Ninigi cede los “Tres tesoros” a su nieto, Jimmu. Cada uno de los objetos sagrados cuenta con un pasaje propio en el *Kojiki* que explica su naturaleza y su procedencia. Éstas están ligadas al tan difundido mito de la Gruta Celeste que introduce el culto solar nipón: Amaterasu, hija de la pareja primigenia formada por Izanagi e Izanami, tras recibir graves afrentas personales de su hermano Susano, el dios de las tormentas y de las mareas, se enoja con él. Como consecuencia, decide retirarse en una gruta recóndita, sumiendo al mundo en la completa oscuridad. La diosa Ame-no-Uzume-no-Mikoto será la encargada de devolver la luz a la tierra. Esta diosa vigorosa del panteón shintoísta figura en cuatro capítulos del *Kojiki*. Además de considerarse la fundadora de la danza sagrada *Kagura*, cuyo origen está intrínsecamente emparentado con la escena que describimos a continuación, es recordada por su sensualidad y atrevimiento.

En el suceso de la Gruta Celeste (relatado en el capítulo 12) se organiza una estratagema en la que participan todas las divinidades afectadas por la decisión de la diosa del Sol. Entre los dioses reunidos ante la Gruta Celeste se elige a la diosa de la danza, que ofrece una puesta en escena espontánea con un único recurso escenográfico en forma de barreño de barro volteado. Uzume aprovecha varios elementos ajenos al arte de la danza para provocar la risa de las deidades. Al llegar al éxtasis sagrado en el proceso de la danza cómica se desprende de la ropa, mostrando sus partes más íntimas a los reunidos. Esta visión despierta la reacción

<sup>1</sup> En la época Meiji (1868-1912), éste derivó en el denominado *shintō* estatal, cuyo predominio duró hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>2</sup> 古事記 (“Crónica de antiguos hechos de Japón”). Se trata de la primera crónica japonesa que se conserva, cuya compilación se llevó a cabo en el 711 o en el 712 de nuestra era.

necesaria en el público (las carcajadas de las divinidades) cristalizando en una purificación masiva, de acuerdo con las creencias tradicionales japonesas. El sonido hueco que surge al golpear los pies contra este escenario sencillo y las risas, cuya auténtica razón la diosa del Sol desconoce, despiertan la curiosidad de Amaterasu, lo que provoca que ésta se asome. Lo primero que llama su atención es un espejo situado a la salida de la cueva.<sup>3</sup> Atraída por su reflejo, Amaterasu pronto descubre el segundo tesoro, la joya, que está colgada de un árbol de *sakaki*. El último tesoro que descubre la diosa del Sol es la espada, hallada por Susano en una de las ocho colas de un maligno dragón de ocho cabezas en el país de Izumo. Al comprender la trampa de los dioses, Amaterasu trata de regresar a la gruta, pero se frena cuando esta última se cierra, con lo que el sol finalmente reaparece, devolviendo la vida a los seres vivientes. Así, una danza grotesca de Ame-no-Uzume (la intérprete), considerada posteriormente como la fundadora del género teatral del *sarume*「猿女, los gritos y las risas de las demás divinidades (el público) y el uso de los “Tres tesoros sagrados” (la utilería), logran devolver la luz a la tierra, sucediendo así algo que podríamos comparar con la catarsis del teatro clásico griego.

La diosa del Sol, a su vez, da origen al legendario linaje imperial nipón (Goreglyad 9-10). De este modo, podemos comprobar que el mismo ciclo mitológico apoya teóricamente el nacimiento de dos tradiciones de indudable importancia para la consolidación político-cultural de Japón: la Casa imperial y el arte escénico, ambos originados de las creencias mitológicas, organizadas éstas en forma de dos manifestaciones estético-filosóficas: la compilación literaria del *Kojiki* y la religión *shintō*. Subrayemos que el estatus sagrado de los emperadores no se pierde en los tiempos posteriores, a pesar de los vaivenes históricos que en ocasiones reducen el poder de la Casa imperial, cediendo la autoridad al gobierno militar (*bakufu*) (ver Smith).<sup>4</sup>

## 2. Los ritos del *shintō* como origen de las manifestaciones culturales

En general, se considera que el propósito inicial de las tradiciones de origen shintoísta consiste en invitar a los fieles a participar de los fenómenos del mundo que les rodea. De allí que todavía exista un sinnúmero de expresiones de corte shintoísta en la vida diaria japonesa. Por ejemplo, en las orillas del lago Usori, en el Monte Osore, los visitantes depositan unas barquitas votivas llenas de comida y flores para los espíritus de sus seres queridos. Este

<sup>3</sup> El espejo es uno de los elementos de culto que suele emplearse en los santuarios del *shintō*. Su principal propósito consiste en obligar al creyente a conocerse a sí mismo desde el punto de vista moral.

<sup>4</sup> Existen ejemplos del poder político de los *shogunes* desde el periodo Heian, aunque el momento de su mayor relevancia se vincula al periodo Tokugawa (1603-1868).

lugar, en la prefectura de Aomori, simboliza el miedo y la muerte; además es honrado como morada de las almas de los perecidos y como entrada al infierno. Las *itako*, “chamanas ciegas”「イタコ」, que tradicionalmente asisten a esta y otras ceremonias relacionadas con el mundo de los muertos, se consideran mediadoras entre los vivos y los *kami*. Para lograr una comunicación fluida con los espíritus son largamente entrenadas desde edad muy temprana. De acuerdo con los estudios de Hugh de Ferranti, su ceguera es equiparada con la de los artistas itinerantes (*biwa hoshi*) de las épocas anteriores. En este contexto, la ceguera física no se consideraba un defecto o anomalía, más bien se trataba de un don ligado con la clarividencia (algo que en Occidente sucede, por ejemplo, con la figura de Homero).

Además de las *itako*, también es conocida la tradición de vestir al emperador con una nueva túnica para consagrar la primera cosecha de arroz en el altar sagrado. Este rito se remonta a uno de los mitos shintoístas concernientes al ciclo de Amaterasu. Asimismo, los ritos en torno a la fertilidad continúan teniendo una importancia de carácter estatal en el Japón contemporáneo. Además, se podría nombrar la costumbre de iniciar el año nuevo en primavera, vestir de blanco como símbolo de luto o recibir un regalo con las dos manos en señal de profundo respeto hacia el dador. Igualmente, otras prácticas shintoístas como las adivinaciones, la interpretación de los sueños o las supersticiones dan origen a un buen número de argumentos de los teatros Nō y Kabuki, aunque su práctica diaria se haya reducido notablemente.

En cuanto a la relación con la naturaleza, ésta tiene una presencia importante en la mentalidad japonesa de ayer y de hoy, hundiendo sus raíces en las creencias autóctonas. La historia del jardín japonés se remonta a la antigüedad y refleja la propia historia de las religiones niponas. Una porción de tierra consagrada (*saniwa*), delimitada y cubierta con pequeñas rocas lisas, constituía el lugar donde el emperador (o la emperatriz) se sentaba y tocaba un instrumento musical de cuerda para convocar a los reverenciados *kami*. Éstos pronunciaban un oráculo interpretado por el primer ministro. Este terreno sagrado se trasformaría luego en escenario, espacio originalmente destinado al establecimiento del contacto entre el mundo de los humanos y la morada de los dioses. Es de señalar que la actividad del teatro Nō sirve a esta función también en la actualidad, aunque la atmósfera que reina en las instalaciones donde se organiza el encuentro entre el actor (el mediador entre los dioses y los humanos) y el público (los fieles) difiere radicalmente de la que se buscaba en sus inicios. Un ambiente cercano al original se conserva solamente durante la puesta en escena de algunas obras excepcionales, cuya historia es anterior al surgimiento del teatro Nō. *Okina* es una de estas piezas que alimentan la antigua unión entre el espectador y los dioses.

Además de la influencia de las creencias locales, igualmente creemos importante mencionar el arte de construir y de cuidar los *karesansui*, “jardines áridos”「枯山水」. Este lugar simbólico ofrece al espectador la vista de unas piedras blancas (mar/océano) y unas rocas (islas) en el medio de un espacio vacío. La organización del espacio destinado a la medi-

tación mantiene una relación especial con la rama Zen del budismo japonés durante el período Muromachi (1333-1573). Otras numerosas artes niponas están influenciadas por esta concepción material y filosófica que forjó el espíritu del *bushi* medieval. El arte del tiro con arco, la caligrafía, la pintura, el origami, la poesía y el teatro Nō son algunas de las vías (*dō*) hacia el perfeccionamiento espiritual, con el *satori*, “iluminación” [「悟り」], como último fin perseguido por los adeptos del Zen.

Generalmente, el influjo de los ritos religiosos se ha registrado también en otras expresiones filosófico-artísticas. Tal es el caso de Ikenobō, la escuela más antigua de *ikebana*, fundada en el templo Rokkakudō en Kioto. En el proceso de selección y colocación de las flores se funden los espíritus del *shintō* y del budismo clásico. Inicialmente, mediante esta manera se profesaba el culto a la diosa budista de la misericordia, Roppi Nyorin Kanzeon Bosatsu. Las ofrendas se realizaban en forma de flores, organizadas en el espacio de acuerdo con los principios de la triada cielo-tierra-hombre. Con el paso del tiempo, el *ikebana* pasó a ser uno de los signos inequívocos de la cultura japonesa. Su concepción original está llamada a crear la armonía y el equilibrio natural entre todos los elementos de la naturaleza, incluidas las plantas, ramas, piedras, troncos o el propio ser humano.

Definitivamente, el grado de influencia del shintoísmo en Japón es alto, incluso tras la llegada del Zen en el siglo XII. Por otra parte, sin duda alguna, muchos de los ritos antiguos no han sobrevivido hasta la actualidad. Por ejemplo, el uso ritual de la palabra hablada, cuyo valor en el *shintō* es primordial, está perdiendo paulatinamente su poder mágico ancestral, sobre todo entre la población más joven. No obstante, antiguamente el poder de la palabra era considerado tan grande que el simple hecho de que una muchacha revelara su nombre a un hombre prácticamente la convertía en su esposa. Esto se ilustra en el capítulo 32 del mencionado *Kojiki*, donde se describe esta costumbre y se explica cómo Kamuatatsu-hime se convierte en esposa de Ninigi-no-Mikoto (ver Goreglyad, 161-162).

### 3. La influencia de las religiones en la concepción del teatro Nō

A continuación proponemos inspeccionar el efecto que causaron otras religiones en el establecimiento del teatro Nō. Diremos que en los inicios del período Heian (794-1185) en Japón se desarrolló el espectáculo popular de los *sarugaku hōshi* o “monjes-mimos itinerantes” [「散楽法師」]. El público era atraído por sus simples puestas en escena, que incluían varios números de acrobacias, malabares, zancos y danzas, que inicialmente no tenían un hilo conductor. Tampoco poseían carga simbólico-religiosa alguna. Estos grupos de actores, además de otros subgrupos del conjunto de intérpretes *hōshi* que operaban en este período histórico (*biwa hōshi*, *dengaku hōshi*, etc.), actuaban independientemente de las

instituciones. Hacia el siglo XI, debido a los avances dramáticos, los artistas del *sarugaku hōshi* unen varios números aislados en una farsa con un argumento simple, acompañada de un monólogo o un diálogo cómico en donde las situaciones de enredo o los equívocos tienen una gran relevancia. La creciente popularidad de los grupos de *sarugaku hōshi* hizo que los templos y los monasterios les ofreciesen su patrocinio, incluyendo sus espectáculos en las celebraciones religiosas.

En torno al siglo XII, estos grupos introducen en su repertorio algunas obras antiguas de clara concepción religiosa, por ejemplo, *Okina*, en la que se percibe la profunda huella del ritual shintoísta. Esta y otras obras arcaicas se incluirán posteriormente en el repertorio canónico del teatro Nō. Durante el siglo XII los actores errantes se instalan en los templos de forma indefinida, convirtiéndolos en sus sedes y uniéndose en *za*, “gremio” 「座」. Se cree que hacia 1246 las obras del ya denominado *Sarugaku* llegan a incluir tanto el canto como el baile con acompañamiento musical. La coexistencia en el mismo espacio de las actividades de culto y de las puestas en escena populares influyó en la consolidación de estas últimas. Una vida sedentaria en el territorio de los templos permitió a los actores perfilar su arte, hacerlo más refinado y emplear un léxico más cuidado y espiritual. Además, los intérpretes obtuvieron la oportunidad de aprender a leer y escribir. También accedieron a los textos budistas y a las obras literarias, lo que condicionó el contenido de sus representaciones y la concepción de las obras, cuyos textos por primera vez se fijarían por escrito (*utaibon*). Con el paso del tiempo, las escenas satíricas de carácter doméstico se sustituyeron por piezas que poseían un corte más filosófico, religioso o moral. Asimismo, comienza la tradición de describir en forma de tratados teóricos los avances y las normas de la técnica de actuación, transmitiendo sus secretos dentro de la misma línea de sucesión familiar, siempre al varón primogénito (ver: Yamazaki).

Las nuevas obras dramáticas recibieron el nombre de Nō, lo que significa: “técnica, arte, destreza...” 「能」. Mientras tanto, las renovadas puestas en escena del *Sarugaku* pasaron a denominarse *Sarugaku-Nō*. Durante la era Muromachi, la influencia del Zen definió el mensaje filosófico de la mayor parte de las obras del teatro Nō. El reconocimiento oficial de este género sucedió en 1375, cuando recibió el apoyo público del *shogun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408). Gracias al patrocinio de la poderosa casa Ashikaga, los actores del teatro Nō gozaron de gran popularidad y estima en la corte, tuvieron acceso a una educación esmerada y pudieron viajar por Japón para divulgar su arte. Ya bajo el gobierno de los Tokugawa, el Nō logró un verdadero florecimiento. A partir de 1603 las puestas en escena de este género teatral obtuvieron la forma inequívoca de un ritual religioso a causa de su contenido, *tempo* e influencia sobre el estado anímico y espiritual de sus participantes.

El desarrollo de los principios artísticos del Nō se asocia con los conceptos básicos procedentes de la doctrina Zen. Por ejemplo, la noción Zen de fusionar al sujeto con el objeto viene a significar, en el teatro Nō, la fusión de las emociones de los actores con

las de los espectadores (ver Hekmat Fereshteh y Ghaffari). Como consecuencia, nacen dos principios de este género teatral: *monomane*, “imitación” 「物真似」 y *yūgen*, “belleza oculta” 「幽玄」. Pero no se pueden obviar las influencias de otras vías espirituales, como la percepción budista de la naturaleza efímera de la vida y su carácter transitorio, que están vigentes en el momento de la consolidación del Nō y obtienen su lugar en la visión de sus autores (Gadjieva 15).

Hemos de recalcar que el actor de teatro Nō evita imitar la vida tal y como transcurre ante nuestros ojos. Por el contrario, procura revelar los cimientos ocultos de la realidad; el intérprete, en colaboración con la imaginación del espectador, procura dar una imagen completa y honda del mundo. Al público se le otorga una participación tan activa en el rito teatral como la que desarrolla el actor durante la representación. Se busca recibir una respuesta emocional del espectador, sumergido en una percepción completa. Esto explica la importancia que se le adjudica a la simbología de los gestos, los movimientos de los actores, el uso de la luz y la sombra sobre las máscaras, los decorados estilizados y reducidos a su mínima expresión, así como el carácter austero de la puesta en escena. Todos estos elementos ancestrales han venido a dificultar la comprensión del espectáculo por parte del espectador contemporáneo no iniciado en la poética del Nō.

Durante sus primeros años de formación, el teatro Nō recibió una influencia filosófica enorme por parte de los artistas pertenecientes a diferentes ramas. Los que tuvieron una mayor proyección fueron los creadores teatrales Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384), su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443) y sus seguidores. Sin embargo, también los poetas y los monjes Zen continuaron construyendo este complejo sistema de pensamiento teatral hasta su concepción total, ya en el Japón de los Tokugawa.

Tal es el caso de Ikkyū Sōjun (1394-1481), monje de la vertiente Zen y poeta, quien participó en el perfeccionamiento de la estética del teatro Nō. Además de su colaboración en el desarrollo de la ceremonia del té (*Cha no yu*) y de la estética de los jardines secos, Ikkyū concibió la unión de la palabra, la música, la danza y la interpretación en el espacio escénico del teatro Nō. Gracias a tales intervenciones el espectáculo obtuvo la forma que hoy conocemos: apareció el coro que cantaba en lugar del actor, sustituyendo una voz por varias. Distintos personajes pronunciaban el mismo texto, subrayando la identificación interior que existía entre ellos. Se creó el patrón definitivo del movimiento del actor en el escenario: la alternancia de las posiciones fijas y las transiciones rápidas de una postura a otra. La naturaleza de los movimientos de los intérpretes creó dos tipos de comportamiento del personaje en la puesta en escena del teatro Nō: el movimiento significaba la vida, mientras que la inmovilidad representaba la muerte. Los colores de los trajes, el color y la longitud de las pelucas, las máscaras y los decorados esquemáticos y alegóricos, así como los gestos y los movimientos de los personajes contenían un hondo significado

simbólico. Se trataba de un lenguaje especial, altamente codificado, lo que supuso una sacralización de lo cotidiano.

El actor, por su parte, debía participar activamente en esta sacralización suprimiendo su “yo” interior mediante la máscara y el vestuario. Su mayor fin consistía en eliminar todo lo personal y lo individual de su ser, además de evitar que sus emociones internas tuvieran manifestaciones externas o pudieran modificar la psicología del personaje que encarnaba. La concepción teatral del Nō ha llegado hasta nuestros días, habiendo sufrido algunos cambios inevitables relacionados con el desarrollo histórico de la nación japonesa.

#### **4. Nociones de estética teatral de procedencia religiosa en el ámbito del Nō**

El ciclo mitológico de la diosa Amaterasu ha dado lugar a varios ritos de la religión autóctona japonesa. Éstos, por su concepción espacio-filosófica, a primera vista se alejan de las refinadas puestas en escena del polifacético Zeami. Sin embargo, entre el rito teatral y el rito religioso existen varios puntos en común. Por ejemplo, mientras que en el teatro Nō se sigue utilizando una imagen bidimensional de un pino pintado en el fondo del escenario, el Gran Santuario Kasuga de la antigua capital de Nara introduce un pino sagrado tridimensional en sus celebraciones religiosas (Anarina 119). Del mismo modo, los antiguos misterios que reproducen la danza de la diosa Uzume se desarrollan debajo de un pino situado en el territorio de este santuario shintoísta. Al igual que en las primeras puestas en escena del teatro Nō, el espacio se ilumina con antorchas durante el transcurso del misterio, que se representa de noche y que es conocida como Takigi Nō. La ceremonia se celebra para apaciguar el corazón de la diosa y termina con la llegada de los primeros rayos del sol, que salen –según la creencia– en respuesta a la danza mágica ofrendada. Los asistentes entienden entonces que el espectáculo ha sido del agrado de la divinidad solar, Amaterasu.

Tradicionalmente, se cree que el pino del *kagamiita* (“fondo del escenario en el teatro Nō”「鏡板」) representa el árbol sagrado del Gran Santuario Kasuga. Es curioso descubrir que la traducción literal de *kagamiita* hace referencia al espejo.<sup>5</sup> Igual ocurre con el nombre de la habitación donde los actores se transforman en el personaje. El término *kagami-no ma*, “habitación del espejo”「鏡の間」, también llama la atención por referirse al culto del sol, ya que el espejo se considera el símbolo mágico asociado a este astro. En otras palabras, son varios los elementos del teatro Nō que aluden patentemente al ciclo mitológico de la

<sup>5</sup> El primero de sus ideogramas, “kagami”「鏡」, quiere decir precisamente eso, “espejo”.

diosa Amaterasu, al que dicha forma teatral está intrínsecamente unida desde sus inicios más primitivos. Por otra parte, los conceptos estéticos mencionados antes brevemente, *monomane* y *yūgen*, son de origen zenista y son solamente una pequeña parte de la paleta estética del teatro Nō. Uno de los mayores especialistas españoles en literatura japonesa, Fernando Rodríguez-Izquierdo, explica el concepto de *yūgen* del siguiente modo:

Quando la visión del poeta es percepción súbita de algo misterioso y extraño, que apunta a lo arcano y desconocido, está allí presente el *yūgen*. *Yūgen* es un sentimiento de misterio, de larga tradición, pues ya se usaba en poesía china y escritos del *Zen* para significar lo arcano religioso. Con frecuencia en Laotzé o Chauntzé tiene un sentido enteramente filosófico, de esencia misteriosa de las cosas (218-220).

Así, en general, el ideal estético del teatro Nō busca el equilibrio entre la belleza y la utilidad, y se basa, a su vez, en los siguientes conceptos: *wabi* y *sabi*. *Wabi* se entiende como el encanto de lo cotidiano, mientras que *sabi* se percibe como una conexión entre la naturaleza y el arte, una materialización hecha por el hombre de aquello que nos regala, de manera tan generosa, la naturaleza. Lanzaco Salafranca considera que: “Esta palabra procede del verbo *wabu* (languidecer), y del adjetivo *wabishi* (solitario, sin recursos materiales)” (*Los valores estéticos* 92). De hecho, “los poetas medievales modificaron su sentido dándole un valor positivo, convirtiendo la soledad y pobreza en una liberación espiritual. Descubriendo una más profunda belleza en la falta de recursos” (*ibidem*), lo que se observa en la poesía de los tiempos posteriores, por ejemplo, en la obra del siglo xvii de Matsuo Bashō. Al margen de la poesía, este concepto tradicionalmente entendido como la belleza de lo imperfecto, es propio de otras expresiones artísticas y culturales japonesas. Tal es el caso de: “*wabicha*, como representación de todo el encanto y belleza de la ceremonia del té, enraizado profundamente en el camino del *Zen*” (*ibidem*). Con respecto a la pintura *sumie*, Lanzaco Salafranca afirma que es “una realización perfecta del valor estético ‘*wabi*’, de fuerte riagambré *Zen*” (*ibidem*). Según este autor, *wabi* “sugiere simplicidad ‘esencial’, una belleza natural que no es enmascarada con elementos decorativos accidentales superfluos. Este valor ‘*wabi*’ es uno de los distintivos principales de la estética japonesa” (*Introducción a la cultura japonesa* 345).

Por otro lado, según Fernando Rodríguez-Izquierdo:

*Wabi* se produce cuando el artista está deprimido o triste y capta algo ordinario, sin pretensiones, tal como es. Es el reconocimiento inesperado de la *taleidad* de las cosas ordinarias, y de su constancia frente a nuestra incertidumbre del futuro. Es un freno de la ambición humana, el bello halo de la pobreza (218-220).

En cuanto a la noción de *sabi*, de acuerdo con la propuesta de Lanzaco Salafranca, la aparición de este término se vincula a la figura del poeta del siglo XII Fujiwara Shunzei y sus estudios de crítica literaria. Sin embargo, “más tarde, en los siglos XIV y XV los conocidos escritores Zeami, Zenchiku y Shinkei utilizaron este término para expresar la belleza que se esconde en un paisaje frío y desolado. En el sustrato de este valor estético subyace una visión cósmica budista que resalta la soledad de la existencia humana, y anima a aceptar y alegrarse incluso de la misma” (*Los valores estéticos* 93-94).

Por otra parte, Rodríguez-Izquierdo en su ya célebre trabajo dedicado al haiku japonés, afirma que éste:

[...] está en la mente del observador; la expresión proviene de *sabiru* (oxidar). Es el sentimiento producido por un ambiente de soledad y quietud. [...] Es la soledad en el sentido del desprendimiento budista, que lleva a ver las cosas en su espontaneidad, sucediendo por sí mismas. Unido a este sentimiento está el de la quietud que se experimenta por ejemplo en una larga tarde o en una nevada. *Sabi* no es el tema del verso, sino su sabor y su color (218-220).

Los conceptos de *wabi* y *sabi* se relacionan estrechamente con los preceptos del Zen, y de ahí que actualmente no se puedan separar ni del haiku ni tampoco del teatro Nō. Ambas manifestaciones artísticas llevan implícitos los signos de naturalidad y, a la vez, de falta de un objetivo. Lo cierto es que, en general, la estética del Zen acentúa la sencillez y el silencio, tan propios de una puesta en escena de teatro Nō. Por otra parte, para elaborar una obra de arte<sup>6</sup> la concepción budista propone realizar una larga observación del modelo, servirse de la intuición, adquirir una postura correcta y la respiración adecuada, cultivar el silencio y rechazar todo artificio. Como resultado, se consumará el tan anhelado *satori* (ver Sastre De La Vega).

Otro concepto de procedencia zenista, vivamente presente en el teatro Nō y en otras artes nacionales japonesas, es el *ma*, “vacío” 「間」 (ver Borel).<sup>7</sup> Sin tratarse de un vacío plano y carente de sentido, el vacío zenista es vibrante y lleno de energía. En las artes tradicionales, el *ma* es un punto de inflexión en una obra musical o teatral, ya que subraya el equilibrio y el contraste mediante las pausas o el espacio entre los componentes de la misma.

Habitualmente, la tendencia a lo inacabado y lo asimétrico, tan propia del Zen y de las artes influidas por esta rama del budismo, entrena la imaginación del artista y del espectador, des-

<sup>6</sup> Durante mucho tiempo, la lengua japonesa utilizaba el vocablo *asobi*, “juego” 「遊び」, para referirse a las artes, porque el arte apenas se diferenciaba de otras manifestaciones culturales producidas por el ser humano, como la religión, la técnica, el mito, etcétera.

<sup>7</sup> Comparar con el *wu*, o “no acción”, del Zen chino, pero también de la milenaria doctrina taoísta.

pertando en ambos el reconocimiento de la belleza de las cosas cuando éstas están presentes o simplemente evocadas, esbozadas, sugeridas. Así, de acuerdo con el pensamiento nipón, el ser humano está integrado en los procesos naturales, sin que tenga sentido la pretensión de dominarlos. Convivir con la naturaleza de una forma espiritual define la estética clásica japonesa, que sigue estando vigente en varios campos artísticos en la actual sociedad nipona.

## 5. Algunas obras de teatro Nō de temática *shintō*

Siendo coherentes con todo lo expuesto anteriormente, es de rigor comenzar nuestra pequeña nómina de piezas en las que late la esencia del shintoísmo con la antigua *Danza del Okina* (o *Danza del anciano*), cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos. Dicha danza está aderezada con rituales propiciatorios y de purificación (ver Săpunaru Tamaş),<sup>8</sup> lo mismo que con aquellos que desean la bonanza de los campos de labranza o de las poblaciones, algo fundamental para los antiguos japoneses (ver Heine). Por tanto, ante nuestros ojos tenemos una pieza que es teatro y, a la vez, es liturgia; que navega entre las aguas de la puesta en escena y las del ritual por el que los hombres entran en íntimo contacto con el mundo de las divinidades (*kami*) niponas. Desde el punto de vista escénico, esta danza no se puede incluir en ninguna de las cinco categorías en las que, tradicionalmente, se sistematizan las obras de Nō. Éstas son: obras en las que sus protagonistas son los propios *kami*, que tienen como interlocutores a sacerdotes shintoístas; obras dedicadas a los grandes guerreros (*bushi*) de la antigüedad, por ejemplo, los que campean por el imponente poema épico *Heike Monogatari*; las *kazura-noh* (literalmente, “obras Nō de pelucas”), en donde las protagonistas son mujeres desdichadas, víctimas de los celos o que han sido traicionadas por sus amantes; el cuarto grupo sería para las obras de temática miscelánea, mientras que en el último, el de las *kiri-nō* o piezas de demonios –que se representaban al final del programa–, los protagonistas son algún monstruo o animal fantástico. Poseen un ritmo más rápido, la intervención de la música es más notoria y terminan con una más que concluyente danza final.

También es notorio señalar que no hay en la *Danza del Okina* una trama argumental propiamente dicha, siendo una superposición de fórmulas propiciatorias y ensalmos. Sin embargo, en uno de los textos teóricos fundamentales de este arte, el *Fūshikaden*, obra del aludido Zeami Motokiyo, ya se habla con hondo respeto de la ejecución de dicha pieza.

---

<sup>8</sup> Días antes de comenzar la representación, el actor que encarnará a Okina deberá realizar el antiquísimo y respetado ritual del *bekka*, propio también de varias festividades religiosas, en el que el fuego, hecho con un pedernal, sirve como elemento purificador, tanto del alma como del cuerpo.

En cuanto al actor que ejecuta la obra, éste debe realizar primero, antes de hacer su entrada en el escenario, varios rituales mediante los cuales purifica su cuerpo y su alma. Esta práctica señala nuevamente las influencias de la vieja religión japonesa del *shintō* en el ámbito teatral. Es frecuente que en las representaciones de la *Danza del Okina* se emplee sobre las tablas y como marco que señala aún más lo sacro que acaece ante nuestros ojos, la *shimenawa*, o cuerda trenzada con pajas de arroz, que también podemos encontrar enmarcando el espacio sagrado de los templos shintoístas, piedras o árboles sagrados de todo el país. Así, la *Danza del Okina* no es una mera actuación cuya finalidad es entretener al público, sino que los elementos religiosos –incluso nos atreveríamos a decir chamánicos, los más antiguos de Japón– también se manifiestan en cada una de sus escenificaciones. Esta danza se vive como una fiesta que se suele reservar para las fechas claves en el calendario, tales como el inicio del año, con el fin de traer buena suerte y prosperidad en la inauguración del almanaque.

Kayoko Takagi ha publicado en castellano su traducción, prologada y anotada, de la *Danza del Okina*, con la que el lector puede llegar a comprender el carácter híbrido, entre el ensalmo y el texto dramático, de dicha pieza. En la introducción a este texto la Takagi nos dice:

[...] existe [en la *Danza del Okina*] un misticismo positivo que envuelve a todo el teatro incluyendo a los espectadores. Existe una reverencia ancestral hacia la representación de esta pieza en todos los teatros del *Noh*. Es por ello por lo que me parece importante hablar de esta pieza bien desconocida, incluso entre los aficionados del teatro *Noh* en el extranjero (“Entre la liturgia y el arte” 67).

Esta observación acerca la realidad simbólico-dramática de la *Danza del Okina* al espectador y al lector, ya que la pieza posee la cualidad de convertirlos no ya en fieles sino en con-celebrantes, mediante esa magia inexpresable que es la “simbiosis espiritual” que consigue su representación. Resaltando el carácter místico de esta obra, nos permitimos trasladar aquí su inicio, siempre en la versión de la profesora Takagi, en donde las palabras que tanto significado místico tenían para los antiguos japoneses (ver Villani), se vuelven casi una admonición de corte ritual. Comienza interviniendo el propio Okina y es el coro (*jiutai*) quien le responde:

Okina (cantando): Tōdōtarari tararira, tarari agarirararidō.

Jiutai: *Chiriyatarari tararira, tarari agarirararidō* (“Entre la liturgia y el arte” 70).

Tal y como afirma su traductora en la introducción al texto, estas palabras estarían vacías de significado y más bien querrían asimilarse al sonido del agua al caer desde una cascada, o al de la música de los instrumentos que acompañan la ejecución de toda la obra.

Posterior en el tiempo, pero indudablemente impregnada por la esencia del *shintō*, es otra obra frecuente en el repertorio de las compañías profesionales de teatro Nō. Nos referimos a *Takasago*, que toma su nombre de una hermosa playa situada en la provincia de Harima, en el sur del País del Sol Naciente. La obra fue escrita por el gran Zeami, aunque con toda seguridad bebió de fuentes anteriores, por ejemplo, la gran antología *Kokinshū*, terminada de compilar hacia el 920 de nuestra era.

En *Takasago*, el deuteragonista (o *Waki*, empleando la terminología propia del Nō) es el sacerdote shintoísta Tomonari, llegado allí desde su templo de Aso<sup>9</sup> en larga peregrinación. Este motivo, el de la peregrinación, es también frecuente en el repertorio de este género escénico. Resulta ser casi una excusa para que los hechos mágicos sucedan a personalidades religiosas que parten desde un lugar señalado para la fe del *shintō* o del budismo, y que llegan a sendos lugares representativos para las aludidas religiones. Por lo tanto, estos lugares, templos, bosques sagrados, etcétera, que sirven de marco para las obras, son también importantes lugares de culto para el público que asiste a la representación.

Siguiendo con la trama de *Takasago*, mientras Tomonari está esperando a un vecino de la población, aparece una misteriosa pareja de ancianos. A través de sus palabras elegantes, casi un discurso o un sermón religioso, sabemos que los ancianos son en realidad los *kami* de esos lugares, identificados por dos pinos que crecen allí, señalándose aún más la identidad mágica de dicho árbol (ver Primack y Okubo). Son dos divinidades, masculina y femenina, que se complementan entre sí. Como ocurre en la *Danza del Okina*, también *Takasago* participa de las celebraciones cotidianas de los japoneses. Aún en nuestros días, uno de sus parlamentos se sigue empleando en los enlaces matrimoniales, como signo de fidelidad absoluta entre los contrayentes. Así, el dios anciano (*Shite*, protagonista de la obra), es el pino de Takasago, mientras que la viejecita (*Tsure*, acompañante o personaje complementario del *Shite*), es el de la cercana playa de Suminoe; mas a pesar de la distancia que los separa, ellos se sienten siempre unidos y en armonía. Transcribimos ahora el final de la obra, en el que habla el coro y en donde, una vez más, la expresión teatral se mezcla con el ritual propiciatorio, en este caso haciendo mención a la bonanza y a una especie de conjuro para alejar a los demonios:<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Uno de los más antiguos y reverenciados de todo Japón. Su imponente arquitectura aún sobrecoge al visitante. Aso-no-Ōkami, la deidad residente de este templo, es el protector de los navegantes y también quien asegura un buen viaje, aunque éste no se haga por mar.

<sup>10</sup> En concreto, encontramos parecido con la fórmula propiciatoria que se pronuncia en la celebración del Mamemaki, llevada a cabo el día antes del comienzo de una nueva estación del año por el cabeza de familia, en donde se grita: *Oniwa soto! Fukuwauchi!* (“¡Fuera los demonios, dentro la buena suerte!”).

CORO:

Con la mano hacia afuera espantamos a los demonios,  
con la mano hacia adentro felicidad y prosperidad atraemos.  
Con la música de mil otoños  
deseamos la seguridad del pueblo.  
Con la danza de los diez mil años  
oramos por la larga vida del emperador.  
El viento mece los pinos de Aoi.  
Gozosa se oye su noble voz,  
gozosa se oye su noble voz (Takagi, *9 piezas de teatro Nô* 66).

La presencia del *shintō* aparece algo más difuminada en la pieza *Yōrō*, ya que se mezcla con la del budismo, también debida al prolífico Zeami Motokiyo, en donde la divinidad protectora de una montaña aparece como uno de los personajes. En esta obra queda reflejado el valor que los japoneses otorgan a las aguas, en este caso las de un manantial mágico cuya corriente otorga fuerza y juventud a quien bebe de ella. Aun hoy, viajando por el Japón más rural, es posible encontrar fuentecillas o cascadas a las que los lugareños les atribuyen estas propiedades, y ya el naturalista y médico alemán Engelbert Kaempfer (1651-1716) hizo alusión a esto en sus escritos, diciendo que algunas corrientes acuíferas japonesas atraviesan minas de sal, cobre o salitre, lo que les confería estas propiedades curativas.

Una de las obras del *Nō* que están más relacionadas con la tradición chamánica del *shintō* primigenio que con el teatro, es *Aoi no Ue*. En esta obra, presente en el repertorio de todas las compañías profesionales de Japón, se escenifican elementos iniciáticos, trasladándose sobre las tablas la capacidad para exorcizar de las antiguas chamanas, y cómo la mujer ostenta los poderes mágicos y es capaz de comunicarse con el más allá. Es de destacar que *Aoi no Ue* ha suscitado el interés de varias investigadoras en España, quienes incluso han realizado su traducción anotada (como ha sido el caso de la citada Kayoko Takagi, junto a Clará Janés), además de haberse estudiado pormenorizadamente, tal y como ha hecho Mariló Rodríguez del Alisal. Es más, en su propio país de origen, y de manos de uno de los escritores más reconocidos de todos los tiempos –Yukio Mishima (1925-1970)–, se realizó una actualización de su texto, dentro de ese experimento en el que este autor quería unir lo antiguo y lo moderno, el cual dio lugar a las piezas de *Nō* moderno. Fueron un total de seis piezas,<sup>11</sup> acaso las más representativas del repertorio clásico de este arte, redactadas entre 1950 y 1955 (compiladas en el libro *Seis piezas Nô* de Mishima).

---

<sup>11</sup> *Sotoba Komachi, Aya no Tsuzumi, Kantan, Aoi no Ue, Hanjo y Dōjōji.*

Centrándonos ahora en el argumento de *Aoi no Ue*, una de sus protagonistas es la cortesana Aoi, que aparece en la magna novela *Genji Monogatari* escrita por la dama Murasaki Shikibu (c. 973 - c. 1014 d.C.), cuyos capítulos son un compendio de absolutamente todo lo tocante a la vida en el interior de los palacios del periodo Heian (794-1185). Una vez más, una mujer sufre aquí por culpa de otra mujer y por un hombre que no la respeta. Así, la joven Aoi-no-Ue vive en sus carnes los influjos malignos de la dama Rokujō, quien la atormenta mediante hechizos. Será necesaria la visita de una médium (de nuevo el sexo femenino como bisagra entre el mundo de los dioses y el de los mortales) para poner fin al dolor, y el camino elegido será el del exorcismo, que será llevado a cabo por un *yamabushi* (“los que se ocultan en las montañas”). Los *yamabushi* son unos monjes budistas anacoretas que siguen una creencia religiosa híbrida, el shugendō, en la que se mezclan, además de algunas de las enseñanzas de Buda, preceptos del *shintō* y también del taoísmo, en concreto, los de su vertiente más mística (ver Earhart). Tienen fama de ser hábiles curanderos y conocer las propiedades de muchas plantas y frutos; suelen vestir de blanco, el color de los dioses. En palabras de Rodríguez del Alisal:

Los ascetas itinerantes, conocidos como *yamabushi*, solían invocar en sus prácticas la ayuda sobrenatural de los *Myō*, deidades del budismo esotérico, quienes tienen capacidades de contrarrestar los maleficios y las maldiciones (*tatari*). En la obra *Aoi no Ue*, el *yamabushi* conocido como “el santón de Yokawa” (*Yokawa Kohijiri*), invoca en su ritual a los *Myō* de las cuatro direcciones y del centro, conocidos como los *Goday Myō*, mensajeros de los Cinco Budas (*Go Butsu*) (31).

*Aoi no ue* es un texto dramático en el que se dan cita elementos del pensamiento chamánico anterior al *shintō*, el propio *shintō*, el budismo en su vertiente esotérica y las creencias místicas del taoísmo, presentados en una ecuación que da como resultado el sentimiento mixto de la religiosidad de Japón que hoy en día es posible percibir en sus habitantes.

Ligada a *Aoi no Ue* está una obra en la que los viejos rituales nigrománticos están presentes: *Kanawa*, una pieza *Nō* de autor desconocido que es teatro y, a la par, ritual puro, donde el misticismo mágico impregna cada palabra de su texto y lo esotérico se mezcla con el horror.

En *Kanawa* encontraremos algo en lo que muchos japoneses de hoy en día también creen: las revelaciones hechas en los sueños, la premonición de lo que va a suceder mediante lo onírico. Aquí, quien lo vivirá será un sacerdote *shintō* de bajo rango, el cual recibe el mensaje de que tendrá noticias de una mujer en Kioto. La trama de *Kanawa*, pausada y bien medida, sería el guion inmejorable para una película de terror japonés. La historia relata cómo una noche, a las dos de la madrugada, una misteriosa dama aparece en el

templo, donde le espera el sacerdote. Allí comienza su patético discurso, diciendo al religioso que su corazón está lleno de pena porque su marido le traicionó con otra mujer. El sacerdote empleará un oráculo, tal vez una de las creencias mágicas más respetadas por los japoneses de antaño, para decirle que si pone en su cabeza una corona con tres candelas encendidas en su parte superior (artefacto que da nombre a la pieza) y viste un kimono rojo, se convertirá en un demonio, como desea, para mortificar con su horrible presencia a la nueva esposa de su ex-marido. Este pasaje más pareciera sacado de las memorias de los antiguos hechiceros que de la pluma de un dramaturgo, por la precisión de los detalles y las palabras que va pronunciando el actor, que suenan rotundas en la sala, salmodiadas, más que recitadas. Y es que estas palabras no son humanas, sino que han sido transmitidas –se cree– por los espíritus. Así, lo que se retrata en la obra es la plasmación de lo que se ha hecho en Japón desde tiempo inmemorial: acudir a las médiums para preguntar por un problema que atormenta al fiel, para que ellas contacten con el más allá y así recibir una solución. Por otro lado, la joven esposa, víctima ya de las influencias malignas de la mujer desechada, tiene pesadillas todas las noches, lo que aún se ve en Japón como un signo de mal agüero.

No queremos develar al lector su interesante final, plagado de concomitancias religiosas y de ecos de antiguos cultos, sepultados ya hoy por el paso de los años y la sistematización del *shintō*; pero sin duda las invocaciones para calmar a los espíritus están presentes, lo mismo que las llamadas a los dioses y a los budas, ejemplificando, una vez más, ese sincretismo religioso del que Japón hace gala.

Cerramos este apartado refiriéndonos brevemente a otra obra antigua, casi asimilable a los misterios del teatro europeo del Medievo, que ha tenido un eco contemporáneo en formas tan populares como son el *manga* y el *anime*;<sup>12</sup> nos estamos refiriendo a la pieza *Hagoromo* (*El manto de plumas*). Zeami dotó a la vieja leyenda de un lenguaje poético muy refinado, haciéndola casi un cuento de hadas. Aquí, una *tennin* (un espíritu celestial muy hermoso) baja a la tierra y se pone a bailar junto a un río, mientras un pescador contempla furtivamente su baile y cae rendido ante su belleza. Éste consigue robarle su manto mágico de plumas, sin el cual la *tennin* no puede volver a los cielos. El pescador le dice que se lo devolverá si le enseña su misteriosa danza, a lo que ella accede. Al margen de la trama, se vuelven a escuchar las bendiciones y las palabras propiciatorias para que llegue la paz y la bonanza al auditorio. Mientras la danza transcurre, se descubre que ésta tiene que ver con los ciclos de la luna, periodos de tiempo que también tienen un peso específico en abundantes ceremonias shintoístas, budistas

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, en un episodio de la saga del *Fénix*, de Osamu Tezuka, y en la serie de animación *Naruto*.

o taoístas (ver Shimoï 81-94). Tan sólo extractamos, en traducción de Kayoko Takagi y Clara Janés, una de estas jaculatorias propiciatorias que aparecen en “Hagoromo”:

La noche del día quince se convierte en la luz de la luna llena de la verdad búdica; ilumina la tierra y bendice los deseos de salvación (*9 piezas de teatro Nô* 40).

En resumen, en todas las obras analizadas en este breve artículo se cumple una misma premisa: las protagonistas son mujeres que sufren, que deben recurrir a los conocimientos sobrenaturales para apaciguar su alma o encontrar la calma. Del mismo modo, los personajes tocados por la divinidad o los que reciben sus dictados, o bien quienes solicitan la mediación de las fuerzas superiores, son también siempre mujeres, como si conformasen un nudo mágico que sella el mundo de los humanos y el numinoso universo de los *kami* y de los budas.

## 6. Conclusiones

Como se ha visto en lo expuesto a lo largo de nuestro trabajo, la presencia de las influencias religiosas sigue siendo significativa tanto en la vida cotidiana de los japoneses como en las artes escénicas tradicionales del País del Sol Naciente. Hundiendo sus raíces en tiempos inmemoriales, la religión se apodera del mágico escenario del teatro Nō y, en muchos casos, acude a los personajes femeninos, que sirven de conexión directa entre dos mundos: el de los seres humanos (espectadores sentados en el patio de butacas, en su caso) y el de los dioses, representados por los actores. El teatro se convierte, pues, en puente: nos acerca a los *kami* y a sus enseñanzas, y tal vez con ellas busque materializar un mundo mejor y más puro.

## Fuentes consultadas

Anarina, Nina Grigoryevna. Японский театр Но. Наука: Главная Редакция Восточной Литературы, 1984.

Borel, Henri. *Azione senza azione. Wu wei. L'arte spirituale del cambiamento senza violenza*. Cesena: BIS, 2009.

Earhart, H. Byron, editor. *Shugendō: Essays on the Structure of Japanese Folk Religion*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

Ferranti de, Hugh. *The Last Biwa Singer, A Blind Musician in History, Imagination and Performance*. Ithaca: East Asia Program, Cornell University, 2009.

- Gadjieva, Ekaterina Alexandrovna. *El país del sol naciente. Historia y cultura de Japón*. Rostov-na-Donu: Fénix, 2006.
- Goreglyad, Vladislav, traductor. *Kojiki*. Ulán Udé: Kristall, 2000.
- Habu, Junko. *Ancient Jōmon of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Heine, Steven. "From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion." *History of Religions*, vol. 30, núm 4, 1991, pp. 373-403.
- Hekmat Fereshteh, Farshad y Morteza Ghaffari. "Investigating the Impact of Zen Buddhism on Theory and Practice of Japanese Noh Theatre". *Journal of Art & Civilization of the Orient*, vol. 25, núm. 7, 2019, pp. 31-40.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Introducción a la cultura japonesa. Pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Religión y espiritualidad en la sociedad japonesa contemporánea*. Zaragoza: Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Mishima, Yukio. *Seis piezas Nô*. Traducido por Vicente Ribera Cueto & Masae Yamamoto. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. "The Emperor of Japan as Deity (Kami)." University of Pittsburgh of the Commonwealth System of Higher Education. *Ethnology*, vol. 30, núm, 1991, pp. 199-215.
- Primack, Richard y Tatsuhiro Okubo. "Ancient and Notable Trees of Japan: Then and Now". *Arnoldia*, vol. 3, núm. 65, 2008, pp. 10-21.
- Rodríguez del Alisal, Mariló. "Posesión, trance y exorcismo en el teatro *Noh*: Acerca de la obra *Aoi no Ue*". *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, núm. 31, 2011, pp. 22-30.
- Rodríguez-Izquierdo, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión, 2001.
- Săpunaru Tamaș, Carmen. "Salt, Fire and Water: Means of Entering the Sacred". *Cogito. Multidisciplinary Research Journal*, núm. 2, 2012, pp. 95-111, <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=94551>, consultado el 5 de abril de 2021.
- Sastre De La Vega, Daniel. *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Barcelona: Bellaterra, 2019.
- Smith, Henry, editor. *Learning from Shōgun. Japanese History and Western Fantasy*. Santa Barbara: University of California, Program in Asian Studies, 1980.
- Shimoi, Harukichi. "Feste popolari in Giappone", *Buio sotto il faro (a cura di Ugo Piscopo)*. Nápoles: Guida Editori, 2015, pp. 81-94.

- Takagi, Kayoko. "Entre la liturgia y el arte: la pieza *Okina* en el teatro *Noh*", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, núm. 31, 2011, pp. 67-73.
- Takagi, Kayoko, y Clara Janés. *9 piezas de teatro Nô*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008.
- Villani, Paolo. "Oralità e scrittura nel Giappone antico. Il potere delle parole in una canzone del *Kojiki*". *Oriente, Occidente e dintorni. Scritti in onore di Adolfo Tamburello (a cura di Franco Mazzei e Patrizia Carioti)*. Nápoles: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2010, pp. 2509- 2513.
- Yamazaki, M. editor. *On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami*, Princeton: Princeton University Press, 1984.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## Angélica Liddell: autonomía de la palabra y pensamiento trágico contemporáneo

Fernanda del Monte Martínez\*

\* Instituto de Estudios Críticos, México.  
*e-mail:* teatro@17edu.org

**Recibido:** 05 de agosto de 2020

**Aceptado:** 26 de enero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2662

## Angélica Liddell: autonomía de la palabra y pensamiento trágico contemporáneo

### *Resumen*

Este artículo aborda el libro *Trilogía del infinito*, de la creadora española Angélica Liddell, para indagar de qué forma sus textos poéticos ejercen una escritura performativa que entreteje temas filosóficos y estéticos como son la verdad, la belleza, el horror y lo trágico. Se analiza de qué forma la propuesta escritural de Liddell se aparta de los cánones dramáticos y se presenta como texto autónomo de la puesta en escena.

*Palabras clave:* Performatividad; anagnórisis; escritura performativa; exceso; desubjetivización.

## Angélica Liddell: The Written Word's Autonomy and Contemporary Tragic Thought

### *Abstract*

Spanish author and theatre director, Angélica Liddell's latest publication is *Trilogía del infinito* (Trilogy of the Infinite, 2016), a performative text in which she addresses philosophical and aesthetic issues such as truth, beauty, horror and tragic thought. This article discusses how Liddell's book breaks with dramatic canons and exists as an autonomous text which may be later staged in a performative mode.

*Keywords:* Performativity; anagnorisis; performative writing; excess; mysticism; de-subjectivization..

## Angélica Liddell: autonomía de la palabra y pensamiento trágico contemporáneo

### 1. Presentación

La más reciente publicación de la creadora española Angélica Liddell –*Trilogía del infinito*– es una obra que posiciona a la autora como una de las poetisas y *performers* más potentes de la lengua hispanoamericana de las primeras dos décadas del actual siglo. El trabajo de Liddell abreva de los místicos españoles, de los escritores barrocos y de los poetas hispanos, tomando de esta tradición una reflexión teológica y filosófica sobre el problema de la belleza y la verdad. El libro y los textos ahí reunidos no son de fácil acceso porque el lenguaje está en otra esfera de referencia, trabajado a partir de estructuras escriturales flotantes. Se trata de una escritura de lo inmanente, de una subjetividad absoluta que juega con la autoficción, y por lo tanto, crea un mundo onírico velado que, al mismo tiempo, parece tocar las fibras de una verdad reflejo.

Podría hacer un análisis de la obra a partir la relación entre las puestas en escena que Angélica Liddell ha realizado en las últimas décadas y su trabajo literario, pero me parece que lo que intenta con esta nueva publicación es, justamente, salirse de los bordes de la escena para ampliar y expandir las posibilidades de la palabra y el lenguaje, y por lo tanto del pensamiento, relación con la escena y la escritura literaria. *Trilogía del infinito* es una reunión de textos que se desbordan de la escena para convertirse en un *textualidad performativa*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Con textualidad performativa me refiero a trabajos literarios que se construyen a partir de una diversidad de textos que se sostienen como propuesta escritural autónoma que *perfora* o acciona en los bordes de la escritura corpórea, no solo como textos para ser montados escénicamente.

*Trilogía del infinito* es un compendio, la suma de varios textos escritos *a priori* y *a posteriori* de ser utilizados de distintas formas en los performances de la autora.<sup>2</sup> Se trata de una edición que, dentro de sus páginas, contiene una escritura autorreferencial donde su verdad poética se muestra libre y autónoma. Liddell es una artista que ya ha dado cuenta de su energía en el escenario, pero que con este material logra trasladar la podredumbre que, en ocasiones, expone frente al espectador a la sutileza de una exégesis del lenguaje poético.

## 2. *Trilogía del infinito* y el concepto de sacrificio poético

Para analizar *Trilogía del infinito* de Angélica Liddell debemos entrar en el ámbito del lenguaje, por un lado, y de lo inconmensurable del mismo, por otro. El objetivo de estos textos es, como está escrito en la propia publicación, sobre la belleza, su ausencia y delirio: “He vuelto al problema de la Belleza” (*Trilogía del infinito* 126), escribe la autora. Dicho problema está relacionado desde el marco de estudio aquí presentado con los rasgos de lo trágico en la escena teatral contemporánea y también desde el punto de vista estructural con la idea de la imposibilidad de la representación.

Liddell es conocida por sus trabajos de teatro contemporáneo (*El año de Ricardo*, *La casa de la fuerza*, Premio Nacional de Literatura 2012, entre muchos otros), en los que se aprecia una propuesta performativa y un cruce con el lenguaje poético. Sus obras son montajes de imágenes y signos donde el drama da paso a una teatralidad inmediata, ya no mediada por la representación, sino expuesta de frente al espectador a partir de acciones directas sobre el cuerpo. En las páginas que siguen indago sobre la escritura de Angélica Liddell más que en su trabajo escénico porque, a partir de la crisis de la representación, la autora ha encontrado en la escritura no teatral el umbral de nuevos campos.

En *Trilogía del infinito*, Liddell trabaja con su lengua madre, para acceder a lo que no se puede representar miméticamente: lo divino, lo demoníaco, lo violento, lo pagano y lo místico, pertenecientes al ámbito de lo fantasmático. La compilación de textos crea una mitología personal a la que nunca miramos de frente. Lo que está ahí permanece en las sombras y aun así es capaz de configurar un mundo místico. Para lograrlo, crea un panteón de mitos, cadáveres y fantasmas.

Joseph Campbell nos dice que la mitología “[...] hace que la actitud trágica aparezca hasta cierto punto histórica y el juicio meramente moral limitado” (49). Los interlocutores

---

<sup>2</sup> Algunos de los textos reunidos en *Trilogía del infinito* forman parte de las siguientes puestas en escena de la autora: *Esta breve tragedia de la carne*, estrenada en 2015, en el Festival La Bâtie de Ginebra; *¿Qué haré yo con esa espada?*, Teatros de la Canal, España 2018, y *Génesis VI*, Teatros de la Canal, Madrid, 2018.

de Liddell son los asesinos, los caníbales y los santos, con quienes se encuentra a partir del principio de lo trágico. Como asegura Eduardo Grüner: “La tragedia tiene aquí un lugar de pasaje, en su mismo centro está el conflicto arcaico entre lo mismo y lo otro, que apunta a una separación y al (re) inicio de un nuevo orden” (*El fin* 308).

En este sentido, lo trágico se centra en volver a la pregunta fundacional de la *polis*. Escribe Liddell:

Miro los lugares desde los que saltaría al vacío y eso hace que mi cuerpo huelga a sangre. Tu llegada hace que mi cuerpo huelga a sangre. El origen de la tragedia es el mismo origen de la vida, el enigma, tu vida es un enigma, le dice Tiresias a Edipo, es aquello que nos hace caminar sin descanso hacia la muerte (*Trilogía del infinito* 71).

Es a partir de este origen trágico que ella encuentra el espacio de escritura y su interlocutor. En el libro se presenta una serie de textos amorfos que van desde un diario a un poemario. También nos encontramos con una especie de relato mítico sobre ser poseído, o sobre lograr la “iluminación” a partir de la caída. En el texto “¿Qué haré yo con esa espada?”, ubicado en la primera parte del libro, Liddell transcribe un diario en el que observa la monstruosidad alrededor suyo en sus trayectos de Tokio a París. Es una especie de preparación para la poesía, donde el cuerpo duele: “Mi cuerpo empeora, los eczemas de los brazos y las piernas se han inflamado, ya no sé cómo calmar la comezón, el prurito que me recuerda la idea de castigo” (*Trilogía del infinito* 70).

Esa enfermedad del cuerpo le permite entrar al espacio de lo sagrado donde su interlocutor es lo divino. Pero este ámbito de lo divino también lacera, también provoca la enfermedad y la locura. Mediante su escritura, Liddell va entrando hacia círculos más profundos del ser. Ya no se trata de solo el dolor corporal, sino que parece que la vida se sostiene sin ser deseada. Pero ella no se vuelve víctima de eso que le duele, sino que se vuelve, igual que los monstruos que la rodean, la victimaria poética de los otros.

Heme aquí, junto al perro que yo más amo,  
El amor es la respuesta  
al profundo afán de significado que tiene el hombre.  
Los perros lo rubrican.  
Llegados a cierto punto tendré que cortarles la garganta,  
si transcurridos quince segundos  
todavía le queda un resto de vida  
si todavía le queda un resto de preciosa vida  
hundiré el cuchillo en sus entrañas

abriéndome espacio en su interior con el puño,  
la sangre manchará la punta de tus zapatos  
y sus tripas se enredarán en tus tobillos (139).

Su enemigo es el hombre, su escritura está ahí contra él (y ella). Esto le provoca una nostalgia por la belleza tan profunda que la lleva a desear la muerte de otros, y la de ella misma. A partir de la escritura, Liddell teje un mundo alrededor de aproximaciones diversas para acceder a la belleza, quebranta entonces lo racional y se apoya en una escritura con el cuerpo que se vuelve el receptáculo a partir del cual acceder a esa belleza. Hay que exceder al cuerpo, sacrificarlo para acceder a la belleza. Esto es lo que ella denomina *el sacrificio como acto poético*. Aquí encontramos una relación entre lo corpóreo, lo excesivo del sentir y el desborde poético que es limítrofe con la perversión y el sacrificio trágico. La nostalgia por la belleza nos lleva al sacrificio como acto poético, algo que la *Trilogía del infinito* nos presenta casi sin que nos demos cuenta, con cada verso del libro.

Esta deformidad de los textos y el sinsentido que generan provocan una creación de sentido poético y de abismo al que uno como lector tiene acceso, a la caída de la escritura, del ser y de su imposibilidad de dejar ser humano, en este caso el acceso a lo perverso y monstruoso. Es esta dislocación de mirada que permite también encontrarse con lo divino, sin tocarlo, sin representarlo, sin convertirlo en imagen, sin hacerlo “drama”.

Esta particular forma de acercamiento a temas filosóficos convierte a *Trilogía del infinito* en una escritura de lo trágico porque expone esa tensión desviada, en primera instancia subjetiva y al mismo tiempo trascendental. En estos textos, como en las tragedias, parece que hay un destino marcado por dioses con los que habla “Angélica”, personaje creado a partir de su propia voz en un juego de autoficción y sacrificio poético. A lo largo de párrafos enteros del libro, vemos a una Angélica que pide que la hieran, que la violen, que la maten, porque ella ya está poseída, no puede seguir viviendo.

Si en el drama clásico los temas se trataban de forma directa, encarnada en personajes ficcionales, en el teatro contemporáneo eso ha pasado a la creación de acciones performativas (ver Féral). En este caso, Liddell da un paso más allá y deja el escenario para volcarse a la escritura amorfa y diegética de la dramaturgia contemporánea que posibilita volver a tocar ciertos temas relacionados con el pensamiento trágico de forma más afectiva.

Con su escritura, la autora hace acto *matérico* su concepto sobre el sacrificio de lo poético. Ella es el chivo sacrificado que se convierte en poesía. Aquí es donde podemos decir que la de Liddell es una escritura performativa (aspecto que desarrollaremos más adelante), que la vuelve escenario de su propia expiación. La escritura está sin duda relacionada estéticamente con su trabajo teatral en el que se realiza una escena corporal que expone el

sufrimiento desde lo presencial del mismo, por ejemplo, cruzado entre la palabra y la sangre, los orines o la mierda que han sido elementos performativos de muchos de sus montajes.<sup>3</sup> En las obras de Liddell se registra un acto performativo del dolor que genera expiación, no de las culpas sino de la existencia. Todos estos rasgos ponen a *Trilogía del infinito* en el roce constante del pensamiento de lo trágico con “la experiencia velada del terror. [...] La estetización vela el terror de la transgresión” (Lehmann, *Tragedia y teatro* 82).

Liddell expone en su ensayo “Abraham y el sacrificio dramático”:

El sacrificio es un asesinato en suspenso, está por tanto por encima de la ética. El sacrificio poético es transgresión pura. Esto significa, como ya dijimos antes, enfrentarse a la sociedad, a una serie de circunstancias históricas, políticas, sociales y familiares que nos definen, y por tanto, en el sacrificio poético se produce un enfrentamiento a las normas y el resultado es lo INCOMPRESIBLE, pero solo mediante lo INCOMPRESIBLE<sup>4</sup> de la transgresión puede alcanzar una nueva reconfiguración del mundo (*El sacrificio* 112).

Estos son conceptos que vemos materializados en la escritura de la *Trilogía del infinito*. El concepto se vuelve escritura; la escritura, acto matérico de eso que se busca: el autosacrificio poético. Este sacrificio poético se instala entonces como un rasgo de lo trágico en la escritura contemporánea que permite la performatividad, la poesía y la autorreferencialidad.

Dentro de lo trágico existen dos nociones que se desprenden de las figuras de Edipo y Antígona. Sin duda, aunque no sea una postura expuesta en la escritura de Liddell, hay una visión radical que configura una femineidad de lo trágico relacionada con Antígona, como aquella que es capaz de exceder la vida y la ley para cumplir con cierto “deber ser” interior. Christoph Menke desarrolla la reflexión sobre figuras míticas hechas tragedia por los griegos, centrándose en Edipo:

Para garantizar la relación entre yo y nosotros, en muchos contextos en los que se presentan errores existe alguien, (un maestro o un árbitro), que habla en nombre de todos y con ellos en nombre del modo de actuación practicado en cada caso y de sus normas propias. Justo porque es necesaria esta instancia para los grandes errores de Edipo, la objetividad del juicio sobre el error se muestra aquí con especial claridad: Edipo puede juzgar él mismo sus acciones; no necesita ningún juez como representante autorizado

---

<sup>3</sup> Desde su montaje emblemático de *La casa de la fuerza* podemos ver que las escenas realizadas por Liddell son “reales” y juegan con la creación de verdades poéticas.

<sup>4</sup> Las mayúsculas son del texto original.

de lo socialmente común, porque la evidencia aplastante con las que la descripción de sus acciones contiene una sentencia, asimismo, contienen la evidencia aplastante de que desde la perspectiva de todos nosotros deben ser juzgadas así. El yo que juzga sabe (pues para él es “absolutamente evidente”) cómo juzgamos nosotros, cómo debe ser juzgado (108).

En este sentido, no es lo mismo mirar el destino trágico desde la figura de Antígona que desde la perspectiva de Edipo, el mismo rey y héroe trágico. En cambio Antígona está supeditada a la ley del otro. Desde el lugar de lo femenino en tanto lugar de enunciación, Angélica Liddell se pone en el lugar del personaje sacrificado. ¿Cómo lograr ser sacrificado sin ser la víctima? La respuesta se encuentra en los textos de Liddell, en su abordaje de lo monstruoso y exacerbado del cuerpo. La autora nos invita a conocer la podredumbre de un mundo donde lo moral se vuelve parte del paganismo primigenio. Este no es el lugar de Edipo (o de Hamlet) en la tragedia, es el lugar de Antígona, cuando ya está dentro de la cueva, en la soledad de los últimos días, en la soledad de la transgresión. Pero como Antígona, Liddell no es víctima porque ha cumplido su objetivo: tocar la belleza a través del sacrificio poético.

No entiendo lo que pasa, pues no hago lo que quiero, sino lo que aborrezco,  
Ahora bien, si hago lo que no quiero, estoy de acuerdo en que la ley es buena;  
pero en ese caso, ya no soy yo quien lo lleva a cabo sino el pecado que habita en mí.  
Yo sé que en mí, es decir, en mi naturaleza pecaminosa, nada bueno habita. Aunque  
deseo hacer lo bueno, no soy capaz de hacerlo.  
De hecho, no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero.  
Y si hago lo que no quiero, ya no soy yo quien lo hace, sino el pecado que habita en mí.  
Así que descubro esta ley: que cuando quiero hacer el bien, me acompaña el mal.  
Porque en lo íntimo de mí ser me deleito en la ley de Dios;  
pero me doy cuenta de que en los miembros de mi cuerpo hay otra ley, que es la ley del  
pecado. Esta ley lucha contra la ley de mi mente, y me tiene cautivo.  
¡Soy un pobre miserable! ¿Quién me librá de este cuerpo mortal?  
(*Trilogía del infinito* 202).

Otro de los rasgos de lo trágico en *Trilogía del infinito* se puede identificar en la connotación de Ley y Estado, en contraposición con la ley personal, la ética propia. Y en este sentido solo el sacrificio acciona y trastoca la ley. Tanto en el Abraham bíblico como en Antígona, el sacrificio trágico asume esta tensión, pero sobre todo la pone en duda. Expone el acto fundante de la *polis* y, por lo tanto, de la Ley del Estado, es decir: la sangre

derramada por la imposición de la ley. Como argumenta Grüner, es en la tragedia que se desplaza la mirada y por lo tanto se subvierte la ecuación de contrato social, por lo tanto de la Ley como orden:

La insistencia en el ocultamiento de la decisión fundacional. Fundación del Otro como tal escamoteando el gesto de confesión de Parte con el Todo, función del Estado que desplaza la caótica violencia originaria detrás del acuerdo racional en el Contrato (Grüner, *El fin* 89).

La tragedia, y el pensamiento de lo trágico, logran poner frente al lector y espectador esta violencia que es parte y sustancia de la ley, y por lo tanto de lo humano. El sacrificio poético, en ese sentido, se configura como ese mecanismo estético que logra codificar en signos, ya sea de palabras o de expresión escénica y corporal, esa violencia inmanente para exponerla frente o “delante” de lo convenido entre ciudadanos. En un ejercicio de autoficción, escribe Liddell:

Es preferible no tener motivo alguno  
para avalar nuestra existencia,  
que utilizar los motivos de la ley.  
Porque no es la ley lo que necesita nuestro amor  
sino el horror.  
El horror nuestro amor.  
La razón es avaricia.  
Y la pasión es generosidad.  
Porque el hombre generoso no peca.  
Aunque mate a su padre no peca.  
Aunque fornicque con su madre no peca.  
Aunque descuartice a su mujer y a su amante no peca.  
Porque la moral debe ser derrocada por sus actos  
para que el alma exista  
sobre las ruinas de un mundo legislado.  
Pero mi ley es la antigua ley,  
yo soy la dueña de las perras.  
Qué pobre sería mi ley si dependiera de jurados,  
de jueces, de fiscales, de abogados.  
Mi ley depende de la garganta de los gallos,  
y contra la razón sigo aullando (*Trilogía del infinito* 181).

Las referencias del texto de Liddell son en primera instancia trágicas, tanto donde el texto apela a la ley del *oikos* subvertida de forma transgresora, como en los temas de lo propiamente trágico. Sabiendo que lo trágico toca los temas del sacrificio y la relación de la libertad con la ley de la ciudad, Liddell expone la ley como algo perteneciente al orden de lo avaro, de lo inmoral y de lo real-violento. Así podemos comprender el efecto catártico que logra la tragedia cuando sentimos temor y conmiseración con respecto al destino trágico de Edipo, o entendamos el destino de Antígona relacionado con la esfera de la moral que se opone a la ley de Creonte y del Estado. En sus escritos, la escritura poética de Liddell es una forma de encontrar la libertad y la belleza.

Como Antígona, Liddell apela a la ley de su propia existencia poética y no la de los jueces o jurados, sobre todo aludiendo a la corporalidad y la animalidad. En ese sentido, al arte de lo dionisiaco, concepto propuesto como origen de lo trágico desde la mirada de Nietzsche, está presente como poesía. En todos los textos del libro *Trilogía del infinito*, el desgarrar de la carne se hace presente, convertido en poesía y palabras. Son las palabras las que se desgarran y destajan los conceptos del campo de lo racional y la ley de los hombres. Una y otra vez estas palabras supuran la moral. La autora se pone en el lugar de la prostituta, la asesina, la pecadora, con su fusil hecho de palabras, para dotar al espacio de lectura y de la escena de una libertad de ser y estar. Pareciera, a partir de estos textos, que la libertad hoy solo es posible en el extremo de romper con todo lo existente: el arte, la ley, la convivencia, la moral, el pensamiento, la lógica y la belleza apolínea.

En lo que se refiere al sacrificio poético, expone Liddell:

[E]n el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO. Porque animal no significa simplemente ser viviente. Ser viviente que pierde sus miembros por el aire junto a otra edición de miembros reventados. Con el sacrificio queremos decir YO. Por otra parte, gracias a la contemplación del sacrificio el espectador recupera la sensación de continuidad del YO (*El sacrificio* 99).

Así, este sacrificio poético se posiciona, al igual que la tragedia, en el espacio de la recuperación de la libertad a partir de la caída (del héroe trágico). Y es a partir de esta caída (o sacrificio) y la aceptación de un destino, que es posible recuperar cierta libertad de lo humano, pues en la aceptación de la caída viene la liberación, es decir en la acción ética que nos vuelve humanos. Lo humano está intrínsecamente relacionado con esa violencia fundacional, con la imposibilidad de huir de las luchas de los mismo y lo otro; por lo tanto,

en esa idea de amor que aparece discursivamente en la escritura de Liddell, ese amor solo puede surgir desde la oscuridad y el horror que recuperan, que dan luz a esa relación animal, terrenal y, por ello, anterior a la imposición de la Ley.

Como expongo arriba, el amor y el sacrificio como acto poético están relacionados con la búsqueda de la belleza. Pero, para Liddell, la belleza se encuentra detrás de lo que parece bello; para llegar a ella hace falta derramar sangre, y dejar que el sujeto se desangre. Así, la autora materializa estéticamente el horror, nos permite a los lectores/espectadores entrar en esa zona que nos es inaccesible (ya sea por falta de valor o de entendimiento), y que la escritura de Liddell, a partir de un acto de sacrificio poético personal, nos posibilita.

### **3. Piedad y conmiseración como rasgos de lo trágico contemporáneo**

La estructura clásica de la tragedia en la dramaturgia contemporánea ha quedado fracturada y fragmentada a partir de la conversión del texto dramático en material para la escena, sobre todo en los espectáculos no dramáticos de creadores como Angélica Liddell y Romeo Castellucci. En su *Trilogía del infinito*, Liddell presenta textos-materia que se desprenden de la libertad que ha conferido la escena a la escritura con palabras.<sup>5</sup> Si asumimos lo que Lehmann plantea en su *Teatro posdramático*, donde a partir de la crisis de la representación se da la ruptura de dicha dialéctica entre escena y texto dramático, la escena teatral contemporánea propone una nueva relación no mimética y, por tanto, ha conferido autonomía a la escritura para teatro que ha llevado a algunos autores a revisitar la idea de escritura performativa más allá de un texto dramático canónico (creadores como Sarah Kane, Caryl Churchill, Emilio García Wehbi y Lola Arias). Estos autores, no obstante, encuentran en sus temáticas los referentes de la tradición teatral para insertarse en ella como nuevas textualidades dramatúrgicas.<sup>6</sup>

Así, el texto de Liddell está en un territorio literario y de escritura teatral que desborda los límites del drama, pero que no se inserta tampoco dentro de la clasificación de los géneros literarios. En *Trilogía del infinito* encontramos una relación de la escritura con los conceptos de piedad y conmiseración, presentes a lo largo de los textos fragmentados e inconexos del libro.

---

<sup>5</sup> La escena teatral no dramática y de vanguardia posibilitan la escritura poética y la escritura desde una autonomía que no existe en la escritura dramática clásica que sigue reglas de acción, trama y estructura.

<sup>6</sup> La relación entre textualidades contemporáneas y la escena denominada posdramática la explico a fondo en mi ensayo "Territorios textuales en el teatro denominado posdramático", (ver Del Monte).

Algunos teóricos han ahondado en esta relación entre escritura verbal y la escena teatral contemporánea, entre los agrietamientos de dichas estructuras; entonces, es posible encontrarse de nuevo con el despliegue poético de ciertos temas de lo trágico, ahora desde otro lugar. Así encontramos que para Kernten Hausbi:

[...] aunque el drama ya no parece estar fundado sobre los poderes de la mimesis ni los de la catarsis y que no está relegado por el modelo del “bello animal” aristotélico, es afirmar lo evidente. Sin embargo, entre los materiales reciclados por la escritura teatral contemporánea es posible situar la presencia paradójica de elementos que provienen del proceso catártico: con toda seguridad el miedo, y quizás también, de manera reciente, la piedad (citado en Sarrazac 45).

Si nos adentramos a la propuesta catártica de *Trilogía del infinito* encontramos que, como afirma Hausbi, no se trata ya de generar terror, sino de escribir desde él. Lo catártico se vuelve así autorreferencial. La expiación es personal y está relacionada con el personaje autoficcional generado por Liddell para exponer su pensamiento poético. Este pensamiento está accionando no para definir una trama, sino más bien en un movimiento espacio-temporal. Como en los diarios de viaje, estos textos parecen venir de los momentos de relajación que tiene la artista entre un proyecto escénico y otro. Las palabras fluyen libremente sin el *corset* del aparato dramático, y así la escritura se vuelve un territorio de creación estética más cercana al pensamiento filosófico que al canon dramático.

El concepto del exceso es parte de esta nueva configuración textual. Es decir, la escritura no sólo está excedida en este trabajo literario, sino la forma desde donde parte esta escritura. Según Patrice Pavis, hay obras literarias en las que claramente se registra el exceso, ya que la literatura:

[...] igual que el teatro, tiene quizá la facultad, comprobada por poetas-filósofos como Artaud y Derrida, de empujar a la filosofía más allá de sus límites, e incluso sacarla de sus casillas y “exceder el concepto”. [...] El exceso, la “parte maldita” (Bataille, 1967), es un gasto desperdiciado, que se manifiesta en la sexualidad liberada, el sacrificio, la exageración de toda vanguardia extremista, de todo juego que alcance el paroxismo. [...] El exceso, entonces, no es una simple forma de estilo, sino un procedimiento heurístico para señalar y figurar lo real en escena (126).

En su obra literaria, Liddell le da una vuelta más a la crisis de la representación para regresar a la epístola como forma de exceso, purgación y autosacrificio poético. Estos son los rasgos de lo trágico que posibilitan la catarsis dentro del texto y, en ese sentido, aludiendo a

Aristóteles, devuelve la idea de catarsis, no ya como teoría de la recepción, sino como parte de las características de este héroe trágico que se nos presenta en la figura de la propia autora. Es ella quien se sacrifica y se deshace en vida con la propia escritura (o lo que nos hace creer a partir de la ficción poética). ¿Qué genera esto en el lector-espectador? Tendremos que asumir que este libro es un compendio de textos que se configuran como una estructura estética autónoma y que la “adaptación” de los mismos a la puesta en escena es otro mecanismo que se debe estudiar como objeto estético aparte. Estos textos exceden y dan cuenta de otra serie de pautas poéticas e indagaciones filosóficas que en las puestas en escena no vemos. La escena, como la misma Liddell enfatiza en entrevistas realizadas,<sup>7</sup> tienen que ver con la búsqueda plástica de la escena, y estos textos entonces serán utilizados como *escrituras no textocéntricas*.<sup>8</sup>

Veremos que este mecanismo es usado, no sólo por Liddell, Kantor en su momento o García Wehbi, sino también en cómo conciben la dramaturgia contemporánea algunos creadores de nuestros días. El texto ya no es una obra dramática para ser montada, sino que es una posibilidad de exploración de lenguaje, un diario de dirección y de artista, un texto en prosa o poesía, una investigación o una exploración en tanto “libro”<sup>9</sup> (ver Sarrazac). Ya en su texto “Teoría del Drama moderno”, Peter Szondi avizoraba la relación no dialéctica entre algunas estructuras del drama moderno que podemos revisar en poéticas anteriores al siglo xx. Textos barrocos como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca dan la sensación de que no están escritos para la escena teatral, sino para su propia lectura. Muchos textos llamados dramáticos están excedidos de dicha estructura en su formas y su contenidos. Están desbordados en sus estructuras dramáticas. No están escritos para ser llevados a escena como centro de una puesta en escena. En ese sentido, estaríamos hablando de una nueva dialéctica entre texto y escena donde de nuevo habría que encontrar o crear una relación entre escritura textual y escena teatral. Esta característica da una posibilidad distinta a la ficción y a la poesía, pero también a la tragedia.

Si George Steiner había hipotetizado (1956) con respecto a la muerte de la tragedia dentro de la estructura dramática y la desaparición del verso como forma ideal de la concreción de la tragedia en la escritura literaria, parecería que, en este nuevo siglo, la libertad del texto ha llevado a algunos artistas escénicos a explorar en la escritura no aristotélica y no dramática. Ellos ahora indagan en las paradojas de la representación (y de su imposibili-

---

<sup>7</sup> Ver entrevista de Liddell en: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wWVESM-40w](https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w).

<sup>8</sup> Fundamento de lo posdramático.

<sup>9</sup> Podemos encontrar ejemplos de este tipo de “materiales para la escena” en textos publicados por los creadores argentinos Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Lola Arias y Santiago Loza, quienes se afincan en la producción de textualidades no dramáticas para la escena teatral contemporánea.

dad), así como en escrituras casi automáticas, intertextuales, surrealistas y místicos, como en el caso del libro *Trilogía del infinito*.

Los textos de Angélica Liddell están en el borde de un abismo. Tienen sus propios referentes, no hay muchos ganchos hacia el lector. Necesitamos de tiempo para poder entrar a ese universo donde el texto no lanza pistas claras de cuál sea el objetivo y hacia dónde nos quiere llevar. Tenemos ante nosotros fragmentos de cartas, diarios, epístolas y a una autora dialogando con un interlocutor que nunca aparece. Escritura en primera persona que después será dicha en escena por otros.<sup>10</sup> Estos desfases nos descolocan, nos obligan a ir hacia otros espacios desde donde podemos releerla, verla, olerla y tratar de entenderla a partir también de lo emocional. El de Liddell es un libro que se “sufre”. Nos escupe su autorreferencialidad desde la primera página y nos posiciona como intrusos ante un mundo donde se duele y se margina el espíritu. Ahí es donde encuentro que se asoman los conceptos de conmiseración y temor. No quisiéramos en ningún momento ser ella, ni estar en sus zapatos. Su posición desde la escritura con respecto al mundo es dolorosa, angustiada y lacerante. La autora se lastima, se niega la alegría y se deshace en la búsqueda de una belleza inexistente.

Ella sabe que pierde y perderá, que no hay salida de este desconcierto de impureza e imperfección. Pero entonces, al igual que los héroes trágicos, no son ellos las víctimas, sino nosotros, con nuestra cotidianidad y vidas fútiles. Ella busca la belleza mientras nosotros miramos la realidad. En este sentido, la postura del “personaje” en primera persona de Liddell se relaciona con la idea nietzscheana de la voluntad y la búsqueda de la libertad que sabemos es imposible en un mundo contractual.

La conmiseración entonces no es para con ella, sino para con nosotros. Pero el intercambio de las miradas a partir de la postura del texto nos vuelve hacia la reflexión de nuestra propia existencia en reflejo a la suya. Un mecanismo, no de mimesis sino de diégesis, de distanciamiento, y es a partir de este rechazo del otro que nos podemos mirar de nuevo a nosotros desde una nueva perspectiva.

#### **4. Filosofía del discurso en la poética de Angélica Liddell**

Para comenzar a realizar un cruce entre pensamiento, pensamiento filosófico y pensamiento de lo trágico en el trabajo de Angélica Liddell, cito nuevamente a Patrice Pavis:

---

<sup>10</sup> En sus montajes, Liddell hace decir a los *performers* que enuncian textos escritos por ella en primera persona.

Sea cual sea el respeto que profesemos a la filosofía y a todo lo que ella aclara sobre la creación teatral, en la actualidad es necesario preguntarse si, a la inversa, no nos ayuda también la práctica teatral a realizar una nueva experiencia de la filosofía; si no pudiera acaso el trabajo de la escritura dramática o el trabajo escénico desembocar en alguna inesperada “iluminación” filosófica (138).

La pregunta de Pavis al momento de indagar en la relación entre filosofía y teatro, sin duda, nos permite abrir el abanico de análisis de la obra escritural tanto de Liddell como de otros autores teatrales contemporáneos. Esta duda retórica abre la posibilidad de pensar en el teatro como parte de la creación de una filosofía del discurso, sobre todo a partir, como el mismo Pavis apunta una y otra vez, de dramaturgos-poetas-pensadores como Artaud y Derrida.<sup>11</sup>

Y pareciera que es el pensamiento trágico el más cercano a la creación o a la posición desde el pensamiento filosófico generado desde la escena o la escritura accionada o performativa, ya que es en el pensamiento trágico donde se da de manera más clara un posicionamiento dialéctico entre el ser humano y su sociedad. Es en el teatro donde las tensiones sociales, las tensiones entre individuos las tensiones entre individuos se materializan, ya sea de forma dramática o posdramática.

La idea de que las nuevas dramaturgias proponen una nueva mirada sobre el pensamiento trágico contemporáneo, sobre todo si tomamos en cuenta la forma y el contenido de *La Trilogía del infinito*, encontraremos que la pregunta principal que se produce a lo largo de las páginas es sobre la relación entre la belleza, la justicia, la sociedad y la libertad, temas vinculados con el pensamiento filosófico y político.

Las posibilidades de pensamiento crítico que nos pueden otorgar los textos de Angélica Liddell en relación al ámbito de lo social, las relaciones humanas, la relación entre individuo, ley y ética, son sin duda profundas y singulares. La posición donde se ubica su pensamiento desde lo poético desarticula los lugares comunes desde donde se piensa la escena, formal y simbólicamente. El texto de Liddell nos propone una nueva mirada sobre lo ético, lo político y lo filosófico. Es una escritora y creadora singular que se encuentra en un ámbito poético, por ello distanciado de la sociedad desde donde se la mira y se la juzga.

---

<sup>11</sup> Antonin Artaud y Georges Bataille quizá sean dos de los escritores más importantes sobre la escritura de lo trágico. En su texto “Para terminar con el juicio de Dios”, Artaud rompe con toda regla sintáctica para habitar las profundidades del “grito sacrificial”: “Como no había más que tierra y bosque de huesos /tuvo que ganarse su alimento,/no había mierda/ sólo hierro y fuego,/y el hombre tuvo miedo de perder la mierda o más bien deseó la mierda /y para eso, sacrificó la sangre. Para tener mierda, es decir carne,/ donde sólo había sangre y chatarra de osamentas, donde no tenía nada que ganar y sí algo que perder: la vida. o reche modo /to edire/ de za/ tau dari/ do padera coco” (19).

Para entender el pensamiento detrás de las palabras y creaciones de Liddell, habría que poner en claro que aquí no estamos hablando de textos presentacionales o discursivos, donde la voz de la autora es la que expone esos pensamientos, como en su libro de conferencias y artículos de *El arte como sacrificio poético*. Así, *Trilogía del infinito* nos enfrenta a un mundo ficcional de autorreferencialidad constante. A partir de este mundo representacional, no necesariamente dramático, es que se expone un mundo y un pensamiento que recoge las preocupaciones trágicas desde los inicios de los tiempos griegos. Si tomamos en cuenta la cita de Nietzsche en tanto qué sería el arte de lo dionisiaco y lo apolíneo, se lee:

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga de la náusea a lo absurdo (254).

Angélica Liddell parece sugerir que la cubre un velo, que lo que ve, escucha y siente está en un mundo intermedio, fronterizo entre lo real y la visión subjetiva y ficcional de esa realidad. Esto le permite crear su propio universo intermedio a partir del cual proferir pensamientos que se nos presentan como más verdaderos, por exacerbados. Para Nietzsche, el principio de subjetividad que plantea el poeta lírico es el que preserva con su expresión performativa aquellos rasgos del coro trágico, de los rituales paganos dirigidos al dios Dionisos y, por lo tanto, es él quien personifica la necesaria mirada subjetiva de la contemplación desinteresada que lo convierte en el verdadero poeta. El juego performativo de ser lo que se escribe y lo que se dice es, en definitiva, la característica tanto del poeta lírico como de la creadora Angélica Liddell.

El filósofo prusiano habla del principio dionisiaco como aquel que nos lleva a las raíces de lo ritual y lo excesivo, donde la relación entre verdad y arte se encuentran justamente en la desobjetivización que se logra a través del canto ditirambo.<sup>12</sup> En la contemporaneidad esto no sucede de la misma manera, simplemente porque la identidad ya no es colectiva ni los valores compartidos. ¿Cómo se puede hablar de lo divino, o generar terror y conmiseración en un mundo basado en la perspectiva científica? Justamente yendo hacia lo inmanente: Dios.

Liddell realiza un mecanismo paradójico, donde, desde la mirada religiosa habla con Dios, con un otro, con el demonio, y donde las palabras *pecado*, *santos*, *devoción* se despliegan por todo el texto, que al igual que algunos escritos místicos de Santa Teresa o

---

<sup>12</sup> Nietzsche plantea estos conceptos en el apartado “Visión dionisiaca del mundo”, de su libro *El origen de la tragedia*.

San Agustín, nos llevan al terreno de lo místico. El pensamiento filosófico en los textos de Liddell se encuentra en el campo fronterizo de lo pagano y lo sagrado. Y esta tensión y la forma en la que Liddell se posiciona desde la mirada sagrada sobre el mundo, la posiciona como pensadora, además de como poeta. Sin duda, hablar de verdad es entrar al mundo del pensamiento filosófico. Y parece que la tragedia es ese territorio que ha tocado de cerca o se ha preguntado sobre la verdad, la justicia y la relación de los hombres con lo divino. Por ello Christoph Menke, en su libro *La actualidad de la tragedia*, escribe:

Hablar de la “verdad” de esta experiencia trágica, en cambio, parece que significa convertir el arte (de la tragedia) en expresión de un conocimiento que también se puede formular con independencia de ella, es decir, convertir el arte (de la tragedia), en la expresión de una verdad filosófica. La elevación de la experiencia trágica a una experiencia “verdadera”, repetiría entonces una vez más la “desemancipación” unida a todo discurso filosófico sobre la verdad, tanto descubierta como escondida en el arte (86).

Ya Nietzsche había hipotetizado con respecto a la idea de verdad en el arte, atribuyendo a la idea de símbolo y semblanza una posibilidad de verdad fuera del ámbito de la realidad. Al igual que Menke, dan posibilidad al pensamiento filosófico dentro del arte trágico, a través de un mecanismo distinto que el propuesto por la historia de la filosofía, o podríamos decir, a partir de un pensamiento lógico y argumental. Esta idea de que en el arte trágico pueda haber una verdad velada, escondida, o intuida, es lo que amplía la discusión entre verdad, filosofía y arte en general. En particular, desde el ámbito del pensamiento de lo trágico relacionado con los temas que siempre ha tratado la tragedia, encontramos que el trabajo en *Trilogía del infinito*, con el tema de la verdad, no solo se da como punto de partida, sino que se despliega como pensamiento expuesto a lo largo de todo el libro. El libro de Liddell “piensa” y, al hacerlo, encuentra ciertas verdades que están relacionadas con su pensamiento. A partir de una mirada particular y la poesía que el texto crea, la autora nos transmite su verdad personal, relacionada con una búsqueda imposible por la belleza emprendida por filósofos y poetas desde el principio de los tiempos.

## Fuentes consultadas

Artaud, Antonin. *Terminar con el juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1975.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Traducido por Luisa Josefina Hernández, México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

- 
- Del Monte, Fernanda. *Territorios textuales en el denominado teatro posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Féral, Josette. "Por una poética de la performatividad: el teatro performativo". *Investigación Teatral*, vol. 6-7, núm. 10-11. 2017, pp. 25-50.
- Grüner, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Espacios del Saber, Paidós, 2005.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Lehmann, Hans Thies. *Tragedia y teatro dramático*. Traducido por Claudia Cabrera. México: Paso de Gato. 2017.
- Lehmann, Hans Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Claudia Cabrera. México: Paso de Gato, 2013.
- Liddell, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Con Tinta Me Tienes, 2015.
- Liddell, Angélica. Entrevista. "Biennale Teatro 2016 - Meeting with Angélica Liddell". *YouTube*, subido por 'BiennaleChannel', 9 agosto 2016, Teatro Piccolo Arsénale, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wWVESM-40w](https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESM-40w), consultado en octubre de 2020.
- Liddell, Angélica. *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña rota, 2016.
- Menke, Christoph. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Barcelona: Editorial Alianza, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.
- Sarrazac, Jean Pierre, coordinador. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2014.
- Szondi, Peter. *Teoría del Drama moderno, 1880-1956*. Ed. Dykinson, Madrid. 2011.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## El teatro como ejercicio terapéutico en *Todos somos el rey Lear*, de Guillermo Schmidhuber

Lourdes Betanzos\*

\* Auburn University, Estados Unidos.  
*e-mail:* betanlo@auburn.edu

**Recibido:** 05 de octubre de 2020

**Aceptado:** 01 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2669

## **El teatro como ejercicio terapéutico en *Todos somos el rey Lear*, de Guillermo Schmidhuber**

### ***Resumen***

En *Todos somos el rey Lear*, el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber de la Mora plantea un claro ejercicio intertextual con William Shakespeare. El presente estudio es una exploración de cómo Schmidhuber teatraliza la creación de hiperrealidad como proceso terapéutico no sólo para ciertos personajes de la obra, sino también para el público e, incluso, para el dramaturgo mismo. Se emplean los conceptos de Jean Baudrillard sobre la hiperrealidad y el simulacro, las afirmaciones del mismo Schmidhuber sobre la dramaturgia, así como también los conceptos psicológicos de Phil Jones sobre la drama-terapia y los efectos transformativos de este ejercicio teatral. Por medio de este proceso que resulta terapéutico, los personajes de la obra intentan enmendar los conflictos vitales que los inquietan a, a la par que el autor mismo negocia su identidad como dramaturgo.

**Palabras clave:** hiperrealidad; simulacro; terapia; intertextualidad; dramaturgia; metateatro.

## **Theater as therapeutic exercise in *We are all King Lear* from Guillermo Schmidhuber**

### ***Abstract***

In *We Are All King Lear*, Mexican playwright Guillermo Schmidhuber de la Mora clearly lays out an intertextual exercise with William Shakespeare's work. This essay explores how Schmidhuber dramatizes the creation of hyperreality as a therapeutic process not only for certain characters of the play, but also for the audience and even for the playwright himself. To carry out this exploration, the paper applies Baudrillard's concepts of hyperreality and simulation, as well as some affirmations from Schmidhuber himself about dramaturgy, and some of Phil Jones' psychological concepts regarding drama therapy and its transformative effects as a theatrical exercise. Through this therapeutic process, the play's characters attempt to rectify the vital conflicts that unsettle them, while the author himself negotiates his identity as a playwright.

**Keywords:** hyperreality; simulation; therapy; intertextuality; dramaturgy; metatheater.

---

---

## El teatro como ejercicio terapéutico en *Todos somos el rey Lear* de Guillermo Schmidhuber

*El teatro no es un pasatiempo, es una búsqueda conjunta del  
autor, el director, los actores y el público de una verdad interior.*  
Guillermo Schmidhuber, *Todos somos el rey Lear*

**E**n su obra *Todos somos el rey Lear*, escrita en 1979 y publicada en 1982, Guillermo Schmidhuber plantea una clara intertextualidad con William Shakespeare, comenzando con el título de su obra y extendiéndose hasta la escenificación de la obra de Shakespeare dentro de su trama. A pesar de ser una de las obras tempranas del dramaturgo mexicano, hasta la fecha no ha recibido estudio profundo, con la única excepción de un párrafo que le dedica Ronald Burgess en el libro *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. En la obra de Schmidhuber, una compañía teatral ensaya, improvisa y representa la obra *El rey Lear* de William Shakespeare. Mientras tanto, los cambios de papel de cada personaje contribuyen a borrar los límites entre realidad y simulación o ficción, al establecerse una similitud entre el contexto y la trama de la obra de Shakespeare y los de la obra de Schmidhuber. En esta última es evidente un contexto de simulacro y de creación de una hiperrealidad. De esta manera, el dramaturgo propone un *tertium comparationis*, el punto común en el ejercicio comparativo entre la obra de Shakespeare y la propia.

Sin embargo, la obra de Schmidhuber va más allá del *tertium comparationis*, ya que las comparaciones sacadas por los personajes que crean hiperrealidad funcionan para éstos como un proceso terapéutico, como también para el dramaturgo en el ejercicio de escribir la obra. Se identifica aquí dicho proceso terapéutico con el acto creativo dramático que ejercen tanto

los personajes de la obra de Schmidhuber como el autor mismo. Para examinar este proceso, se emplearán los conceptos de Jean Baudrillard relativos a su propuesta de las cuatro etapas del *simulacrum*, como también se incluirán conceptos de drama-terapia de Phil Jones y afirmaciones del mismo Guillermo Schmidhuber sobre la escritura de esta obra.

El presente estudio es una exploración de cómo Schmidhuber teatraliza esta comparación por medio del simulacro, haciéndola funcionar no sólo como forma de resolver relaciones interpersonales de los personajes, en particular las filiales, sino también como una búsqueda de identidad como dramaturgo. Por medio de este proceso, los personajes Millonario verdadero y Álvaro intentan enmendar los conflictos vitales que inquietan a ambos (cabe acotar que hay dos personajes cuyos papeles son actuados por dos actores distintos: Millonario y Millonario verdadero. Tanto en la nomenclatura original como en este trabajo, Millonario se refiere al primero que aparece en la obra, y Millonario verdadero, al que entra hacia el final).

En la obra del autor isabelino, el rey Lear, con la intención de heredar su reino a sus tres hijas, las somete a prueba, aunque este plan fracasa y él es abandonado por ellas. A pesar de los esfuerzos de quienes mantienen su lealtad al rey, Lear llega a reconocer tardíamente que debería haberle dejado la herencia a su hija Cordelia, la única que se redime al ayudar a Kent y Edgar a salvar y curar a Lear cuando éste está simbólicamente ciego al no reconocer sus propias fallas hasta demasiado tarde. Esta trama sirve de punto de partida en la obra del dramaturgo mexicano, donde Millonario verdadero equivale a Lear y los demás personajes aparecen como actores en la trama, quienes cambian intermitentemente a representar personajes de la obra de Shakespeare o de las invenciones de la imaginación de Millonario. Este último adopta el papel de director después de ser público exclusivo de la escena que abre *Todos somos el rey Lear*.

Jean Baudrillard mantiene que uno puede vivir con la idea de una verdad distorsionada (5). Explica que esto consiste en sustituir lo real por signos que sugieren o simulan la realidad, o sea simulacros (2). Además, Baudrillard afirma: “Lo que toda sociedad busca al seguir produciendo, y sobre-produciendo, es restaurar lo real que se le escapa” (23).<sup>1</sup> Con este proceso, alude a la creación de una hiperrealidad por medio de la simulación, a la cual describe como una semblanza alucinatoria de la realidad misma (*ibídem*). Para sintetizar el presente marco teórico, la simulación es un esfuerzo del individuo para recuperar la realidad efímera, la cual requiere improvisación o simulacro continuo. Es más, este proceso de fusión o disolución de la realidad y la ficción constituye una estrategia dramática, cuyo propósito terapéutico le permite al simulador mayor comprensión de la condición humana.

---

<sup>1</sup> *What every society looks for in continuing to produce, and to overproduce, is to restore the real that escapes it.* Todas las citas cuyo idioma original no es el español fueron traducidas por la autora del presente artículo y en algunos casos corregidas en el proceso editorial.

Este ejercicio terapéutico teatral se manifiesta en la obra de Schmidhuber a través del personaje de Álvaro y quienes le ayudan a llevarlo a cabo, la mayoría de los cuales son actores ensayando y representando *El rey Lear* de William Shakespeare. El ejercicio teatral de la obra de Schmidhuber se puede dividir conforme a las cuatro etapas de representación que define Baudrillard: (1) la realidad, (2) la realidad distorsionada, (3) la realidad fingida y (4) la ausencia de realidad.

Como terapia psicológica, Phil Jones identifica tres procesos claves de la drama-terapia en *Drama as Therapy*: proyección dramática, transformación y juego.<sup>2</sup> Jones define la proyección dramática como lo que ocurre cuando el individuo se involucra emocional e intelectualmente en el enfrentamiento de asuntos llevados a terapia por medio de formatos dramáticos. La transformación describe la manera en que cambia la experiencia del individuo en relación con los problemas expresados. El juego es una de las maneras de experimentar o acercarse a un problema, en la cual se crea un espacio donde el individuo puede probar los temas sin consecuencia alguna (10).

Para captar este proceso en la obra de Schmidhuber es necesario comprender el flujo de su trama y explicar los planos temporales que la componen. El dramaturgo mismo describe la estructura de esta obra como “las cajitas chinas: teatro dentro del teatro dentro del teatro” (*Trece apuestas* 156). Tiene rasgos de metateatro de la representación, lo cual ha llegado a ser una característica distintiva de la dramaturgia de Schmidhuber, como lo hemos señalado Olga Marta Peña Doria y la autora del presente estudio en *Volición y metateatralidad: La dramaturgia de Guillermo Schmidhuber y Sueños: Aproximaciones a la dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*, respectivamente.

En la obra de Schmidhuber primero está lo que esta autora denomina el marco teatral implicado, que consiste en el ensayo que está en curso al inicio de *Todos somos el rey Lear* llevado a cabo por los personajes-actores con nombres propios. Segundo, está el plano metateatral, donde se ubica la representación de *El rey Lear* de Shakespeare. Le sigue un segundo plano metateatral, que corresponde a la adaptación de la obra de Shakespeare y la creación de una hiperrealidad por parte de Millonario verdadero. Sin embargo, como se comprueba al final de la obra, éste no es el único nivel de hiperrealidad en ella. Hay además un segundo nivel hiperreal, correspondiente a cuando Álvaro-anciano indica haber creado el anterior plano hiperreal como actor y dramaturgo textual. A este último plano se le llamará marco hiperreal, y es ahí donde Álvaro-anciano y Schmidhuber mismo ejercen una reflexión sobre el proceso creativo de la dramaturgia. Véase la Figura 1 que ilustra los diferentes planos de representación en correspondencia con las etapas concebidas por

<sup>2</sup> *dramatic projection, transformation, and play.*

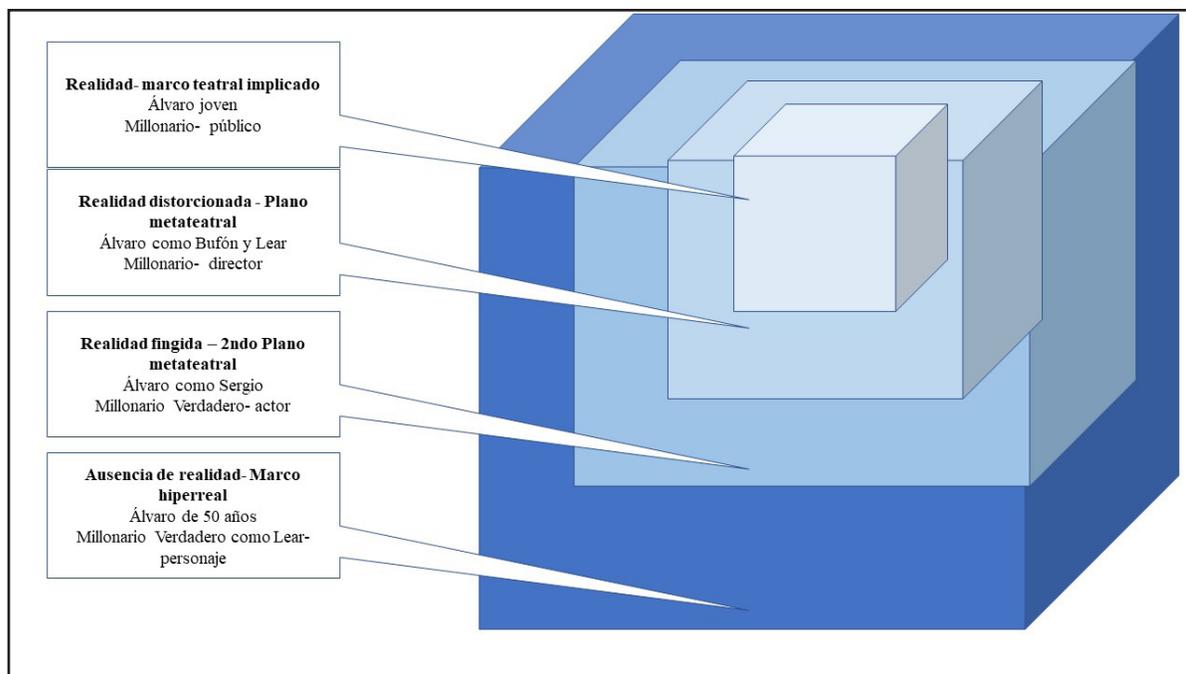


Figura 1. Planos de representación organizados a través de cajas chinas. Fuente: elaboración propia.

Baudrillard, a la vez que, con la identificación de los papeles de Millonario, Millonario verdadero y Álvaro, organizada mediante las “cajas chinas” antes mencionadas.

La retórica empleada en la apertura de la obra, con el parlamento de Álvaro, guarda semejanza con los parlamentos retóricos que iniciaban las obras durante la época en que escribió Shakespeare y funciona para establecer el marco teatral de la obra. También revela que la temática de la obra es, en las palabras del personaje/actor Álvaro, “un novedoso análisis de *El rey Lear*, de William Shakespeare” y que “[d]etrás de la trama se esconde una pregunta: ¿Qué significa hoy el teatro para la humanidad? ¿Mucho...? ¿Poco...? ¿Nada...? Ustedes mismos tendrán que responder a esa pregunta” (Schmidhuber, *Trece apuestas* 156). De esta manera se plantea uno de los temas de la obra que incluye la exploración de la esencia del teatro mismo, esbozándose un contexto de reflexión al respecto. En su libro *El ojo teatral*, Schmidhuber indica cómo entiende la dramaturgia y el teatro:

Dramaturgia es el proceso de teatralizar la vida humana mediante la abstracción de sus elementos; es un proceso cognoscitivo que conlleva el énfasis de algunos de sus elementos y la supresión de otros. Consiste en observar la vida enmarcada por

sus circunstancias límites, dentro de un espacio rarificado y bajo un péndulo descompensado que puede acelerar las horas o detener los segundos. El teatro convierte la existencia humana en un vivir artificial, lo que permite modificar las limitaciones humanas (13).

Con las afirmaciones anteriores, Schmidhuber sugiere el aspecto de simulacro de la dramaturgia, como también el carácter terapéutico que dicho acto creativo puede poseer al hacer referencia a un “espacio rarificado” y un “vivir artificial”, los cuales abren la posibilidad de cambiar “las limitaciones humanas” (*ibídem*). Aquí cabe hacer referencia a la proyección dramática en el proceso psicológico de la drama-terapia, que Jones define como:

[...] el proceso por el cual los clientes proyectan aspectos de sí mismos o de su experiencia en materiales teatrales o dramáticos o en la escenificación, externalizando así sus conflictos interiores [...] La expresión dramática posibilita el cambio a través de la creación de perspectiva, junto con la oportunidad para la exploración y la toma de consciencia (*insight*) por medio de la representación de la materia proyectada (84).<sup>3</sup>

Schmidhuber indica que la temática de *Todos somos el rey Lear* va más allá de una breve exploración del género dramático para incluir una indagación en la naturaleza humana –con respecto a su capacidad de tomar decisiones a pesar del riesgo– y el papel que tiene el teatro en ella como medio de exploración introspectiva. La nota a pie de página que el dramaturgo incluye al principio de *Todos somos el rey Lear* presenta la temática como “una meditación dramática sobre la verdadera naturaleza del Teatro”, y afirma que el ejercicio teatral envuelve “el arte de la decisión, el riesgo y el error” (*Trece apuestas* 156). Como queda implícito en estas palabras y como se desarrollará más adelante en el presente estudio, Schmidhuber explora con esta obra su propia identidad como dramaturgo. Así, aplica la proyección dramática que, según las teorías de Phil Jones, suele inspirar la actividad creativa (*Drama as Therapy* 137).

El marco implicado en los momentos iniciales de la obra, cuando Álvaro es joven y forma parte de la compañía teatral que se encuentra ensayando, da pie a un contexto o una situación que resultará defectuosa, ya que –como se da cuenta el lector o espectador– hay inconsistencias entre el diálogo y los signos visuales que ofrecen los actores/personajes,

---

<sup>3</sup> [...] *the process by which clients project aspects of themselves or their experience into theatrical or dramatic materials or into enactment, and thereby externalize inner conflicts. [...] The dramatic expression enables change through the creation of perspective, along with the opportunity for exploration and insight through the enactment of the projected material.*

además de que la escena misma sugiere que hay algo mal o existe alguna falsedad en la acción que toma lugar en el escenario. Aun la acotación que describe la entrada del primer personaje implica cierto nivel de nerviosismo de su parte al indicar que “se le nota un tanto intranquilo” (*Trece apuestas* 156). Mauricio es caracterizado como impaciente y un tanto airado (*Trece apuestas* 157). Otro indicio de un contexto imperfecto es que, al principio de la obra, cuando los actores declaman textos de *El rey Lear* de Shakespeare mientras comen, lo hacen sin adoptar plenamente los papeles, mecánicamente y sin interés (*Trece apuestas* 160-162). Además, la escenografía y la utilería dan un sentido de estancamiento, resultando “ser de mal gusto y estar elaborada[s] con pobreza; hay algo en ella[s] que recuerda esas fotografías de antiguas puestas en escena, que más que dar una impresión de vida, hacen pensar en muertos embalsamados y olores acres” (*Trece apuestas* 157). Las desconexiones entre los signos verbales y los visuales plantean la posibilidad de la creación de una realidad virtual, ya que desde el comienzo el espectador/lector sabe que la trama no ocurre en un teatro sino en un hotel de provincia. Esto establece la existencia de un espacio propicio para el proceso terapéutico, a la vez que afirma su necesidad.

Dicho espacio, oportuno para la proyección dramática, permite una manera distinta de entender el contexto real. La diferencia del diálogo de la metarepresentación de los textos de Shakespeare, de los planos 1 y 2 metateatrales, con respecto al del marco implicado e hiperreal, es palpable aun en el lenguaje empleado en cada uno. En estas representaciones de los planos metateatrales se utiliza castellano antiguo y formal típico de la época del dramaturgo isabelino, evocando así el contexto británico contemporáneo a esa época (*Trece apuestas* 160-162). Mientras tanto, el lenguaje del marco implicado es una mezcla de discurso entre actores y lenguaje conversacional de hoy en día. Al concluir la primera escena del *Lear* renacentista abruptamente, con la exclamación de “¡Alto!” de Millonario, comienza un momento en el que la ficción y la realidad se mezclan en un intercambio entre Sergio, María y Millonario. En dicho intercambio, este último le pregunta a María –quien acaba de declamar en el papel de Gonerilda, hija de Lear–, “¿Quieres a tu padre?”, lo que provoca la respuesta: “¿A mi padre o al de Gonerilda?” (*Trece apuestas* 162). Esto da lugar a la apertura y creación del plano 2 de la representación, o el plano de la hiperrealidad creada por Millonario. Se alterna entre el marco implicado y el plano 2 hasta llegar al punto de confusión entre los dos niveles. Otro ejemplo de esto se encuentra más adelante en el intercambio entre Millonario, María-Gonerilda y Esmeralda-Regania:

MILLONARIO: [Colérico.] ¿Crees que no sabías qué hacer con ellos? ¡Ilusa! [Corrige.] Lear pudo haber tirado sus bienes a la calle, ahí hay gente que siempre necesita algo.

ESMERALDA-REGANIA: Tanto como yo.

MILLONARIO: [*Fatuo.*] Tú no requieres dinero, en toda tu vida no te acabarías lo que se te ha dado.

MARÍA-GONERILDA: [*Atacando abiertamente.*] ¡Nada nos diste! ¡Todo era nuestro!

MILLONARIO: ¡Mentira! ¡Mentira! Hablas como Florencia. [*Señaló a Esmeralda y se dio cuenta que habló de más.*]

ESMERALDA-REGANIA: Yo no soy Florencia; me llamo Esmeralda y represento a Regania.

MILLONARIO: [*Con gran ira.*] ¡Todas las hijas son iguales!

MARÍA: [*Con astucia.*] Florencia debe ser una buena mujer (*Trece apuestas* 166).

Este intercambio muestra que Millonario vacila hacia el plano 2, hasta que María le aclara su identidad verídica. Similar ofuscación ocurre también en el texto de Shakespeare, cuando Goneril y Lear conversan: él se cae y parece padecer de amnesia. Tal confusión de nombres o lapso de memoria se repite en el acto 4 o 5, en un intercambio con Cordelia. Como indica Phil Jones, “[l]a proyección suele ser la inspiración de la actividad creativa” (137).<sup>4</sup> Aquí, la alternación entre los planos de realidad e hiperrealidad es la manifestación de la actividad creativa de la dramaturgia.

La transición entre el plano metateatral y el segundo plano metateatral se inicia cuando Millonario se interesa por la escena del tribunal en el texto de Shakespeare (*Trece apuestas* 163); sin embargo, después de que los actores recitan esta parte, Millonario se desilusiona con la conclusión del juicio y se entabla una discusión acerca de cómo él podría adaptar el texto clásico (*Trece apuestas* 165). Esta discusión pasa hacia un intercambio entre Esmeralda-Regania y Millonario-Lear, donde éste confunde su identidad y vida real con las de Lear, en el plano 2 metateatral. En el momento que la actriz Esmeralda y Millonario discuten sobre la herencia del Lear de Shakespeare, se implica que Florencia es la hija real de Millonario, ofuscándose así la división entre planos de representación. Esmeralda dirige luego una crítica hacia Millonario, que pasa desapercibida por él. La actriz le comparte: “soy feliz, no tengo que recurrir a parodias teatrales para poder hablar con mi hija” (*Trece apuestas* 167). Aquí se halla una verdad revelada sobre el proceso terapéutico de la teatralización de la dinámica padre/hija. Como elabora Jones, en la dramaterapia los individuos pueden adoptar el papel de un personaje ficticio y de esta manera proyectar rasgos de sí mismos en el contexto dramático: “[se] crea un teatro en miniatura dentro del grupo y dentro de uno mismo” (83).<sup>5</sup> En esta escena de la obra de Schmidhuber, Millonario es quien proyecta su deseo paternal por comunicarse con su hija al adoptar el papel de Lear.

<sup>4</sup> *Projection is often the inspiration for creative activity.*

<sup>5</sup> *A miniature theater is created within the group and within the self.*

Millonario también sugiere este proceso, cuando afirma: “La poesía sólo sirve para ablandar la voluntad y el teatro para nublar el entendimiento” (*Trece apuestas* 169). De esta forma, el teatro se destaca como instrumento que, por lo menos, inquieta a la mente. Según el autor de *Drama as Therapy*:

La producción de una obra teatral incluye la noción de la interpretación de un texto. Como señala Esslin en *Anatomy of Drama* (1978: 88), los espectadores son atraídos al teatro en parte para ver la interpretación particular que un actor o director lleva a un texto determinado. Así, en la drama-terapia el interés en el trabajo proyectivo con un texto depende de un proceso semejante al del trabajo interpretativo ejercido por un director o actor. El interés se halla en las maneras en que el cliente puede usar el texto como un material en el cual proyectar sus preocupaciones internas para emplearlo como medio de auto-exploración. (Jones, 153)<sup>6</sup>

Al decir que el teatro sólo sirve para “nublar el entendimiento”, Millonario establece su desconfianza en las propiedades terapéuticas, porque éstas revelan precisamente la versión de la realidad que él no desea enfrentar. Él no confía en el teatro por tal motivo. Por contraste, en la obra shakespeariana, *Lear* sugiere que, para mejor acercarse a la situación que enfrenta, se necesitan espejuelos o lentes correctivos: “Ponte los anteojos; / Y, como vil político, muestre ver lo que no ve” (Shakespeare, 1002).<sup>7</sup> A tal afirmación puede aplicarse el concepto de hiperrealidad, al notar que *Lear* recomienda ver los asuntos de una manera distinta para vislumbrar aquello que parecía no poderse ver anteriormente. Es precisamente lo antes no visto (o comprendido), lo que compone la hiperrealidad. Como señala Edgar, de *El rey Lear*, en su locura ha hallado la razón: “O, ¡tema e impertinencia mezclados! ¡Razón en la locura!” (*ibídem*).<sup>8</sup> Es en la creación de esta hiperrealidad que se halla claridad, aun en la obra de Schmidhuber y pese a que el partícipe de su gestación, Millonario, no crea en sus funciones beneficiosas. Son el público y el dramaturgo de *Todos somos el rey Lear* quienes hallan dicha claridad. Esto sugiere el valor transformativo de la drama-terapia des-

<sup>6</sup> *Theatrical play production includes the notion of interpretation of a text. As Esslin point out in An Anatomy of Drama (1978:88), audiences are drawn to plays in part to see the particular interpretation an actor or director brings to a given text. So in dramatherapy interest in projective work with a text relies on a process akin to the interpretive work undertaken by a director or actor. The interest lies in the ways that the client can use the text as material in which to project their inner preoccupations, in order to use it as a means of self-exploration”.*

<sup>7</sup> *Get thee glass eyes; / And, like a scurvy politician, seem / To see the things thou dost not.*

<sup>8</sup> *O, ¡matter and impertinency mix'd! Reason in madness!?”*

crita por Phil Jones, quien afirma: “El proceso de estar envuelto en hacer teatro, la potencial satisfacción creativa de la representación, pueden ser transformativos” (121).<sup>9</sup>

En la obra hay una serie de claves que sugieren la intervención de personajes del marco implicado en la creación del nivel hiperreal de Millonario, en plano 2. Un ejemplo es el intercambio entre Millonario y María, donde ella afirma que comprende a Lear, “el Lear solitario” (*Trece apuestas* 170). Luego, en el mismo intercambio, a Millonario se le quiebra la voz y declara: “no sé qué hacer”; María responde: “Yo intuyo que puedo ayudarlo” (*ibidem*), entablando aun otro nivel de representación al entrar en el papel de Gonerilda. Pero esta vez con claras intenciones de ayudar a Millonario a resolver su inquietud por medio de un proceso de simulación. Ella le aclara a Millonario:

Yo no me voy. Usted necesita hablar con alguien. Yo soy Gonerilda. Cuando mi padre, el Rey Lear, me dio poder, perdí el equilibrio en mi vida, porque nunca obtuve una respuesta en la búsqueda del sentido de mi existencia, y llegué a olvidar mis deberes de esposa y madre, y busqué el amor de otro hombre, el mismo que mi hermana amaba, y acabé matándola y matándome (*Trece apuestas* 170).

Con estas declaraciones hipotéticas sobre el personaje de Shakespeare, María-Gonerilda le ofrece a Millonario una explicación de los efectos que tuvo el poder que él le dio a ella. Al darse cuenta de que la situación de sus hijas es similar a la de las hijas de Lear, Millonario declara: “¡Yo no quiero que mis hijas acaben como las de Lear!” (*Trece apuestas* 170). Aquí, por medio del nivel hiperreal del plano 2, Millonario reconoce la falla de su relación con sus hijas Estela y Florencia, a quienes dejó administrar su herencia en vida. Por medio de esta creación de simulacro con los textos de Shakespeare, Millonario acepta que tal decisión de parte suya fue un error (*Trece apuestas* 171). Sin embargo, a diferencia de los personajes de la obra isabelina, Millonario todavía está a tiempo de enmendar su error si emplea procesos teatrales para hallar el vínculo entre las emociones o experiencias vitales y la exteriorización dramática. Los conceptos sobre la proyección dramática mantienen que: “Las formas y los procesos dramáticos, ya sea al jugar con objetos o desempeñar un papel, conectan la expresión externa del teatro con las emociones interiorizadas o las experiencias de vida” (*Drama as Therapy* 83).<sup>10</sup>

Durante la misma conversación con María, Millonario revela cómo llegó a comprender su conflicto: “Hace unos días vi la puesta en escena de *El Rey Lear* con su compañía, y fue

---

<sup>9</sup> *The process of being involved in making drama, the potential creative satisfaction of enactment, can be transformative.*

<sup>10</sup> *Dramatic forms and processes, whether playing with objects or playing roles, connect outer expression in drama with inwardly held feelings or life experiences.*

como un golpe seco. Volví todos los días, tarde y noche, pero no he alcanzado a entender mi error, aunque sé que es el mismo del rey Lear. [*Sincero.*] ¡Ayúdenme a encontrar la verdad!” (*Trece apuestas* 172). María le aconseja: “Busque a su hija Caridad; en ella está su salvación” (*ibídem*). Luego, Margot-Cordelia recita parlamentos del texto de Shakespeare que corresponden a la situación entre Millonario y su hija Caridad, como por ejemplo cuando enuncia: “¡Mi querido padre! Por ti mi duelo ha entristecido a Francia, y mis inagotables lágrimas han excitado su piedad. No arma nuestras manos la loca ambición, sino el amor [*el Millonario se enternece*], el tierno amor a un padre anciano y querido. Vamos a combatir en defensa de tus derechos. ¡Cuánto me tarda el verte y el oír tu voz!” (*ibídem*). En este intercambio entre Millonario y María con el complemento de las recitaciones de Margot-Cordelia, Millonario continuamente se refiere a Margot-Cordelia como Caridad, su hija real, hasta pedir que venga a sus brazos, ofuscando así la división entre realidad y ficción, niveles ambos que son performativos. El proceso sugerido en esta escena concuerda con las ideas de Baudrillard, quien mantiene que no se trata de imitación, ni duplicación, ni parodia, sino de una substitución de lo real por los signos de lo real (2). En el caso de esta escena en la obra de Schmidhuber, se propone que se sustituya la realidad de Millonario por los signos correlativos de la obra de Shakespeare. En el contexto de la drama-terapia se establece un vínculo entre la realidad y la representación dramática de la siguiente manera:

La representación dramática y la exploración en la dramaterapia se pueden describir como una reorganización, un reordenamiento de materia. [...] Visto de esta manera, un cierto número de transformaciones ayudan a que el cambio ocurra en la dramaterapia [...]

Las experiencias y los procesos que ocurren dentro de la dramaterapia se pueden entender como propiciatorios del cambio, por medio de ofrecer transformación poniendo en contacto mutuo al teatro y a la vida. Experiencias cotidianas y maneras de ser son puestas en contacto con maneras dramáticas de percibir y enfrentar las experiencias. La experiencia vital puede ser transformada por esta realidad dramática distinta (*Drama as Therapy* 120-121).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Dramatic representation and exploration in dramatherapy can be described as a reorganizing, a re-arranging of material. [...] Looked at in this way, a number of transformations help change to occur in dramatherapy [...]*  
*Experiences and process which occur within dramatherapy can be understood to assist change by offering transformation through bringing drama and life into contact with each other. Everyday life experiences and ways of being are brought into contact with dramatic ways of perceiving and dealing with experiences. The life experience can be transformed by this different dramatic reality.*

Con esto, se vuelve al marco implicado y el dramaturgo pone de relieve la necesidad del ejercicio de la simulación como exploración dramaturgica. Después de que Millonario invoca a su hija Caridad, hay una intervención del personaje Amigo del verdadero millonario lanzada desde el lugar del público ficticio presente en la representación textual (*Trece apuestas* 173). Tal intervención representa un cambio total del flujo y de la trama de la obra. Con ella se establece, desde el público, un “contraste entre la falsedad relativa de la primera parte y la gran veracidad que continúa [sic]” (*ibídem*), como está indicado en la acotación correspondiente. Y la acción pasa del marco implicado al marco hiperreal. El dramaturgo describe este momento aclarando en la acotación: “hemos abandonado el teatro caduco y, por unos minutos, incursionamos en el teatro vitalista [sic]” (*ibídem*).

El parlamento del Amigo del millonario en esta escena subraya la metateatralidad y el simulacro: “¡Todo es falso! ¡Todo es una farsa de mal gusto! [...] ¡Esta obra es una parodia!” (*ibídem*). Luego, este mismo personaje revela la supuesta falsedad de la representación en curso, dirigiéndose al público: “El que ustedes conocieron aquella noche no fue el millonario, como ustedes lo llaman, sino una persona de su confianza. La verdadera persona observaba todo detrás de un espejo” (*Trece apuestas* 174). Pero se revelará más tarde, hacia el final de la obra, que aun esto es falso –o, mejor dicho, simulacro– cuando el mismo personaje afirma haber sido pagado para sabotear la representación por un individuo que nunca es identificado por su nombre propio en la obra, lo cual provoca la duda en el espectador y marca la posibilidad de que se haya creado aun otra hiperrealidad.

Con la antedicha intervención del Amigo del millonario se marca la conclusión del plano 2 y se inicia la creación hiperreal de un individuo llamado Millonario verdadero, quien sale de entre el público en reacción a la calumnia ejercida por Sergio sobre su hija Caridad. Millonario verdadero interviene para intentar aclararle al público que él cree que sus derechos han sido violados: “Señores y señoras, existe el derecho de autor, pero no el derecho que impida que este hombre escriba sobre mi intimidad, como tampoco que impida al rey Lear venir a defender sus derechos” (*Trece apuestas* 178). Así, de nuevo se borra o complica la división entre niveles de representación. Aquí, Millonario verdadero no sólo mueve la acción hacia el plano hiperreal, sino que aboga explícitamente por el poder de crearlo. La proyección dramática le permite al individuo que la ejerce crear, descubrir e interactuar con las representaciones externas de conflictos interiores (*Drama as Therapy*, 140). Cuando Sergio echa en cara, ante el público, que Caridad no aceptó perdonar a su padre, Millonario verdadero intenta engañar tanto a Sergio como al público sobre su identidad: “Yo no soy el millonario, soy un actor pagado”, y es interrumpido por Sergio: “¡Eso es mentira! [...] ¡Usted fracasó y nunca tendrá reposo!” (*Trece apuestas* 178). Sergio comienza a comparar a Millonario verdadero con el rey Lear, señalando que éste está loco y que su hija no lo perdonará, a diferencia de la figura

de antaño (178-179). Millonario verdadero también establece conexión con los personajes de Shakespeare, cuando en su desesperación por ser llamado “loco” dice:

¡No lo estoy! ¡A veces no pienso con la claridad de antes... pero no estoy loco! ¡Tengo miedo de perder la razón como el rey Lear! ¡Necesito tanto un poco de paz!... [*Baja al lunetario.*] “¡Mísero el hombre que se arrepiente tarde!” Está bien, usted tiene la razón, la tuvo su pieza... ¡Hablaré con Caridad! ¡Solamente ella tiene el secreto de la felicidad! ¡Por qué Lear llegó a tener paz y yo no? [*Sale por entre el público repitiendo su murmullo.*] ¡Caridad... Cordelia... Caridad... Cordelia... Caridad... Cordelia...! (*Trece apuestas* 179).

El tono del parlamento de Millonario verdadero en este fragmento sugiere que está en fase de negación de su estado mental. Declara además que, según él, no es locura la hiperrealidad que ha creado. Sin embargo, admite que le provoca miedo enfrentar la verdad que pueda revelar y “perder la razón como Lear” (*ibidem*). Millonario verdadero mezcla diálogos de Shakespeare con sus propias declaraciones, diluyendo así los límites entre la realidad y la ficción y creando su simulación de la realidad o –como le llama Baudrillard– hiperrealidad. La realidad, para este personaje en la obra de Schmidhuber, se revela al final de la obra, cuando el espectador conoce por fin la identidad de quien ha creado todos los planos interiores de la pieza: Álvaro, el dramaturgo textual del marco teatral real. Al negar su presente estado mental, Millonario verdadero bifurca su identidad confundiéndola con la del Rey Lear, adoptando su papel y recitando sus parlamentos.

Según Baudrillard, el acto de simular es fingir lo que uno no tiene; la simulación amenaza la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario (3). Con la confusión de identidad de Millonario verdadero, el dramaturgo plantea que la distinción entre la realidad y la ficción es turbia. Schmidhuber establece, en *Todos somos el rey Lear*, la evolución que tendrá el personaje Millonario en una nota al principio de la obra: “pasa de ser el único público a dirigir la escena, luego a ser actor y, por último, es personaje” (*Trece apuestas* 156). Sus transformaciones marcan las transiciones entre los distintos planos de realidad en la obra. Este tipo de transformaciones las sugiere y explica Octavio Paz:

La simulación es una actividad parecida a la de los actores y puede expresarse en tantas formas como personajes fingimos. Pero el actor, si lo es de veras, se entrega a su personaje y lo encarna plenamente, aunque después, terminada la representación, lo abandone como a su piel la serpiente. El simulador jamás se entrega y se olvida de sí, pues dejaría de simular si se fundiera con su imagen. Al mismo tiempo, esa ficción se

convierte en una parte inseparable –y espuria– de su ser: está condenado a representar toda su vida, porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio. La mentira se instala en su ser y se convierte en el fondo último de su personalidad (37-38).

Esta transmutación de la vida a su teatralización, sugerida teóricamente por Octavio Paz, es precisamente lo que ocurre con Millonario en la obra de Schmidhuber. Así, lo que ofrece el dramaturgo de *Todos somos el rey Lear* es un *theatrum mundi* virtual, donde la división entre ser espectador y ser actor, la observación y la participación, pasan de la vida a su puesta en escena. Millonario y, luego, Álvaro (de 50 años) son los espectadores y los autores de sus respectivas proyecciones dramáticas; el personaje Rey Lear de Shakespeare es quien ayuda a instruir a ambos a superar las consecuencias de los errores cometidos en su vida. Como explica Jones, “[e]n la dramaterapia el paciente puede servirse de un texto existente o de su propio libreto. Éstos son trabajados de manera que el cliente pueda encontrar sus propias asociaciones, significados o interpretaciones” (153).<sup>12</sup>

En la última escena de la obra, la acción pasa del plano 2 –o sea el nivel hiperreal de Millonario– a otro plano hiperreal, consistente en Álvaro –ya con la edad que tenía su padre en el plano teatral anterior– reflexionando y explicando cómo se llegó a la creación de esta obra y su puesta en escena. Empleando los conceptos de Baudrillard, este último plano sería el marco hiperreal de la obra de Schmidhuber. La posibilidad de este otro nivel se había sugerido sutilmente al principio de la obra, al observarse que Sergio no se había memorizado el papel de Lear, mientras que su hijo, Álvaro, indicaba estar muy cómodo con el mismo. Sin embargo, el hijo no se había adentrado en el papel que se le había asignado, el bufón de la obra de Shakespeare (*Trece apuestas* 164). El valor simbólico de este hecho es de considerarse, tomando en cuenta que, al final de la obra, se revela que Álvaro mismo es quien había estado ejerciendo auto-terapia por medio de la escenificación teatral de *Todos somos el rey Lear*. De esta manera, el dramaturgo pone de relieve lo que el público y los supuestos compañeros actores descubrirán más tarde: el hecho de que se ha creado todavía otro nivel de simulacro o, mejor dicho, el marco hiperreal de la obra. El espectador ha presenciado la realización del *theatrum mundi*, aquel que va al estilo de Bertolt Brecht, Samuel Beckett y Antonin Artaud.

Según Baudrillard, la representación y la simulación no son conceptos intercambiables. Él mantiene que la representación del signo y lo real son equivalentes en la primera etapa de la representación, mientras que en la simulación cualquier valor referencial del

---

<sup>12</sup> *In dramatherapy, clients can use an existing text or create their own script to work from. These are worked with so that the client can find their own associations, meaning or interpretation.*

signo a lo real, pasa de ser una distorsión de la realidad a una anulación completa de ella en la cuarta etapa (6), lo cual equivaldría al marco hiperreal en el presente estudio.

Las acotaciones que acompañan el comienzo de este nuevo plano del marco hiperreal al final de la obra de Schmidhuber son las siguientes: “Hemos abandonado el teatro realista y, por unos instantes, incursionamos en el teatro fantástico. El físico es de Sergio, pero los movimientos recuerdan al que antes fuera el joven Álvaro. [...] Es Álvaro de cincuenta años y el actor que ha representado hasta este momento su padre, Sergio [sic]” (*Trece apuestas* 181). Por lo tanto, lo que se tiene en esta obra es una simulación o negación de lo real por medio del simulacro.

A manera de explicación de su presencia en este nivel hiperreal, haciendo el papel de su propio padre, Álvaro revela:

Hace muchos años que sucedió lo que han visto. Le pasó a mi padre. Yo soy Álvaro, y tengo la edad que mi padre tenía entonces. [...] Se equivocó como el Rey Lear y como el Millonario, escogió a la hija equivocada, y ella se convirtió en una mezcla de Gonerilda y Regania [...] ¡Todos vivimos el drama y la tragedia de nuestra fragilidad! Por eso podemos decir, con el ánimo pleno de esperanza, que en lo más íntimo de nuestro ser: Todos Somos El Rey Lear [sic] (*Trece apuestas* 181-182).

Con estas palabras, Álvaro reflexiona, disculpa los errores cometidos por su padre y, sin embargo, llega a la conclusión de que todo humano es capaz de cometer los mismos errores al declarar: “Todos Somos El Rey Lear [sic]” (*Trece apuestas* 182). El proceso de simulacro y creación de hiperrealidad ha sido, entonces, terapéutico para Álvaro y aun tal vez para el dramaturgo mismo y para el público. Al escuchar una versión más corta de este trabajo en el Coloquio de Teatro Latinoamericano que tuvo lugar en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México en noviembre del 2014, Schmidhuber mismo –quien estaba presente– le compartió a la presente autora que por medio de esta obra él había explorado su identidad como dramaturgo. Por medio de este ejercicio creativo de construir múltiples planos de realidad e hiperrealidad, el autor llega a la esencia de su propia dramaturgia y de su íntimo proceso de escribir teatro. Esta obra es el “hijo” del autor y para llegar a conocerlo a fondo tuvo que participar en una auto-reflexión a pesar de los obstáculos o retos que esto le hiciera enfrentar; o sea que el dramaturgo mismo vivió un proceso de drama-terapia. El autor de *Theatre for Change* identifica así a la drama-terapia:

La dramaterapia [...] es la aplicación de una o más formas de drama y teatro a personas que buscan explorar problemas personales y colectivos, así como tomar acción

hacia el cambio. [...] Las formas de drama y teatro pueden incluir, pero no se limitan a: juego libre, improvisación, narración, composición de relato, juego de rol, manejo de marioneta y máscara y la representación teatral (Landy, 171).<sup>13</sup>

Si se considera cada momento en que algún personaje de *Todos somos el rey Lear* lucha para hacerle frente a alguna verdad por medio de la simulación, se descubre que son quizás síntomas del esfuerzo de Schmidhuber para definir su auténtica identidad como dramaturgo. Cada simulación es entonces proyección dramática del dramaturgo. Él y su personaje Álvaro son uno y el mismo.

Cabe hacer memoria aquí de un pensamiento ya citado antes, de Octavio Paz: “Simulando [...] el gesticulador [...] se funde con sus gestos, los hace auténticos” (36). Así, Schmidhuber, al simular la hiperrealidad de Álvaro, se funde con sus propios matices como dramaturgo. Aplicando aquí conceptos sobre la transformación en la dramaterapia, que indican que los eventos reales de la vida se transforman en representaciones de los mismos, la representación de la escritura dramática es el ejercicio que le permite a Schmidhuber explorar y descubrir su propia estética teatral.

Álvaro, elaborando sobre el género del teatro, afirma:

¡El teatro debe perdurar por una razón: porque la humanidad aún no ha aprendido a no equivocarse! Pasan miles de años y los hombres volvemos a cometer los mismos errores, una y otra vez; porque la esencia del hombre está en decidir, y decidir es arriesgarse a errar. ¡Por eso el teatro es un homenaje a la libertad y un canto a la humana tontería!” (*Trece apuestas* 182).

Este parlamento de Álvaro refleja la visión dramaturgica de Schmidhuber mismo, quien recordando un consejo que le dio Rodolfo Usigli afirma en *El ojo teatral* que su mentor le retó a arriesgarse al teatro durante toda su vida (*El ojo teatral* 193). Así, el simulacro sobre el que teorizaba Baudrillard es el teatro mismo en Schmidhuber. Además, el simulacro y la creación de una hiperrealidad con *El rey Lear* de Shakespeare sirvieron de ímpetus para la exploración teatral del autor mexicano.

En su simulación de Lear, Schmidhuber destaca a la dramaturgia como medio de reflexión y exploración de conflictos interiores que inquietan a todo humano. Al incluir re-

<sup>13</sup> *Drama Therapy* [sic] is the application of one or more forms of drama and theatre to people who choose to explore personal and collective problems and to take action toward change. [...] The forms of drama and theatre can include, but are not limited to: free play, improvisation, storytelling and story-making, role-playing, puppetry and mask, and theatre performance.

ferencias intertextuales a Shakespeare y su *Rey Lear*, así como a Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (*Trece apuestas* 175) y a piezas de vodevil (*Trece apuestas* 174), Schmidhuber subraya la teatralidad de la existencia humana, pero ofrece también otros ejemplos donde se han creado realidades alternas o distorsiones de la realidad por medio de la dramaturgia. En *Todos somos el rey Lear*, Guillermo Schmidhuber plantea las “cajitas chinas” como exploración de multiplicidad de niveles de representación y, además, contribuye con varias propuestas sobre el teatro mismo. Hacia el final de la obra, al revelar sus pensamientos sobre Sergio, el Actor de millonario ofrece una serie de afirmaciones sobre el género teatral. Por medio de las palabras de este personaje, el dramaturgo indica: “El teatro no es ejemplar. El teatro solamente nos permite adentrarnos por un instante en el misterio de la libertad humana, y comprender un poco más de la condición temporal de la humanidad” (*Trece apuestas* 175). El dramaturgo señala al teatro como medio para explorar el ser interior y –empleando terminología de la dramaterapia– como ejercicio dramático que lleva hacia alguna transformación ya sea humana, del actor, del espectador o del dramaturgo mismo. Posterior a un parlamento de Millonario verdadero, Sergio entabla su propia enunciación en la que habla sobre ser actor y sobre el teatro: “El teatro no es un pasatiempo, es una búsqueda conjunta del autor, el director, los actores y el público de una verdad interior” (*Trece apuestas* 180). En la obra de Guillermo Schmidhuber, los personajes Millonario verdadero y Álvaro intentan enmendar los conflictos vitales que les inquietan por medio de proyecciones dramáticas terapéuticas, pero su exploración se extiende también al autor de *Todos somos el rey Lear* cuando éste negocia sus inquietudes dramáticas al escribir la obra.

## Fuentes consultadas

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- Jones, Phil. *Drama as Therapy: Theory, Practice, and Research. Volume I*. Londres/ Nueva York: Routledge, 2007.
- Landy, Robert J. and Montgomery, David T. *Theatre for Change: Education, Social Action and Therapy*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *El ojo teatral*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Trece apuestas al teatro*. Volumen Segundo. México: Universidad de Colima, 1999.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. Nueva York: Gramercy Books, 1975. pp. 973-1009.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## La violencia como medida disciplinaria extrema en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera

Santos Javier Velázquez Hernández\*

\* Universidad Autónoma de Sinaloa, México.  
*e-mail:* javier\_velazquezh@uas.edu.mx

**Recibido:** 25 de agosto de 2020

**Aceptado:** 10 de diciembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2666

## La violencia como medida disciplinaria extrema en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera

### *Resumen*

Este artículo analiza dos obras del dramaturgo mexicano Óscar Liera, *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, desde la perspectiva de la historia cultural, a partir de la teoría en torno al poder de Michel Foucault. Se destaca la forma en que las disposiciones tradicionales emanadas del machismo, a través de un grado irracional del poder –la modalidad instrumental para preservar el orden moral establecido es sobre todo la violencia física, cuando la violencia simbólica ha dejado de funcionar–, ejercen un dominio absoluto sobre el *otro*, el *anormal*. Con estas obras, Liera buscó renovar tanto estética como ideológicamente esta temática en los años ochenta.

*Palabras clave:* dramaturgia; relaciones de poder; género; identidad; cultura; México.

## Violence as an Extreme Disciplinary Action in *Las dulces compañías*, by Oscar Liera

### *Abstract*

This article analyzes two works by Mexican playwright Oscar Liera: *Bajo el silencio* and *Un misterioso pacto*, from the perspective of cultural history, based on Michel Foucault's theory on the technologies of power. The way in which the traditional dispositions emanating from "machismo", through an irrational degree of power –the instrumental modality to preserve the established moral order is above all physical violence, when symbolic violence has ceased to function–, exercise absolute control over the *other*, the *abnormal*. With his plays, Liera sought to aesthetically and ideologically renew these topics within theatre of the eighties.

*Keywords:* dramaturgy; power relations; gender; identity; culture; Mexico.

---

---

---

## La violencia como medida disciplinaria extrema en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera

*A manera de tortura psicológica,  
se busca regresar al individuo desviado a lo que se considera  
“normal”, moral.*

M. Foucault

### Introducción

Este artículo tiene como propósito analizar dos obras del dramaturgo mexicano Óscar Liera (1946-1990), desde la perspectiva de la historia cultural, tomando como punto de partida la teoría de Michel Foucault en torno al poder. La decisión de abordar la dramaturgia lieriana obedece a su naturaleza realista, que provee más eficazmente una representación del mundo social al recrear sus conflictos y dilemas, y a su manifiesta intencionalidad política. La inscripción en la corriente del realismo por parte de Liera fue consciente, pues a Gilda Salazar le señaló que “el teatro debe reflejar la realidad que estamos viviendo. Evadir la realidad es lo que no podríamos hacer” (“El teatro, lenguaje de la vida diaria” 2), mientras que a Pedro Pablo Martínez le reveló su postura ideológica: el teatro es un juego político, “es un juego y un signo. Me interesa mucho el cómo jugamos y el cómo significamos” (“La vida es juego” 3), pero con Fernando de Ita fue más preciso al exponer sus temas e intereses: “Lo que más presente está en mi

teatro como una obsesión es, quizá, el problema religioso [...] Me obsesiona como temática la familia y mucho más aún el manejo del poder, los juegos de poder” (“El teatro en México” 20). Estas autorreferencias son importantes para el propósito de este artículo, ya que marcan la pauta –el afán realista, la naturaleza política, la recreación del poder– para abordar la estrategia que el autor sinaloense empleó en su poética: los juegos de poder en el que se desplazan sus personajes.

En otro ámbito, Michel Foucault concibió al poder como un juego de fuerzas.<sup>1</sup> Si bien su interés primordial se centró en estudiar cómo se constituye el sujeto (la subjetividad),<sup>2</sup> una de sus conclusiones es que ésta se crea mediante las relaciones de poder y el discurso, las cuales elaboran las prácticas divisorias<sup>3</sup> del mundo social que construyen las identidades, al proporcionar a las personas una idea de sí mismas y de reconocimiento ante los demás (Garvey y Stangroom 326-327). Para Foucault, las formas de dominación se diseminan en la sociedad: provienen de las instituciones, pero sobre todo de los individuos, ya que unos actúan sobre las acciones de otros (bajo el esquema influencia/resistencia); esto es, las relaciones sociales –que constituyen una red o malla (“Las mallas del poder” 242)– están atravesadas por el poder y sus mecanismos son inherentes a las relaciones de producción, las relaciones familiares y las relaciones sexuales (de manera circular, éstas son su efecto y su causa) (“Clase del 11 de enero” 16-17).<sup>4</sup>

Así, desde el siglo XVIII se ha venido perfeccionando la tecnología del poder anatómopolítico: el biopoder es la forma cada vez más fina y sutil en que se ha construido el ordenamiento y la regulación social; para Foucault, “la sumisión de los cuerpos mediante el control de las ideas, [...], como principio en una política de los cuerpos, [es] mucho más eficaz que la anatomía ritual de los suplicios. [...] Este régimen] no fue únicamente una teoría del individuo y la sociedad; se desarrolló como una tecnología de los poderes

---

<sup>1</sup> Como anécdota, Liera estudió Actuación en la Universidad de Vincennes, “la legendaria escuela fundada en 1968 por Merleau-Ponty y Louis Althusser, entre otras luminarias, y ahí tuvo noticias de la obra en construcción de Michel Foucault porque era uno de los maestros estrellas de aquel experimento formativo que fue uno de los centros de agitación en el mayo del 68 francés” (Ita párrafo 2).

<sup>2</sup> La subjetividad se refiere a la forma en que nos vemos a nosotros mismos, cómo vemos a las otras personas y cómo somos vistos por ellas. Esto es lo que Roger Chartier, entre otros, denominan representación colectiva (35).

<sup>3</sup> Estas divisiones del mundo social categorizan y clasifican de acuerdo con la distinción de normal y anormal, cuerdo y loco, lo permitido y lo prohibido, etcétera. Otras dos formas de objetivación del sujeto son la clasificación científica y la subjetivación (Garvey y Stangroom 326-327).

<sup>4</sup> Tales relaciones pueden ser analizadas históricamente en un campo determinado en sus coordinaciones laterales, subordinaciones jerárquicas, isomorfismos, de una manera lógica, coherente y válida (16-17).

sutiles, eficaces y económicos, en oposición a los gastos suntuarios del poder de los soberanos” (*Vigilar y castigar* 108).

En este sentido, considero que *Bajo el silencio* (1985) y *Un misterioso pacto* (1987),<sup>5</sup> piezas que integran la tetralogía *Las dulces compañías*, son un excelente laboratorio para observar cómo se expresa el poder para disciplinar los cuerpos a través de disposiciones tradicionales, diversas medidas instrumentales y grados de racionalización con el objetivo de conservar el orden moral. Pero también para ver que cuando esas disposiciones tradicionales son insuficientes debido a una fuerte resistencia, se despliega entonces la violencia como una medida disciplinaria radical; donde hay poder, señala Foucault, hay resistencia, y ésta es tanto más real y eficaz en tanto se encuentra en el lugar exacto en que se ejercen dichas relaciones de poder (*Un diálogo sobre el poder* 82). Estas obras muestran que la “anatomía ritual de los suplicios” no había desaparecido y era dirigida contra, precisamente, quienes opusieran una mayor resistencia; en una lectura histórica, es un cuestionamiento a las agresiones físicas que padecían los “anormales”,<sup>6</sup> aquellos que son segregados por la sociedad por los prejuicios morales y el discurso jurídico o médico construido en torno a ellos. El adjetivo “dulces” anuncia, por contraste, una crítica a la nada sutil forma de la barbarie: la agresión física. En este sentido, las luchas sangrientas del pasado no fueron sustituidas por las luchas de representación en un país como México en los años ochenta, sino que aún se inscribían con rigor en los cuerpos físicos.<sup>7</sup> Para Foucault el poder no es una propiedad, sino algo que está en juego y actúa tanto con mecanismos represivos e ideológicos (oculta, reprime, impide) como de forma positiva al producir lo real, y transforma a los individuos y produce la normalización a través de los discursos (Morey v-vi). Sin embargo, para Liera el poder presentaba una distorsión o regresión histórica: el sistema disciplinario, al no haber alcanzado un nivel de refinamiento, se volvía en un castigador de la alteridad y se erigía contra los cuerpos y las mentes que se “desviaban” de la normalidad al grado extremo de decretar su muerte.

---

<sup>5</sup> En 1987, Liera publicó el libro *Las dulces compañías*, que agrupaba las dos obras mencionadas junto con “Al pie de la letra” (1982) y “Los negros pájaros del adiós” (1988); en 1988 Julio Castillo dirigió las obras gemelas “Bajo el silencio” y “Un misterioso pacto” bajo el título conjunto *Dulces compañías*.

<sup>6</sup> Véase Michel Foucault, *Los anormales* (2007).

<sup>7</sup> Cabe mencionar las agresiones violentas que sufrió la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana el 28 de junio de 1981 al escenificar la obra *Cúcara y Mácara* en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, de la UNAM, en la Ciudad de México. Véase, entre otros, José Agustín, “Cúcara y Mácara. Pégale, que ella fue”, *Excélsior*, México, 3 de julio de 1981, p. 7-A.

## El *anormal* y la barbarie: las ataduras del siglo xx

La disciplina de los cuerpos y del deseo erótico no sólo se expresa a través de instrumentos del orden moral, como la sanción, la prohibición o la exclusión en las relaciones del núcleo familiar, sino que también alcanza el castigo físico a través de la violencia –cuando aquellas prácticas han dejado de funcionar– en el ámbito de las relaciones sociales. Esta situación es la que recrea Óscar Liera en dos obras de naturaleza urbana: *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, piezas breves en las que expresa cómo la lucha de fuerzas –una ideología dominante proveniente del machismo y otra que resiste, la del *otro*– se torna en una disputa sangrienta a través de las agresiones corporales que culminan incluso con la muerte. La denuncia de esta trilogía es esta: aun cuando en el siglo xx “los mecanismos de la represión habrían comenzado a aflojarse” (*Historia de la sexualidad I* 146), como advierte Foucault para el mundo occidental, en México las ataduras morales aún daban pie a la expresión de la barbarie. La no aceptación de la *anomalía* –en relación con la sexualidad– por parte de uno de los personajes, se traduce en un acto violento en contra del que sí ha reconocido y aceptado su condición. El victimario representa el sistema patriarcal, y en este marco, el autor realiza un ejercicio de resistencia, de crítica, al buscar crear conciencia y empatía con la víctima. Precisamente, es este uno de los temas relevantes del dramaturgo, ya que fue, como señala Olvera Mijares, parte “de su lucha política a favor de los desposeídos en general y los grupos minoritarios, como son las mujeres y los homosexuales” (“El accidentado viaje” párrafo 6).

Mientras que la sociedad ve al individuo con una preferencia sexual diferente como un *anormal*, el dramaturgo invierte los términos y expone al victimario, aquel que trata de “corregir” mediante la violencia física, como el verdadero monstruo. Si bien Liera buscó reflejar la realidad de su tiempo, a través del género de la farsa subrayó con trazos gruesos los vicios y el desorden moral; la farsa le dio la posibilidad de subvertir lo cotidiano, como le revelaba a Peralta: “Una subversión donde no existen límites, donde el juego es de carácter macabro, y que nos lleva a reflexionar, querámoslo o no, sobre los acontecimientos del mundo” (“La farsa es lo más subversivo” 16). A través de lo hiperbólico, tanto de lo grotesco como de lo ridículo, el dramaturgo Óscar Liera pretendió conscientizar al público. De este modo, en los dos breves dramas aquí abordados, que juntos recibieron el título de *Las dulces compañías* para su representación, la violencia es muy extrema y constituye una crítica al sistema disciplinario y a las propias instituciones que lo conforman.

Esto es llevado a cabo con una gran economía de medios para su representación, pues sólo aparecen tres personajes en las dos piezas: el Tipo, que aparece en ambas; en una está con Nora y en la otra con Samuel. Igualmente, la trama se desarrolla en dos departamentos

del mismo edificio, lo cual indica escenarios similares. En el de Nora, que es maestra de Geografía, hay “antiguos mapas colgados a la pared, estantes con libros, lámparas encendidas, pinturas modernas y copias perfectas de cuadros antiguos. Colores pasteles tibios y luminosos. Cortinas cálidas. Muebles, ceniceros, figuras de cerámica y de madera tallada”; mientras que “arquitectónicamente [el] de Samuel es idéntico al de Nora, sólo que el decorado es diferente. No hay mapas colgados en la pared, ni estantes con libros, lámparas encendidas, pinturas modernas, ni copias perfectas de cuadros antiguos. Los colores no son pastel, ni tibios, ni luminosos [...]” (*Teatro completo* 1 585).

En 1988 Julio Castillo dirigió este montaje conjunto, en el que participaron Delia Casanova, quien encarnó tanto a Nora como a Samuel, y Eduardo Palomo, quien hizo el papel del Tipo; ambos realizaron un trabajo histriónico destacado que, en palabras de Alcaraz, llegó a ocupar “por derecho propio un primer plano patente” (“Las relaciones tan fructuosas” 8). En una de sus últimas entrevistas, Castillo mencionó que tomó esa decisión porque sentía el deseo de profundizar en el mundo de los asesinos, y con ello pasó del macrocosmos urbano al microcosmos doméstico, a la estancia de un pequeño departamento de uno de los miles de edificios de la Ciudad de México (Pingarrón 326-327). Asimismo, en 1989 Noberto Bogard, representante de Aura Productions, la llevó, en inglés, a The Raft Theatre de Nueva York, bajo la dirección de Alba Oms y con la participación de Mauricio Bustamante, Irma Bello y Roberto Medina (Reuben 7).

Una influencia directa de *Las dulces compañías* es *La historia del zoológico* (1958), de Edward Albee: el personaje de Jerry, igual que el Tipo hará con Nora y Samuel, establece una lenta y creciente relación de dominación psicológica en contra de Peter; Jerry es también de clase baja, de los suburbios, agresivo y manipulador, aunque al final él es la víctima. El contexto de la historia del escritor norteamericano también es diferente y simboliza el aislamiento entre el yo y la sociedad, ya que recrea la incapacidad de comunicación debido al individualismo. El personaje de Liera también es complejo y hace referencia a los seres anónimos que sobreviven en la gran urbe, esa donde “Cada uno de los barrios [...] tiene sus expresiones propias. La Ciudad de México es un texto que está por descifrarse, situémosla como texto para descubrir sus encantos o su horror y su espanto” (“Urbi et orbi” 8). Esa es otra apropiación de Liera: su experiencia de haber vivido en la capital del país, y de ahí que su crítica social tenga varias capas de significación.

De acuerdo con Bogard, estos dramas ofrecieron a los espectadores neoyorquinos una reflexión aguda sobre la violencia y la soledad; el drama “causó impacto por la perfección de sus postulados, de su crítica y tan obsesiva como aguda observación de la existencia contemporánea en la urbanidad deshumanizada”, e incluso alguien la definió casi como “dinamita... una experiencia explosiva... definitivo reflejo de la realidad social” (Bogard 6). Liera logró captar los caracteres de la ciudad, pero también fue capaz de realizar una

lectura del orden moral de su época. Similar recepción había tenido por parte de la crítica en México; fue vista como una crítica social, pero también psicológica y política; para Bert, por ejemplo, era un juicio a la clase media, recurrente en el uso de “elementos de marginación comprados y usados como un sucedáneo de la compañía y la sexualidad”, lo cual hace “estallar ese pequeño mundo egoísta y amurallado, simbolizado en el departamento propio y la suma de sus objetos que serán destruidos junto con sus integrantes” (7).

Desde mi punto de vista, por un lado, en *Las dulces compañías* se retrata el fracaso de las instituciones disciplinarias: la familia, la religión y la cárcel. El Tipo es, en este sentido, un *anormal*, un ser excluido de la sociedad de la cual cobra venganza. En primer lugar, carece de identidad: no tiene nombre debido a que fue abandonado, según él mismo le revela a Nora: “A ver, yo, yo me crié en un orfanatorio, ni sé si tengo padres o hermanos, sepa la bola, me pasé toda la pinche infancia entre curas que eran los dueños del orfanatorio”, y añade: “no sé ni qué día nací, ni si me llamo Arturo, o Carlos, o José” (*Teatro completo* 1 595). A Samuel también le confiesa que “sería bien chingón tener un hermano; un hermano que es marino y que tiene aventuras, que llega de sus viajes y que cuenta a todos lo que ha vivido mientras la familia entera toma el café y no se oye ni el sorber de las tazas” (610).

El Tipo idealiza la vida familiar porque es una víctima del primer núcleo social y enganche de los demás sistemas disciplinarios y, en ese sentido, padece la expulsión: un cura le revela que fue regalado por su madre prostituta. Este es el segundo fracaso disciplinario: los religiosos fallan en su formación; cuando Nora trata de “rescatarlo” de las drogas y le sugiere un centro de integración –otra institución disciplinaria–, él se rebela y señala que se pasó la vida oyendo consejos de los curas y no sirvió de nada; pero además, dado que con sus compañeros del orfanatorio escapó a un prostíbulo para iniciarse sexualmente –otra alusión a la cultura del machismo–, un cura lo reprendió y lo dañó aún más al decirle: “No pueden meterse con esas mujeres porque alguna de ellas puede ser su madre.” (*Pausa.*) ¿Sabes lo que es eso? Aquí por dentro (*del pecho*) te cambian los cables de otra forma y ya no puedes pensar igual”, y ello le ocasionó impotencia sexual: “Jamás pensé meterme en la cama contigo, no me interesa, no puedo; no puedo con las mujeres” (595). Por si ese trauma no fuera suficiente, después atraviesa por el sistema carcelario que, en lugar de lograr la reinserción social, lo corrompe más: “yo he estado en la cárcel, buey, y he estado un chingo de veces y te digo una cosa: es como vivir entre la mierda” (609); de hecho, la policía –la vigilante del orden y la seguridad, y encargada del sistema punitivo– es representada como distribuidora de drogas dentro del penal y violadora de los derechos humanos a través de la tortura.

De este modo, el Tipo se ha convertido en un ser marginal que usa el puro instinto para sobrevivir; en las acotaciones es descrito como alguien dotado de animalidad y cuyo

único interés, lo que le ocasiona placer y evasión de la realidad, es la marihuana a la que es adicto y por la que es capaz de cometer cualquier crimen. En suma, Óscar Liera exhibe a través de este personaje cínico, inmoral y asesino una de las grandes fallas de la sociedad disciplinaria.

Sin embargo, por otro lado, y pese a que es un ser excluido, el Tipo es el agente encargado de vigilar el cumplimiento del “orden moral” del modelo barbárico que aún impera (como elemento fársico, el personaje está animalizado: es un bruto), de ahí que su método resulte irracional aun cuando diga cínicamente que no le gusta la violencia, “pero si no es por la buena, es por la mala. No hay de otra” (608). Como señala Olvera Mijares, “Liera se sirvió del socorrido cliché, pero también desenmascara: ahí donde parece haber un despliegue excesivo de virilidad, termina la jactancia y comienza el instinto” (“El accidentado viaje” párrafo 7). De nuevo, Óscar Liera construye un personaje que encarna el machismo que reprime y sanciona, incluso con la muerte, a quien elige desde la libertad y la independencia, hacer uso de su cuerpo como pagar por tener sexo, por ejemplo. Casi todo el tiempo el Tipo mantiene el control y el dominio sobre su víctima a través de los instrumentos de la coerción física y las órdenes agresivas: “(*Se detiene con brusquedad y la mira con rabia.*) ¡No trates de presumirme que sabes mucho, siempre habrá algo de lo que yo sepa más que tú!” (*Teatro completo 1* 587), le dice a Nora (pero también a Samuel: “a lo mejor tú tienes estudio y sabes muchas cosas, pero siempre habrá una en la que yo sepa más que tú y allí te jodes”) (611). Este saber más refuerza su poder y superioridad; por supuesto, lo que ellos ignoran es el destino fatal al que han sido condenados de antemano. El Tipo se autoerige como un ser superior que amonesta y aconseja; tanto a Nora como a Samuel les advierte de los peligros que entraña invitar a un desconocido a la casa: a Samuel cuatro veces le sugiere no meter desconocidos, y a Nora, una vez. Finalmente, a ambos el Tipo les subraya que le disgusta el desorden: con Nora, cuando él se dispone a lavar una taza, ella le dice que la deje, a lo que replica: “A mí me gusta el orden [...] Comienza uno por cosas pequeñas [...] Y cuando menos se da cuenta uno ya está hasta arriba” (600), mientras que a Samuel también lo reprende: “El desorden es muy malo, buey, muy malo. A mí, buey, a mí me gusta el orden, comienza uno por cosas pequeñas y cuando menos se da cuenta uno ya está hasta arriba” (616). No obstante, el orden que él concibe está distorsionado: se halla puesto de revés, y por eso, cuando Samuel le señala que es él quien vive en el desorden, el Tipo se pone frenético.

El Tipo, que usa el pretexto de la prostitución tanto con mujeres como con hombres para cometer robos y asesinatos, representa la doble moral de la sociedad que, monstruosa, castiga a otro paradigma del *anormal*: al que no encaja en la convención ni en el patrón de valores. Para dar cuenta de esta situación anómala, y valiéndose del maniqueísmo, Liera representa al diferente como alguien decente, exitoso y honesto, perte-

neciente además a un estatus social basado en los méritos: Nora es profesora y Samuel realiza teatro guiñol. Esta puesta de revés es para mostrar las costuras, los mecanismos con los que opera el poder disciplinario que implementa la familia y otras instituciones a través de la hipocresía, los prejuicios y la deshumanización. Es significativo, por tanto, analizar la representación del “desorden” en que viven Nora y Samuel, ya que lo “mal visto” se convierte en una extensión de la mirada de la misma sociedad, de sus juicios y sus valores.

El personaje de Nora tiene una clara filiación literaria, pues remite al personaje de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, y al mismo tiempo se enmarca en los resultados de la lucha feminista de los años sesenta. La similitud con el personaje de Ibsen radica en que, contrario a los valores de la época, Nora se libera del yugo matrimonial y exime a su marido de cualquier obligación para con ella: “En cualquier caso, yo te dispense de obligaciones. No conviene que te sientas ligado, puesto que me desligo yo. Libertad plena de una parte y de otra. Toma, aquí tienes tu anillo; devuélveme el mío” (95). Es decir, se trata de la representación de una mujer independiente y libre. Además, como el dramaturgo noruego, Liera también se propondrá retratar la descomposición moral de la sociedad, el mundo de las apariencias y el influjo del capitalismo en las transformaciones, pero sobre todo habrá de dominar “la perspectiva individual, el deber de la persona para consigo misma” (Piña 85). La Nora de Liera es también una mujer liberada: ella estuvo en unión libre, pero fue un fracaso, y de manera similar al personaje *ibseniano*, dice: “no creo en el matrimonio, no me importan los niños, creo que los hijos son un estorbo, es todo” (*Teatro completo* I 599).

Esta semejanza literaria se debe a la influencia de Emilio Carballido, su maestro, quien escribió *Nora* en 1980 como homenaje a Ibsen, obra que versa sobre un personaje de la Ciudad de México que se libera de la rutina doméstica y del yugo matrimonial que la mantenían reprimida, “como si la vida se hubiera quedado sin jugo y sin colores” (Carballido 32). Liera también reformula ese personaje emblemático, con una mirada de cronista, pero además hace un guiño a una joven que conoció, según lo escribió en su diario el 30 de abril de 1970: “Nora me gusta, pero la siento tan lejos. Me prometió que estaríamos juntos” (Torres Sánchez 136). No obstante, es sobre todo una evolución del personaje *ibseniano*. Al invitar a un supuesto sexoservidor a su departamento, Nora ejerce su libertad de decidir sobre su propio cuerpo; como mujer independiente, trabaja como maestra de Geografía en el colegio San Esteban y vive sola. Ante el asalto del Tipo, ella señala: “yo he logrado tener esto poco que ves a base de grandes esfuerzos, nadie me ha dado nada, nadie da nada. Me he fregado estudiando y trabajando para poder lograr lo que tengo; para pagar la renta de este departamento tengo que dar muchas clases, revisar trabajos... nada es fácil” (*Teatro completo* I 596). Sin embargo, pese a la fortaleza de Nora,

desde un inicio es sometida por el Tipo, quien la amonesta, sanciona y doblega a través de la coerción física o del miedo:

NORA: ¿Quieres un trago?

EL TIPO: Prefiero un café. No bebo. Te dije, ¿no?

NORA: No.

EL TIPO: Te dije. El alcohol me hace daño; me pone agresivo y me dan ganas de agarrarme a los golpes con cualquiera. Te dije.

NORA: Disculpa, no recuerdo. Te preparo el café. Siéntate. Ponte cómodo. Si quieres quítate los zapatos... lo que quieras... (585-586).

Mientras ella es servicial, él se muestra descortés: tres veces le señala “te dije” para advertirle su supuesta falta de atención. Y aunque pareciera existir un equilibrio de fuerzas, pues Nora emite algunas órdenes: “siéntate”, “ponte”, “quítate”, éstas sólo son sugerencias para que el Tipo tenga una estancia placentera. De igual modo, la subordinación de ella se hace más patente cuando usa la fórmula de cortesía de disculparse –para introducir luego una erótica insinuación: “Si quieres quítate los zapatos... lo que quieras...”– ante una molestia de él que en realidad es una amenaza: el Tipo crea una imagen violenta de sí mismo, la cual irá reforzando más tarde, cuando le revele que trabajó en un barco y asesinó a Bocabrava, alguien que se la pasaba dándole órdenes. El apellido de ese personaje constituye otra amenaza también, pues indica la identidad de alguien que habría sido muy hablador y el destino que tuvo.

Asimismo, el Tipo casi todo el tiempo mantiene el control sobre Nora; cuando ella lo invita con coquetería a pasar a la recámara, él la frena y le llama incluso la atención: “No, hay que platicar. Primero hay que conocerse. Yo no puedo así como los animales, llegar a eso y adiós y uno ni se da el nombre” (586). Con esa expresión, rebaja a Nora a puro deseo sexual, la animaliza, en tanto que él se muestra como alguien superior, con dominio de sí. De a poco, el Tipo irá minando y socavando su dignidad: “NORA: Acepto también que he vivido en el desorden, acepto que esto es un robo, acepto todo lo que dispongas pero me urge el descanso: déjame ya, te lo suplico”. Al final, el Tipo la castiga con la muerte –al proyectar en ella a la figura materna y el abandono–: “¡Perra, buscona, no te gustan los niños, te estorban los hijos y si tienes uno serías capaz de regalarlo como lo han hecho otras putas! Ahora sí ponte a descansar” (601). De este modo, Nora es *disciplinada* brutalmente por el representante de un sistema anómalo: por alguien que es también víctima al ser producto de una exclusión y una serie de fallas en las instituciones disciplinarias. Ella es, pues, castigada por ejercer su independencia y libertad, pero sobre todo por ser una mujer dueña de su cuerpo que hace uso del derecho para

no formar parte del régimen reproductivo. Es significativo, por otra parte, que el Tipo padezca impotencia sexual: la carencia de su virilidad la suple con la sumisión violenta del cuerpo del otro.

La pieza *Un misterioso pacto* es una secuela, una prolongación de *Bajo el silencio*: ahora uno de los protagonistas es Samuel, junto con el Tipo. Más que poderse señalar una filiación literaria en esta obra, se trata de una autoapropiación de una parte de la vida del dramaturgo. Samuel es su *alter ego*; algunas alusiones son las siguientes: el personaje refiere que en su infancia conoció el teatro guiñol, el que “un día hicieron mis primas y mis tías como un acto sagrado para alejar la muerte del lecho de mi hermana. Es el guiñol que Pedro Carreón, un viejo maravilloso y casi santo, cargaba por las calles y las plazas” (615). La mención de los muñecos, de la familia y de la hermana enferma, así como de Pedro Carreón, son claros referentes extraliterarios: a los primeros, de niño, les decía pipirituches, y acerca de su hermana Carmen María, ella falleció en 1958, cuando él tenía 12 años (Torres Sánchez 49). Carreón Zazueta fue una figura señera del teatro guiñol en el país, al grado de ser conocido como el Señor Guiñol. Asimismo, cuando Samuel inventa que tiene un hermano que es marino, es algo a lo que Liera también recurría, como lo confiesa en su diario el 15 de marzo de 1971.<sup>8</sup> Otra referencia a su vida privada, finalmente, se encontraría en las líneas en que Samuel menciona que una vez tuvo una novia:

EL TIPO: (*Suelta la carcajada.*) ¡Una novia! (*A los seres imaginarios.*) Conocí a un puto que tuvo una novia. (*Continúa riéndose.*)

SAMUEL: (*Muy serio.*) Entonces yo no era puto. (*El tipo, que también apesta a cebolla, deja de reírse. Samuel se vuelve muy reflexivo.*) O, más bien, en ese tiempo, quizá es que no sabía que lo era. Se llamaba Emilia. Emilia Jameston, Jameston...” (*Teatro completo I 612*).

En efecto, Liera tendría una novia en la Ciudad de México y de ella se conservan algunas fotografías, y “cuando estuvo en Europa se relacionó sentimentalmente con su maestra

---

<sup>8</sup> “Yo quería un hermano. Nunca hubo tal. Oí a Beethoven. Una noche le escribí un poema, le decía cosas, pero no lo vio, no se lo enseñé, quizá otro día” (157). De hecho, según relata Torres Sánchez, un día de 1972, en el ensayo de *Los cánticos de la muerte* que se hacía en el teatro del IMSS, conoció al actor Sergio Lasso, quien debido a que tenía seis hermanos, le habría de decir: “si quieres te doy uno, a ver si las cosas resultan como te las imaginas’. Y Óscar aceptó la oferta, condicionándola a que ese hermano fuera, nada más y nada menos, el propio Sergio. Y como en eso quedaron, en adelante, y por muchos años, el apellido de Sergio, en lugar de Lasso, fue Liera. ‘Este es mi hermano, Sergio Liera’, solía presentarlo Óscar a sus amigos” (157).

de francés, Martine. Vivió en su departamento, intimó con su familia, viajó con ella por el viejo continente y la llevó en alguna ocasión a Culiacán, hospedándola en casa de su hermana, pese al desconcierto de doña Adelina” (Torres Sánchez 106). Por otra parte, igual que Nora, Samuel representa la libertad individual: es alguien consagrado al trabajo del teatro, vive solo en un departamento –pertenece a la clase media– y dispone de su cuerpo y del placer con total independencia. Dada su condición física y su experiencia de hombre maduro –tiene 46 años–, ofrece una mayor resistencia al chantaje y al manipuleo del Tipo, y alcanza a dar órdenes, aunque es fácil de seducir. Desde un principio Samuel trata de establecer con claridad los límites, pues cuando el Tipo le dice que se va, él le contesta: “(Muy tranquilo.) Como quieras; ya sabes dónde está la salida; la puerta es muy amplia y no tiene llave” (*Teatro completo* 1 603). A su vez, cuando aquél le pregunta para qué lo invitó, él le responde sin rodeos que bien sabe para qué, lo cual lo desconcierta: “Eres muy directo y muy cabrón. Cuando veníamos eras muy amable. El café me gusta helado. Cuando veníamos eras más amable” (604). Sin embargo, poco después es sometido a la fuerza y con violencia y esa relación, por un momento simétrica, se torna tensa y desequilibrada, sobre todo cuando el Tipo lo agrede para doblegarlo ante la negativa de darle su dinero; tras darle un manotazo en la cara, lo insulta: “¡No te burles, pendejo!, ¡mariqueta de mierda, estoy hablando en serio, viene la feria o quieres que te deshaga toda la pinche cara! (*Samuel se ha resuelto a llorar.*) Viene la billetiza por la buena o por la mala. ¿Qué onda?, ¿quieres que te rompa el espinazo a patadas?” (607).

El método de la violencia física es acompañado con el de la violencia verbal. Poco a poco, el Tipo apela a su condición de macho, a su supuesta superioridad moral, aquella que le recalca su preferencia sexual (“mariqueta de mierda”), para subordinar a Samuel. El rol del macho se hace patente también cuando menciona: “A mí, este rollo con otro buey, no me pasa, maestro, ni con las viejas; yo cero con el sexo, cero, cancelado” (612). Pero, como es notorio, se trata de un individuo traumatado: el sexo es para él una aberración, un valor que reduce al hombre al estado primitivo, ya que también a él le dice desde un principio y como una condición: “No, hay que platicar, hay que conocerse, yo no puedo así nomás como los animales...” (602). La cancelación del sexo debido a un trauma lo conduce a castigar, a disciplinar, a los que buscan establecer una relación sin ataduras.

Pero, además, el Tipo, al emanar de una sociedad disciplinaria fallida, usa sus propios dispositivos, que están distorsionados, para inculcar reglas y normas de vida de una sociedad que él reconoce homofóbica; por ejemplo, cuatro veces le advierte, con tono paternalista, de lo peligroso que es meter a la casa a desconocidos: “[...] no lo andes haciendo m’hijo porque hay mucho malviviente cabrón” (606), y “más para los putos, porque a esos nadie los quiere” (609). A través del método del miedo, busca que Samuel

comprenda el “desorden” en que vive. Por eso, también recurre a la amenaza de armar un escándalo para que los vecinos sepan que es homosexual; no obstante, Samuel está seguro de su preferencia sexual: “No. No tengo miedo; mis vecinos saben lo que soy y no me da cuidado. Yo no manejo dos vidas, vivo como pienso y no me escondo de nadie, ni de nada [...]” (616). La resistencia de Samuel, en este sentido, es saberse superior al Tipo, pues habita el mundo sensible del arte, y al enfrentarlo logra incluso tener el dominio: “Siento pena por ti; he sobrepasado la barrera del espanto; no me inspiras miedo, me das lástima y me das asco” (615). De tal modo lo controla, que el Tipo transita por el miedo, la angustia, la rabia y la desesperación. En el clímax, Samuel ha logrado subordinar al Tipo y es capaz de mandarlo o replicarle: “Si quieres agua, traila [*sic*] tú, ya sabes dónde está la cocina” (617).

Sin embargo, el Tipo se vale de un instrumento más sutil, al ver que las amenazas o la coerción física no han dado resultados, recurre a la seducción: “Tienes unos ojos de pícaro, (*muy próximo a él.*) ¿Ya te habían dicho que tienes unos ojos de pícaro? (*Le acaricia con la boca la mejilla y se lanza en busca de sus labios.*) Y es curioso, porque también podría decirse que en tu mirada se resume toda la tristeza de las cárceles” (617). Y en seguida, el error de Samuel sería confiar en alguien, creer en el amor, ejercer su libertad. De este modo, Óscar Liera, a través de la empatía con la víctima y de la crítica creada en el discurso dramático, implementa una resistencia al poder coercitivo de la institución familiar. La familia conservadora, mediante este tipo de discursos surgidos del arte, era desestabilizada, y el teatro de Liera mostraba esa situación.

## Conclusiones

En estas dos obras de naturaleza urbana, *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, Óscar Liera muestra a la violencia tanto simbólica como física como una modalidad instrumental cuyo objetivo es conservar el orden moral; se trata de un recurso primitivo e instintivo con el que actúa el patriarcado y, en su prolongación, el machismo. Ambas obras exhiben un claro sistema de diferenciaciones basado en la cultura y el estatus mediante el binomio normal/anormal; sin embargo, dicho sistema está invertido, acaso como una forma de señalar tanto lo opresivo como lo absurdo de las normas, los códigos y las prácticas sociales aceptados. Los grados de racionalización en las relaciones de poder que se observan en estas obras son, asimismo, primitivos: la violencia física, principalmente, muestra su eficacia para la obtención de los objetivos; en este sentido, al estar abordado el mundo social desde la farsa, se trata más bien de un grado de irracionalidad, el cual apoya una forma de institucionalización respaldada en la costumbre o la tradición.

Con *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, Liera realiza una crítica social, pues es desde la perspectiva del Tipo que se juzga, violenta y castiga con la muerte el comportamiento y la sexualidad de Nora y Samuel, aun cuando ellos son independientes, honestos y libres de decidir sobre su cuerpo; asimismo, la profesión de ambos carece de importancia, si bien la resistencia que ejercen termina por costarles la vida: Nora, maestra de Geografía, es sometida a un juego y pierde su sentido de orientación, mientras que Samuel, de oficio titiritero, es manipulado como si fuera él mismo uno de sus juguetes. La resistencia que ponen pasa por la cuestión física, pero sobre todo por la simbólica: son sus valores morales, la honestidad y la razón lo que incita las agresiones sin medida. Y es la fuerza física del Tipo la que hace que tenga un papel dominante, aunque él se autorrepresente como alguien “normal” y amante del “orden” a pesar de su trauma (fue abandonado por su madre, una prostituta), su adicción (es marihuano) y su vandalismo (es ladrón y asesino). El sistema de diferenciación, desde la perspectiva del dramaturgo, está trastocado: lo que debería ser considerado como normal, es “anormal” (las vidas de Nora y Samuel), mientras que lo anormal se encuentra normalizado (la actitud y las consecuencias realizadas por el Tipo), lo que provoca una relación desigual de fuerzas con soporte en un ejercicio irracional del poder emanado del machismo. Es así que los *raros*, los *anormales*, los *otros*, son sometidos a prohibiciones, coerciones y exclusiones, pero también a la violencia extrema para “disciplinar” sus cuerpos y mentes (las conductas, los gestos, los deseos) y con ello restablecer la “normalidad”, esto es, lo aceptado y establecido por las normas, códigos y prácticas sociales.

En suma, con estas obras Liera criticaba la institucionalización de las relaciones sociales basadas en las disposiciones tradicionales, y hacía notar, con ello, la urgencia de establecer un nuevo orden social. Liera conocía, desde luego, la tradición literaria mexicana en torno a los personajes *anormales* como el gay o la lesbiana,<sup>9</sup> y por eso, a través de obras como las analizadas –pero también como *Los camaleones* (1979) o *La infamia* (1990)–, se propuso realizar una renovación tanto ideológica como estética.

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, *Cada quien su vida*, de Luis Basurto, le parecía “una obra asquerosamente moralista”, y decía que si se abordaba “la loca” en el teatro de carpa, en el chiste, en el cabaret, sólo era “desde un punto de vista peyorativo, para hacer el chiste, ponerlo en ridículo. Vivimos en una sociedad machista y al macho le da mucha tranquilidad ver que hay hombres femeninos” (Liera 55-57).

## Fuentes consultadas

- Alcaraz, José Antonio. "Las relaciones tan fructuosas / I". *Unomásuno*, 11 de julio de 1988, p. 8.
- Bert, Bruno. "El terror como juego de excitación. *Dulces compañías*". *Tiempo Libre*, 14 de julio de 1988, p. 7.
- Bogard, Norberto. "Para hacer teatro en Nueva York debes ser desafiante: Norberto Bogard". Entrevista de Gonzalo Valdés Medellín. *Escriba*, núm. 22, 18 de febrero de 1990, p. 6.
- Carballido, Emilio. *D. F. 52 obras en un acto*. México: FCE. 2006, p. 32.
- Chartier, Roger. "La nueva historia cultural". *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: UIA. 2005, p. 35.
- Foucault, Michel. "Las mallas del poder", *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III. Barcelona: Paidós, 1999, p. 242.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1998, p. 146.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: FCE. 2007.
- Foucault, Michel. "Clase del 11 de enero de 1978". *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: FCE, 2006, pp. 16-17.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 108.
- Garvey, James y Jeremy Stangroom. "Poder, conocimiento y subjetividad". *La historia de la filosofía. Una historia del pensamiento occidental*. México: Taurus, 2012, pp. 326-327.
- Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas*. México: Millenium, 1999, p. 95.
- Ita, Fernando de. "El teatro en México está vivo; en algunos años habrá un auge importante, señala el dramaturgo Óscar Liera". *Unomásuno*. 26 de enero de 1984, p. 20.
- Ita, Fernando de. "Óscar Liera: regalo navideño". 24 de diciembre de 2014. *Teatro Mexicano*, <http://teatromexicano.com.mx/2449/oscar-liera-regalo-navideno/> (párr. 2)
- Liera, Óscar. "El teatro y lo gay". *Del otro lado*, núm. 1, 1992, pp. 55-57.
- Liera, Óscar. "Urbi et orbi". *Diorama de la Cultura, Excélsior*. 14 de octubre de 1979, p. 8.
- Liera, Óscar. *Teatro completo I*. Culiacán: SEPYC / COBAES / DIFOCUR, 1997.
- Martínez, Pedro Pablo. "Óscar Liera: la vida es juego (pero político)...". *La guía*, núm. 103, *Novedades*. 15 de septiembre de 1983, p. 3.
- Morey, Miguel. "Introducción". *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. v-vi, 82.
- Olvera Mijares, Raúl. "El accidentado viaje de Óscar Liera". *La jornada semanal*, núm. 833, 20 de febrero de 2011, párr. 7. <https://www.jornada.com.mx/2011/02/20/sem-raul.html>

- Peralta, Braulio. "La farsa es lo más subversivo del teatro contemporáneo: Óscar Liera". *Unomásuno*, 10 de febrero de 1983, p. 16.
- Pingarrón, Gabriel. *Todo es teatro. La vida en el arte de Julio Castillo*. México: Nostromo Editores / Navarro Ediciones, 2011, pp. 326-327.
- Piña, Juan Andrés. "Henrik Ibsen: retratista psicológico y fotógrafo social". En Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*. Santiago: Pehuén Editores, 2001, p. 85.
- Reuben, María Elena. "La obra Sweet Companions. Electrificante estreno del Teatro RAFT". *Escriba*, núm. 22, 18 de febrero de 1990, p. 7.
- Salazar Antunes, Gilda. "El teatro, lenguaje de la vida diaria. Una entrevista con Óscar Liera". *El Suplemento de El Debate*, 15 de noviembre de 1987, p. 2.
- Torres Sánchez, Rafael. *Óscar Liera. El niño perdido*. México: Juan Pablo Editores, 2000, pp. 49, 106, 114, 136, 157.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

Gina Cima Vallarino\*

Juan C. González González\*\*

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

*e-mail:* ginaetcetc@gmail.com

\*\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos,  
México.

*e-mail:* jgonzalez@uaem.mx

**Recibido:** 03 de agosto de 2020

**Aceptado:** 14 de diciembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2674

## En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

### *Resumen*

Este trabajo atañe a la experiencia teatral desde la estética y las ciencias cognitivas. Se defiende la idea de que la actuación estética puede ser entendida como actuación verosímil. Si la experiencia estética posee tres dimensiones –sensorial, conceptual y hedonista–, la verosimilitud en la actuación se lograría en términos de una estrecha y apropiada relación entre ellas. La experiencia estética del espectador sería, pues, una consecuencia de lo que éste percibe, piensa y siente. A su vez, los estudios empíricos permiten establecer criterios objetivos de evaluación para juzgar una actuación como verosímil, tanto por parte del actor como del espectador.

*Palabras clave:* actuación; estética; verosimilitud; Stanislavski; Ciencias Cognitivas.

## In Defense of the Concept of “Aesthetic Performance” as Truthful Theatrical Performance

### *Abstract*

This work concerns Aesthetics and Cognitive Science. Furthermore, deals with theatrical issues, defending the idea that an aesthetic performance can be understood as a truthful performance. If the aesthetic experience has three dimensions –sensory, conceptual and hedonistic–, the truthfulness of the performance would be achieved thanks to a close and appropriate relationship between them. The aesthetic experience of the spectator would thus be a consequence of what he/she perceives, thinks and feels. At the same time, empirical studies allow to establish objective criteria of evaluation for judging the truthfulness of a performance, by both the actor and the spectator.

*Keywords:* Theatrical performance; Aesthetics; truthful performance; aesthetic experience; Konstantin Stanislavsky; Cognitive Sciences.



## En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

### I. ¿Qué es una actuación estética?

#### *I.1 Generalidades de la actuación teatral*

**E**l teatro es un arte muy antiguo. Sus orígenes en Occidente se sitúan en el mito griego del *ditirambo*, una danza dramatizada dedicada al dios Dinosios. Con el paso del tiempo, el teatro fue evolucionando y, con él, también lo hizo el arte de la actuación. A través de los siglos se han desarrollado distintos métodos para comprender y teorizar la actuación teatral; uno de ellos es el teatro realista y naturalista, el cual será privilegiado para los fines de este artículo. Para este tipo de teatro, y sin menospreciar a otras corrientes o concepciones teatrales, defenderemos la idea –siguiendo la línea de pensamiento de Konstantin Stanislavski– de que una buena actuación es una actuación verosímil.

Para Stanislavski, el teatro es el arte de representar la vida tal y como es vivida. En sus propias palabras, se trata de “crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística” (Stanislavski, *El trabajo del actor* 32), lo que posibilita la creación de un análisis y una síntesis del mundo, con el objetivo de desentrañar la naturaleza humana. Esta síntesis se materializa en la dramaturgia –o texto teatral–, que plantea situaciones posibles o probables en este u otros mundos. Estas situaciones muestran algunas de las pasiones humanas e incluyen reacciones de los personajes hacia ellas. Son representadas por los actores en un escenario mediante diálogos y acciones, las cuales siempre deben corresponder naturalmente con el texto y la situación que en él se plantea. Todo lo que aparece en escena debe contribuir a la formación de una representa-

ción verosímil del mundo,<sup>1</sup> para que, de este modo, se cumpla el doble objetivo de mostrar la vida tal y como se manifiesta, y de comprender la naturaleza humana.

Bajo estos preceptos básicos del teatro y la actuación, se agrupa la gran mayoría de las técnicas o métodos que se han propuesto para mejorar el arte del actor. En efecto, todas esas propuestas actorales aspiran a mostrar en escena la vida de un personaje tal y como éste la vive naturalmente. Desde la óptica de Stanislavski, siempre es necesario tomar como base el texto teatral, ya que es éste el que plantea las circunstancias propias de cada personaje y las características de los lugares y las situaciones que le rodean. A través de la lectura y el análisis de los textos teatrales, el actor debe identificar las circunstancias de su personaje: su edad, su género, su clase social o rango, el lugar y la época en donde se encuentra, etcétera. Esto le ayudará a determinar ciertas características relevantes a su personaje, con la finalidad de accionar la manera en la que éste intervendría en circunstancias específicas. La identificación de estas circunstancias es vital durante el proceso de actuación, las acciones del actor tienen que corresponderse con cualquiera de los escenarios posibles.

Una vez identificadas las características principales del personaje, es imprescindible que el actor reconozca la posición en la que se encuentra y los lugares en donde se sitúa la escena. Así, el intérprete podrá contextualizar sus acciones de forma más detallada. Posteriormente, deberá comenzar a accionar/reaccionar<sup>2</sup> de manera verosímil en función de las circunstancias de su personaje y del texto teatral. Existen severas hipótesis que analizan cuál es la estrategia más oportuna para lograr este propósito. Algunos métodos preconizan que la imitación (o fingimiento) es el mejor camino para la actuación teatral; otros más asumen que la experiencia es necesaria para alcanzar una actuación verosímil. Este punto será discutido y aclarado más adelante. Convengamos, pues, que desde el punto de vista de la corriente realista-naturalista del teatro que aquí privilegiamos un buen actor es aquél capaz de representar de manera verosímil a sus personajes en distintas circunstancias. En este sentido, la actuación verosímil es aquella que une coherentemente la palabra, la acción y las circunstancias entre sí, de manera que el resultado final muestra al espectador una representación de la vida del mismo modo en que se manifiesta ordinariamente. Es justamente gracias a este enfoque (au-

---

<sup>1</sup> A partir de la noción stanislavskiana de “verdad escénica”, sustituiremos ese concepto por el de *verosimilitud* escénica, cuya definición operacional que aquí proponemos es la de una *actuación auténtica*, entendiendo la autenticidad desde una perspectiva stanislavskiana. La razón de esta sustitución es, por un lado, la de evitar la polémica filosófica sobre la naturaleza de la verdad y, por otro lado, la de actualizar el *geist* del concepto para ser abordado en el marco científico de los estudios cognitivos.

<sup>2</sup> “Reacción” se puede también entender como “contra-acción” (Stanislavski, *La construcción* 93), es decir, todo aquello que surge como respuesta y a raíz de la acción original. Agradecemos a un dictaminador anónimo por esta observación.

nado al sentido común), que el estafador o embaucador explota sus habilidades para engañar a sus víctimas con el fin de llevar a cabo su deshonesto beneficio personal, siempre intentando mostrar coherencia entre su palabra, sus acciones y sus circunstancias. Así, el concepto de actuación verosímil atañe por igual al actor y al espectador: al primero como experimentador, en primera persona, y al segundo como juez, en tercera persona.

### *1.2 La estética en el arte y el teatro*

El arte del actor y la definición de *actuación verosímil* también pueden ser analizadas desde el punto de vista de la Estética. Desde la perspectiva léxica, la palabra “estética” nos recuerda a nociones como la sensación, la percepción y la emoción. Desde la visión clásica, lo estético siempre apela a los sentidos y a lo que el mundo nos hace sentir a través de estos. También se relaciona con la belleza. Para Platón, lo bello coincide con lo verdadero y lo bueno en forma de universales “objetivos”, es decir, cualidades abstractas que en un principio son perceptibles o inteligibles por todos (Hamilton y Cairns, *Collected Dialogues* 47). Lo bello puede incluir no sólo objetos materiales, sino también ideas, pensamientos, formas naturales, descubrimientos, demostraciones matemáticas, entre otros fenómenos. En un registro epistemológico, todo aquello que se aproxime a la verdad es también objeto de belleza.

No obstante, para Platón la percepción sensorial de lo bello no lo es todo: simplemente es el inicio de un camino que nos conduce a la contemplación de la belleza por medio del intelecto, la razón y la intuición. En efecto, a partir de este enfoque, la experiencia estética inicia en una primera etapa con la sensorialidad, que eventualmente nos transporta a nuevos estadios más allá de los sentidos, donde operan el intelecto, la razón y, finalmente, la intuición “noética” –de orden místico–, siempre en busca de lo sublime. Estética y sentido de belleza coinciden sin poder reducir la belleza a la mera experiencia estética de los sentidos: la “verdadera” belleza es una abstracción donde la estética se integra, de alguna manera, como tributaria de lo bello.

Así pues, podemos afirmar que, además de la dimensión sensorial, la dimensión conceptual (o intelectual) también forma parte de la experiencia estética. Identificamos al menos dos etapas en la percepción de lo bello: la etapa sensorial y la etapa conceptual. La primera nos permite valorar los objetos del mundo únicamente con los sentidos, mientras que, en la segunda, el objeto artístico requiere de un bagaje conceptual previo o concomitante para ser experimentado. Por ejemplo, una cucharada de miel o de aceite de ricino nos pueden producir una experiencia estética, dominemos o no el concepto de miel o de ricino, ya que las propiedades fisicoquímicas de estas sustancias, aunadas a nuestra propia constitución neurobiológica, nos permiten individualizarlas cognitivamente –y eventualmente apreciarlas–

con los puros sentidos. Sin embargo, existen fenómenos que, para apreciarse, no es suficiente lo meramente sensorial, pues hacen falta conocimientos anticipados de los conceptos que el objeto de experiencia involucra. Como ejemplos podemos mencionar la demostración de un teorema, el armado de un rompecabezas, la valoración de un mueble Bauhaus o el gusto por una copa de Beaujolais Nouveau. La distinción es clara: existen al menos dos dimensiones involucradas en el proceso de una experiencia estética, la sensorial y la conceptual.

A partir de este punto, se vuelve necesario mencionar una tercera dimensión aparente en el desarrollo de una experiencia estética: la hedonista. A decir verdad, toda experiencia estética parece estar intrínsecamente ligada a una dimensión hedonista que alude al agrado o desagrado que acompaña a la experiencia misma, independientemente del carácter sensorial o conceptual de ésta. Ciertamente, muchas veces en el lenguaje cotidiano se utiliza el vocablo “estético” como equivalente semántico de la palabra “placentero”. En cualquier caso, parece innegable que toda experiencia estética posee una dimensión hedonista que permite evaluar la experiencia como placentera o desagradable, en la medida en que ésta se juzga en función de lo bello. En definitiva: la belleza produce placer. Este placer dispone de diferentes naturalezas: desde lo puramente sensorial, como cuando percibimos una melodía agradable o un color atractivo, hasta lo conceptual, como cuando leemos una obra literaria que nos compromete intelectualmente y provoca emociones que nos atan a la lectura.

El estudio estético del arte plantea una gran problemática: ¿Realmente es necesaria la dimensión conceptual en la experiencia estética para que una obra de arte pueda ser apreciada o placentera? Es decir, cabe preguntarse si la dimensión sensorial es suficiente para garantizar la apreciación estética y hedónica de una escultura, una pintura o una danza. Más allá de esta interrogante, parece indudable el hecho de que hay otras expresiones artísticas, como la literatura o el teatro, que forzosamente requieren de una dimensión conceptual para que exista una experiencia estética, ya sea por su contenido lingüístico o intelectual. En efecto, tanto la literatura como el teatro necesitan de un público receptor que conozca el significado de las palabras escritas y, en algunos casos, también se requieren conocimientos anteriores referentes a lugares, personas u objetos. En el teatro, por ejemplo, la dimensión sensorial no puede dejarse de lado, ya que los componentes perceptibles son indispensables para comunicar los elementos conceptuales del texto. Lo que el actor muestra al público a través de su personaje (gestos, postura, entonación de voz) se convierte en el vehículo del significado de lo que éste dice. De la misma manera, en la poesía, el ritmo y la métrica de un poema repercuten directamente en nuestra sensorialidad, dándonos un placer auditivo que se suma al placer conceptual provocado por lo que se expresa, contribuyendo a la satisfacción global de la experiencia estética. Cuando aproximamos el placer de la dimensión sensorial al placer de la dimensión conceptual, la sensación de gozo aumenta y la experiencia estética se enriquece hedónicamente.

De aquí en adelante, entenderemos por “experiencia estética” a un suceso compuesto por tres dimensiones (sensorial, conceptual y hedonista), donde los sentidos (y los objetos percibidos por ellos), el intelecto (y los conceptos con los que opera) y las emociones (en conjunción con el placer global o residual derivado de ellas) se conjugan simultáneamente en la apreciación de un objeto o una obra.

Como mencionamos anteriormente, la dimensión sensorial es imprescindible en el teatro; los trazos escénicos, los vestuarios, la iluminación, los gestos de los actores, las voces, la música, etcétera, son elementos que percibimos con nuestros sentidos. Empero, para alcanzar una experiencia estética dentro del teatro realista (con todas sus dimensiones involucradas), es necesario que los elementos sensoriales empaten con los conceptos y elementos lingüísticos que el texto plantea. Así pues, si en una obra de teatro realista, un personaje dice que es de noche y está lloviendo, y en la escena podemos escuchar ruidos de lluvia, y entendemos que es de noche porque el escenario está iluminado solamente por un farol, entonces experimentaremos un sentido de coherencia global, lo que parece ser una condición necesaria para la verosimilitud en la actuación. La experiencia estética en este tipo de teatro se facilita debido a la unidad entre los elementos lingüísticos y conceptuales (previamente otorgados por el texto) y los elementos sensoriales. Para que una actuación lleve al espectador hacia una experiencia estética, resulta imprescindible que los diálogos y las acciones del actor sean coherentes entre sí; es decir, que las acciones correspondan al texto, tanto como el texto a las acciones.

### *1.3 La actuación estética como actuación verosímil*

Ya acordamos que uno de los objetivos más importantes del teatro realista es representar la realidad tal y como se manifiesta en la vida cotidiana. Para ello es necesario que el actor reaccione de manera verosímil a las circunstancias de sus personajes, es decir, que accione primeramente en concordancia con lo que dicta el texto y enseguida con los distintos aspectos surgidos de la circunstancia –frecuentemente compleja– en la que se encuentra. Para que un actor de esta corriente sea capaz de representar la vida de un personaje de forma *creíble*, debe de haber unidad entre todos los elementos de su actuación: voz, palabra, gestos, acción. Así como en la vida real toda acción tiene, en principio, una razón de ser, en la actuación teatral también se cumple esta norma. Por lo tanto, para que el actor logre verosimilitud, cada palabra y acción deben corresponderse mutuamente, así como a las circunstancias específicas de la ficción. En otras palabras, lo que el intérprete dice y hace tiene que estar en concordancia con el lugar en donde está, con la situación que está viviendo y con las circunstancias propias de su personaje.

Si, por ejemplo, en una escena se plantea que un joven se enamora de una muchacha en una fiesta, entonces todas las acciones del actor estarán acotadas por las circunstancias de su personaje: ser joven, estar enamorado, asistir a una fiesta –siempre manteniendo la coherencia local y global de su papel–. La actuación verosímil, entonces, es aquella en donde las acciones del actor concuerdan directamente con aquellas que dicta el texto de la obra y, posteriormente, con los distintos aspectos surgidos de la circunstancia –más o menos compleja– en la que se encuentra.

Consideramos que una actuación estética se puede entender como una actuación verosímil debido a que ésta tiene la capacidad de provocar una experiencia estética. Si, como hemos visto, una experiencia estética está compuesta por tres dimensiones (la sensorial, la conceptual y la hedonista), en la actuación teatral la verosimilitud se puede operacionalizar en términos de la coherencia entre la dimensión sensorial (todo lo que perciben nuestros sentidos), la dimensión conceptual (lo que se piensa a partir de lo que se dice, junto con el contexto ficticio en el que se encuentran los personajes que accionan) y la dimensión hedonista (lo que se siente en términos emocionales y el eventual placer que provoca la actuación).

Para lograr una actuación verosímil hay que enfatizar tres puntos. Primero, que las acciones de los personajes concuerden con lo que se está diciendo en el momento ficticio en el que se está enunciando, teniendo en cuenta que en el teatro realista la concordancia se rige –de entrada– por el sentido común. Si el personaje dice que ama a Julieta, es necesario que sus acciones reflejen dicho amor. Estas acciones están inscritas y acotadas por un contexto específico, el cual constituye al segundo punto a mencionar: las acciones deben ser congruentes con el espacio y el tiempo en el que se realizan. Si este joven le está confesando sus sentimientos a su amada, pero sabe que su padre, que no tiene una buena relación con él, está en la habitación contigua, sus acciones no sólo tienen que corresponder con el texto que pronuncia, sino con toda la situación alrededor. Por lo tanto, el actor tendría que tomar en cuenta este hecho y, tal vez, hablar en un tono de voz bajo o mostrar nerviosismo y prisa al momento de hacerlo.

El tercer punto que hay que tomar en cuenta para lograr una actuación verosímil es las características específicas de los personajes, como la edad, el género y la clase social. Estas características determinarán, en buena medida, el actuar del personaje: su forma de hablar, qué palabras utilizar o su estilo de caminar. Teniendo en cuenta estos factores, el actor podrá accionar con verosimilitud ante las circunstancias propuestas por el texto y la complejidad concomitante de la escena. Una vez que todos los elementos perceptibles logren ser empatados congruentemente con los elementos conceptuales de la obra, tendremos como resultado una actuación estética, que propicie en el espectador una experiencia con todas sus dimensiones.

#### *1.4 El espectador, el hedonismo y la verosimilitud*

Habitualmente, lo que se espera de una obra de teatro realista es que atraiga la atención del público, cautive los sentidos y el intelecto, además de que tenga a los espectadores al borde de la butaca, atentos a lo que sucederá después. Dichos sucesos son muy comunes cuando leemos una novela de aventuras o un cuento que nos atrapa: nuestros sentidos se agudizan, nuestro cuerpo tiembla y nuestra piel reacciona a todo lo que imaginamos al leer. Algo similar ocurre en el teatro realista ortodoxo, con excepción de que la escena no es imaginaria, sino que la percibimos y la problematizamos a partir de los elementos que en ella se presentan. El magnetismo de una obra de teatro y, especialmente, el de una actuación estética parece estar directamente relacionado al placer que éste provoca en el espectador. Aquí nos preguntamos: ¿Puede la verosimilitud ser placentera por sí misma? ¿Puede una actuación verosímil provocar placer en el espectador, aunque la escena verse sobre un contenido violento o maligno? ¿Qué sucede con nuestra experiencia estética si el personaje es despreciable y sus acciones malvadas?

Cuando un actor realiza su arte con verosimilitud, el placer del espectador se produce gracias a una comparación mental entre la obra teatral y la vida real del sujeto, del mismo modo que lo haría una pintura realista. Aristóteles convenía que cuando una persona contempla una representación fiel de la vida, ésta converge en catarsis, o sea, en la experimentación de emociones liberadas por la puesta en escena (*Arte y Poética* 126). Cuando el público advierte congruencia entre el contenido sensorial y el contenido conceptual de la actuación, surgen emociones y pensamientos que lo llevan a una experiencia de éxtasis, la catarsis del espectador se plantea como la manifestación repentina de una verdad. El placer desencadenado por la catarsis se podría deber a que las emociones y los pensamientos que el público experimenta tienen lugar dentro de una zona de confort psicológico: el espectador se encuentra a una distancia (física y mental) que le permite contemplar como real lo percibido en la obra, sin comprometerse vitalmente con su contenido. Se trata de una especie de simulación, donde la metacognición del sujeto opera para, virtualmente, enfrentar o asumir situaciones amenazantes o benéficas, pero siempre desde la comodidad de la posibilidad y no de la realidad. Esto explicaría el componente hedónico de la experiencia estética frente a una película de horror, un viaje en montaña rusa y, quizás, hasta en una escena erótica.

En cualquier caso, varios trabajos que aluden a las emociones en el teatro apelan a que dichas emociones en los espectadores son provocadas por la atmósfera generada a través de las acciones verosímiles de los personajes (Carroll, “Theatre and Emotions” 119). Estos estudios rechazan la idea de que el espectador se identifica empáticamente con los personajes y con las situaciones que están viviendo o presenciando. Así (en el teatro), no

sentimos el dolor de una mujer que encuentra muerto a su amado, simplemente presenciemos el hecho que es parte de una misma atmósfera y que produce, a partir de ésta, una emoción en el espectador. Cuando una obra se interpreta adecuadamente, las emociones y pensamientos de cada personaje se unen para crear una atmósfera específica que mantiene al espectador atento a la puesta en escena. La catarsis ocurre cuando las actuaciones de una obra son verosímiles, pues es a causa de éstas que el espectador puede ver su propia vida en ellas, generando intereses vitales en un espacio de simulación metacognitiva y, finalmente, una experiencia estética.

Cuando una actuación es acertada (en el sentido ya mencionado), resulta difícil distraer al espectador de la obra. En cambio, cuando alguna acción o palabra no concuerdan entre sí, hay peligro de que el espectador se distraiga y salga de la ficción. Así pues, si un personaje comete un asesinato a sangre fría, y la víctima no reacciona con dolor o en su defensa, es probable que el espectador note que esta representación de la vida no es verosímil y comience a pensar en el por qué de su reacción (en lugar de seguir mirando lo que está sucediendo en la escena). Una actuación desprolija podría frenar la experiencia estética del público: el espectador no permanece en la atmósfera de la obra y, por lo tanto, no puede llegar a la catarsis, ni al placer global o residual que ésta produce.

Para resumir, consideramos que una actuación verosímil debe provocar en el espectador una experiencia estética que abarca tres dimensiones. La dimensión conceptual estará dada por el significado del texto y el contexto de interrelaciones complejas. La dimensión sensorial, por las acciones que realizan los actores y todo aquello que podemos percibir con nuestros sentidos. Finalmente, la dimensión hedonista emerge como consecuencia de la combinación entre las primeras dos, provocando una catarsis en el espectador.

## II. ¿Cómo se logra una actuación estética?

Existen diversas teorías que apelan a la actuación teatral y, con ellas, distintas propuestas para llegar a una actuación verosímil y entender el teatro mismo. Una de ellas, y la que trabajaremos en este artículo, es la de Konstantin Stanislavski (*El trabajo del actor*), una de las técnicas ortodoxas más trabajadas y reconocidas en la actuación teatral. A continuación, realizaremos una descripción de la técnica de Stanislavski y la manera en que su implementación puede lograr una actuación estética. Para finalizar, analizaremos los preceptos de esta técnica bajo la luz de las Ciencias Cognitivas, lo cual permitirá afianzar la idea de actuación estética sobre una base científica y experimental.

### *II.1 El sistema vivencial y la actuación verosímil*

El Sistema Stanislavskiano de actuación tiene como principal objetivo lograr que el actor encarne a un personaje y viva la ficción “con verdad” o de manera “verdadera”. Stanislavski propone que, para actuar de manera verosímil, el actor debe, por un lado, reconocer y comprender las características psicológicas y emotivas que subyacen al comportamiento de sus personajes, y por otro, asumir emotivamente las circunstancias en las que estos se encuentran, para lograr re/accionar de manera “verdadera” ante circunstancias ficticias (*El trabajo del actor* 46).

Para Stanislavski, el elemento crítico de la actuación es la emoción. Todo su sistema se centra en la generación de emociones auténticas que converjan y sean congruentes tanto con la acción como con las palabras que se están pronunciando en escena. Para él, la emoción juega un papel muy importante en la toma de decisiones y en el accionar de los seres humanos, y es precisamente éste el punto medular de toda acción que realizamos (*El trabajo del actor* 48). Para representar la vida, para crear una ficción verosímil, es necesario vivir las emociones de un personaje ficticio en un contexto determinado.

Stanislavski plantea que las emociones surgen a partir de situaciones específicas y se manifiestan de diferentes formas en cada individuo, dependiendo de sus características propias y experienciales. Dos personajes en una misma situación no necesariamente reaccionarán de la misma forma, aunque el estímulo sea el mismo: su percepción de las cosas es distinta y, por ende, la manera en la que reaccionan emotivamente a estos estímulos también es distinta. Stanislavski defiende la idea de que es necesario investigar (en el texto dramático) y generar (a través de la imaginación) los antecedentes experienciales de nuestros personajes, con la finalidad de facilitar la vivencia de las circunstancias del protagonista, y que sus acciones puedan ser verosímiles. En otros términos, generar emociones reales que se ajusten a la vida ficticia. El pensamiento de Stanislavski concuerda con la noción de actuación estética previamente expuesta, ya que busca la congruencia entre la dimensión conceptual y la dimensión sensorial de la actuación.

El Sistema Stanislavskiano de actuación asume que existe una relación estrecha entre las características físicas y las características psicológicas de un personaje, así como entre sus acciones y emociones. Para los actores que practican este sistema, es importante analizar profundamente la psicología del personaje (dada a partir del texto original y la propia imaginación de los actores). El actor debe transformar su psique asumiendo como reales las circunstancias propuestas por el texto dramático. Esto lo llevará a una transformación intelectual, emotiva y física (según las circunstancias de la ficción) que promueve unidad entre las características psicológicas y las características físicas/gestuales de sus personajes y las acciones que estos realizan (Stanislavski, *Mi vida en el arte* 118). En este sentido, todos los signos externos que caracterizan a los personajes están dados por la

forma en la que éstos perciben y se relacionan con su entorno, y viceversa. Así, la voz, el cuerpo y las acciones de los personajes están íntimamente ligadas a sus emociones y pensamientos, provenientes de su historia personal y su relación con el entorno.

La manera que propone Stanislavski de lograr la correspondencia entre la dimensión conceptual y la sensorial, es a través de la emoción y la vivencia: sólo a través de la vivencia de las circunstancias del personaje se puede llegar a la verosimilitud. Nosotros consideramos que este sistema puede llevar al intérprete a una actuación estética, ya que a través de la vivencia el actor puede unificar naturalmente la dimensión conceptual y la dimensión sensorial. Y esta unidad haría surgir la dimensión hedónica, lo que finalmente nos conduciría a una experiencia estética.

## *II.2. Evaluación de una actuación estética*

Stanislavski plantea cuatro motivos fundamentales para entender el fenómeno de la actuación y, al mismo tiempo, lograr una buena interpretación: las circunstancias, el cuerpo, la emoción y la acción. Las circunstancias nos proveen información contextual sobre la escena y los personajes. El cuerpo y la acción son parte de aquello que el espectador percibe. Y la emoción permite vincular los elementos ya mencionados para que, idealmente, el espectador pueda alcanzar una experiencia estética. La actuación estética es el resultado de lo que el espectador percibe, piensa y siente.

Stanislavski plantea que estos cuatro motivos fundamentales deben ser efectuados en conjunto, ya que todos ellos dependen íntimamente los unos de los otros. Para el autor, las circunstancias y emociones de un personaje se ven reflejadas en su cuerpo y en su acción, lo que da cohesión a todos los elementos del conjunto. Stanislavski expone que, en la vida real, los seres humanos reaccionamos de forma diversa ante una circunstancia determinada, pero siempre involucrando al cuerpo. Para él, en el teatro debe pasar lo mismo: el actor necesita accionar de acuerdo con las características emotivas y psicológicas de su personaje involucrando todo su cuerpo en ello, el cual, a su vez, está inextricablemente ligado a la acción, a la emoción, al pensamiento y al entorno.

El Sistema Stanislavskiano precisa lo que aquí llamamos “experiencia estética” y “actuación verosímil”, tanto en el caso del espectador como del actor, respectivamente. Stanislavski propone distintos ejercicios para ayudar al actor a entender la relación entre su cuerpo y su mente y, de esta forma, encontrar la manera verosímil de re/accionar ante las circunstancias de la ficción.

Ahora bien, desde la perspectiva de los estudios empíricos, encontramos que dicha relación ha sido estudiada por las Ciencias Cognitivas durante los últimos lustros (Toriz,

“Las ciencias cognitivas”). En lo que resta del artículo, presentaremos evidencia empírica que sugiere que los temas fundamentales del pensamiento de Stanislavski son, en efecto, cruciales en la actuación teatral realista y que pueden ayudarnos a evaluar una actuación en términos de su verosimilitud.

### II.2.a. Evidencia de la unidad entre cuerpo, emoción y pensamiento

Dentro de las Ciencias Cognitivas, coexisten varias hipótesis acerca de la mente y de cómo es que ésta funciona. El paradigma de la cognición corporizada-situada (Robbins & Aydede, *Cambridge Handbook*; Froese y Di Paolo, “The Enactive Approach”; Wilson, “Six Views”; González *et al*, *Pensamiento y huella*), por ejemplo, considera que la mente no está separada del cuerpo ni del entorno, sino que ambos son constitutivos de ella. Es decir que, así como necesitamos de la mente para accionar, también necesitamos de un cuerpo para pensar. En este paradigma, la mente no solo necesita estar encarnada en un cuerpo que le permita accionar y moverse en un ambiente específico para ejercer sus funciones, sino que la misma naturaleza de la mente y del pensamiento están determinadas por el cuerpo correspondiente y su entorno. Dicho modelo tiene muchos puntos en común con el pensamiento de Stanislavski, empezando por el hecho de que ambos consideran que ninguno de estos elementos no sólo están unidos, sino que son constitutivos y se imponen mutuamente.

Hay evidencias empíricas de la relación causal entre el cuerpo, la emoción y los pensamientos. Éstas apoyan la tesis de que la mente y el cuerpo son constitutivas entre sí. Bajo esta premisa, cuando alguno de los elementos de la red es modificado, los demás elementos se alteran en torno al cambio primario, independientemente del inicio de éste. Para fines prácticos de este trabajo, analizaremos evidencia empírica sobre la expresión facial y la voz, lo cual debería ayudar a entender la relación del cuerpo con las emociones. Asimismo, pretendemos ilustrar la manera en la que nuestro sistema cognitivo funciona por defecto, haciendo evidente la estrecha relación entre cada elemento planteado por Stanislavski. Al mismo tiempo, nos ayudará a entender la forma en la que un actor puede generar experiencias auténticas en un contexto ficticio y una experiencia estética que logre unificar las dimensiones antes discutidas.

Una de las funciones principales del lenguaje oral es comunicar información semántica. Sin embargo, diversos estudios demuestran que algunas de las características de la emisión del discurso (i.e., la voz) también pueden dar información sobre el estatus emocional del hablante (Streeter, *Pitch Change*; Williams y Stevens, “Emotions and Speech”), sobre posibles estados mentales y procesos cognitivos que subyacen al discurso (Butterworth,

“Evidence from Pauses”) y, en ocasiones, hasta evidenciar mentiras (Streeter, *Pitch Change*) o niveles de estrés (Hecker y Thompson, “Manifestations of Task”).

Para Ohala, estas cualidades en la voz dependen de características fisiológicas muy específicas. La tensión de los músculos y la posición de la laringe inciden en las propiedades sonoras de nuestra voz (“Production of Tone” 11). Para Ohala, todos estos cambios son correlatos físicos y mecánicos no-intencionales que surgen cuando uno emite un sonido deliberadamente. Del mismo modo, se ha encontrado que algunas otras reacciones físicas pueden alterar la calidad del sonido y el tono de la voz, por ejemplo, la falta de saliva, la tensión muscular y el ritmo cardíaco y respiratorio (Ohala, “Nonlinguistic Components of Speech” 42). Muchas veces, estas reacciones físicas se hacen presentes cuando experimentamos una emoción particular que produce cambios en nuestro tono de voz y en otras características de esta. Las señales específicas de nuestra voz pueden variar gracias a nuestras emociones, los cambios fisiológicos incluyen afectaciones directas en el tono y la frecuencia de nuestra voz.

Las emociones también afectan nuestras expresiones faciales, las cuales tienen la propiedad de modificar nuestra voz. Paul Ekman propone que hay expresiones faciales universales para cada emoción, que son independientes de la cultura y fácilmente identificables. Él destaca seis emociones “básicas”: miedo, furia, tristeza, alegría, asco, sorpresa; cada una de ellas trae consigo una gestualidad concreta que, a su vez, puede modificar algunas funciones biológicas básicas, como el ritmo cardíaco, la temperatura corporal, la sensibilidad de la piel y la actividad somática (Ekman y Friesen, *Voluntary Facial Actions*). Hay evidencia de que estas posturas, por sí mismas, también pueden afectar las características de nuestra voz. Por ejemplo, Tartter (“Happy Talk” 25) demostró que hablar mientras uno sonríe afecta el tono de voz, tono que es reconocido por los demás como alegría. Por su parte, Quinto y colaboradores (“Singing Emotionally” 270) demostraron que la gente es capaz de identificar tonos de voz solo a partir de gestos faciales, concentrándose especialmente en las cejas y los ojos.

Además, también se sabe que el ritmo del discurso está directamente relacionado con la cantidad de procesamiento y recursos cognitivos que se emplean para la generación del pensamiento (Butterworth, “Evidence From Pauses”). Se ha comprobado, por ejemplo, que durante una conversación, las pausas pueden servir para dar tiempo al hablante de estructurar su discurso y al oyente para comprenderlo (*ibidem*), y que las pausas entre frase y frase le sirven al hablante para estructurar el siguiente enunciado (Kircher, “Pausing for Thought” 88). Además, se estima que entre más procesamiento cognitivo haya detrás de un discurso, más tiempo durarán las pausas del mismo y que, cuando se trata de tomar una decisión, entre más difícil sea ésta, más larga será la pausa que antecede a la misma.

Estos intervalos en el discurso también son acompañados por gestos y expresiones faciales que enfatizan el diálogo y que ayudan en su construcción. Algunos estudios (como el de Chawla y Krauss, “Gesture and Speech”) sugieren que los ademanes faciales y los gestos con las manos no solo son una manera de expresión comunicativa, sino que, además, son constitutivos del discurso, ya que participan en su construcción. Durante su experimento, Chawla y Krauss pidieron a cuatro parejas de actores que respondieran algunas preguntas con un alto nivel de detalle en su descripción (por ejemplo, se les decía “piensa en una persona que te agrada y descríbela”). Las respuestas a estas interrogantes fueron videograbadas y, ulteriormente, con ayuda del video, se realizó un conteo en la cantidad de movimientos lexicales y en la cantidad de pausas, muletillas, palabras repetidas y palabras fragmentadas que los individuos utilizaron durante su discurso. Después, y también con ayuda del video, se transcribieron los discursos de cada sujeto a manera de guion teatral, sin acotaciones ni anotaciones sobre movimientos corporales o gestuales. El guion fue entregado a otro actor del mismo sexo, para que éste lo aprendiera y luego lo interpretara frente a la cámara. Este nuevo video fue analizado de la misma forma que el anterior y comparado con el primero. En los discursos espontáneos los investigadores encontraron más movimientos lexicales, más pausas, más muletillas y más palabras fragmentadas que en los discursos ensayados. Esto sugiere que cuando uno aprende un discurso y lo dice de memoria, el número de movimientos lexicales, muletillas y errores en el habla disminuye: estos elementos no solo acompañan al discurso, sino que también interfieren en su construcción.

Con esta evidencia podemos sugerir que existe una relación estrecha entre nuestras expresiones faciales y verbales, nuestros tonos de voz y nuestras emociones. Cuando experimentamos una emoción o tenemos un pensamiento, nuestro rostro genera una expresión facial que incide en nuestro tono de voz a partir de los cambios de esta, pero también a partir de las modificaciones fisiológicas propias de cada emoción. Notamos, pues, que estos elementos están conectados entre sí y forman un todo; para llegar a una actuación verosímil (y por lo tanto, a una actuación estética) es necesario buscar esta unidad. Como plantea Stanislavski, la unidad se consigue a través de la vivencia de las circunstancias de nuestros personajes. Cuando un actor experimenta emociones reales en escena, éste puede llegar a la unidad de dichos elementos.

### **II.2.b. Uniendo el gesto, la voz y la emoción con las circunstancias**

En la sección anterior, explicamos cómo el cuerpo reacciona naturalmente a los estímulos del entorno, debido a los diversos componentes de la emoción. La manipulación voluntaria de estas conductas emotivas también puede generar emociones que retroalimenten esta

conducta. En el teatro, los actores deben generar estos cambios fisiológicos en concordancia con el texto dramático. La congruencia entre lo que la ficción plantea conceptualmente a través de las circunstancias de la obra y sus aristas, junto con los textos que los actores deben pronunciar, nos da como resultado una actuación estética. Para ello, es necesario que el actor reconozca los estímulos de la ficción e imagine las reacciones que puede tener su personaje ante estos. Así, el actor puede generar, con las herramientas antes mencionadas, las emociones que correspondan a la situación.

El fenomenólogo Daniel Johnston (Johnston, “Stanislavskian Acting” 69) identifica el proceso de creación del personaje como un trabajo fenomenológico en el que el actor debe encontrar la justificación de la conducta de su personaje (la cual incluye posturas, gestos y expresiones faciales). Johnston hace hincapié en que el cuerpo no está separado de nuestros pensamientos y emociones, y que, por tanto, para que el personaje sea verosímil, el actor debe buscar dentro del texto y de la psicología y circunstancias de su personaje, la justificación de su conducta. Esta justificación puede responder a objetivos inmediatos, mediatos o de largo plazo. El actor debe analizar el texto dramático para encontrar en los diálogos de su personaje y de otros personajes, el contexto en el cual el actor acciona y profiere sus diálogos. Este contexto forma parte de la dimensión conceptual de la actuación y trabajar en ella ayuda al actor a encontrar las emociones que corresponden a la situación que el personaje está viviendo, para poder accionar de manera verosímil y, por lo tanto, estética.

Además del contexto, el actor debe encontrar el sentido de todos los diálogos de la obra para poder después empatarlos con la acción en escena. El sentido de estos diálogos se encuentra, primero, a través del significado literal de las palabras. Enseguida, en el significado “privado” de cada palabra con respecto a las circunstancias de su personaje. Por significado “privado”, entendemos la relación de asociación que existe entre el significado de las palabras que emitimos y nuestras experiencias previas. Las imágenes que nosotros generamos al hablar están directamente ancladas a nuestras vivencias. Es labor del actor encontrar, a través de la imaginación o del análisis propio del texto, estas vivencias que den un sustento experiencial a los diálogos y faciliten la generación de emociones y conductas que los acompañan.

Asimismo, hay que acompañar cada acción con un sentimiento o una emoción; esto se logra estableciendo una relación plausible de justificación entre la conducta del personaje y la(s) razón(es) por la(s) que el personaje acciona. Por ejemplo, si en la obra un personaje tiene que decirle “te amo” a otro, el actor puede anticipar la emoción que tiene que acompañar a ese texto y, por ende, también algunas acciones que lo acompañen. Esto le ayudará a encontrar la relación entre la acción de declarar amor y la de sentir el amor que es declarado. Nuevamente, de esta unión depende la actuación estética y puede ser traba-

jada a través del análisis del texto teatral y de su entendimiento corporizado a través de la acción, junto con otras sutilezas propias de la escena misma.

Posterior a este análisis intelectual de las circunstancias del personaje, el actor podrá utilizar diversas herramientas para corporizar sus pensamientos y sentimientos de manera verosímil y estética, cuidando la congruencia entre ellos. Un análisis de texto bien hecho, en donde las acciones de nuestros personajes estén claramente justificadas por las circunstancias internas y externas, nos ayudará a trazar el rumbo para encontrar la relación congruente entre el cuerpo del personaje, sus circunstancias y la re/acción correspondiente. Es decir, trazar y crear el cuerpo del personaje y su expresión estética.

## Conclusiones

Uno de los objetivos del teatro realista es representar la vida tal y cómo se manifiesta, con el propósito de transportar al público a una catarsis. La verosimilitud surge como el criterio clave para evaluar una actuación como buena, es decir, como una actuación estética. Esto impone restricciones tanto al actor como al espectador, permitiéndoles objetivar y homologar la evaluación de la estética actoral en la perspectiva aquí adoptada. Hemos expuesto la actuación estética en términos de una actuación verosímil, dando argumentos tanto conceptuales como empíricos. También, propusimos analizar la experiencia estética en términos de tres dimensiones (la sensorial, la conceptual y la hedonista), de modo que el espectador logre una experiencia estética a través de la apropiada combinación de éstas. La dimensión hedonista es la responsable de evocar emociones que, más tarde, se convertirán en una experiencia estética. La experiencia estética del espectador es producto de lo que se percibe, se piensa y se siente en el teatro.

El Sistema Stanislavskiano de actuación teatral identifica cuatro motivos fundamentales que deben tomarse en cuenta al momento de analizar y definir una buena actuación (en este caso, entendida como actuación verosímil o estética). Para Stanislavski, la vivencia es la manera más eficaz de lograr la verosimilitud. También nos hemos apoyado en la evidencia empírica proveniente de las Ciencias Cognitivas, destacando el paralelismo entre la perspectiva de Stanislavski y el paradigma de la cognición corporizada-situada para entender la manera en la que tanto el actor como el espectador están acotados por criterios objetivables para evaluar la verosimilitud de una actuación.

Finalmente, también concluimos que mediante la vivencia actoral: 1) podemos unificar crítica y correctamente distintos parámetros de la actuación; 2) el actor puede lograr el efecto de verosimilitud que sustenta el juicio de evaluación estética de su actuación y, en el caso del espectador, su experiencia estética.

## Fuentes consultadas

- Aristóteles. *Arte y poética*. México: Editorial Porrúa, 2013.
- Butterworth, Brian. “Evidence From Pauses in Speech”. *Psychology*, vol. 41, núm.1, 1980, pp. 156-176.
- Carroll, Noël. “Theatre and Emotions”. *The Oxford handbook of cognitive literary studies*. Oxford University Press, 2015, pp. 313-326.
- Chawla, Purnima y Robert Krauss. “Gesture and Speech in Spontaneous and Rehearsed Narratives”. *Journal of Experimental Psychology*, vol. 30, 1994, pp. 580-601.
- Ekman, Paul y Wallace Friesen. “Voluntary facial actions generates emotion-specific automatic nervous system”. *Society of Psychological research*, vol. 27, núm. 4, 1990, pp. 363-384.
- Froese, Tom y Ezequiel Di Paolo. “The enactive approach. Theoretical sketches from cell to society”. *Pragmatics & Cognition*, vol. 19, núm. 1, 2011, pp.1-36.
- González, Juan C., Patricia King y Rosa Icela Ojeda. *Pensamiento y huella de Francisco Varela en las Ciencias Cognitivas*. Madrid: Editorial Académica Española, 2017.
- Hamilton, Edith y Huntington Cairns, editores. *Plato. The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Hecker, Michael y Julie Thompson. “Manifestations of task-induced stress in the acoustic speech signal”. *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 44, 1968, pp. 993-1001.
- Johnston, Daniel. “Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, núm 1, 2011, pp. 65-84.
- Kircher, Tilo, Michael Brammer, Mathias Bartels y Philip McGuire. “Pausing for Thought: Engagement of Left Temporal Cortex During Pauses in Speech”. *NeuroImage*, vol. 21, núm. 1, 2004, pp. 84-90.
- Mendoza, Héctor. *Actuar o no*. México: Arte y escena ediciones, 1999.
- Ohala, John. “Production of tone”. *Tone: a linguistic survey*. Nueva York: Academic Press, vol. 15, núm. 2, 1979, pp. 5-39.
- Ohala, John. “The nonlinguistic components of speech”. *Speech evaluation in psychiatry*. Nueva York: Grune & Stratton, vol. 5, núm.1, 1981, pp. 39-49.
- Quinto, Lena, William Thompson, Christian Kroos y Caroline Palmer. “Singing emotionally: a study of pre-production, production, and post-production facial expressions”. *Front Psychology*, vol. 5, núm. 1, 2014, pp. 262-280.
- Robbins, Philip y Murat Aydede. *Cambridge handbook on situated cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Streeter, Lynn. “Pitch Changes During Attempted Deception”. *Journal of personality and social psychology*, vol. 35, núm.5, 1977, pp. 345-350.

- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. España: Alba Editorial, 2003.
- Stanislavski, Konstantin. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza editorial, 2013.
- Stanislavski, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- Tartter, Victor. “Happy Talk: Perceptual and acoustic effects of smiling on speech”. *Perception & Psychophysics*, vol. 27, núm. 1, 1980, pp. 24-27.
- Toriz, Martha. “Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance”. *Cátedra de Artes*. Vol. 5, núm. 15, 2014, pp. 58-82.
- Wilson, Margaret. “Six Views of Embodied Cognition”. *Psychonomic Bulletin & Review*. University of California, vol. 9, núm. 4, 2002, pp. 625-636.
- Williams, Carle y Kenneth Stevens. “Emotions and Speech: Some Acoustical Correlates”. *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 52, núm. 4, 1972, pp. 1238-1250.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## Cuatro cuerpos para la construcción de personajes en la danza escénica

Sarahí Lay Trigo\*

\* University of California, Santa Cruz, Estados Unidos.  
*e-mail:* sarahilaytrigo@gmail.com

**Recibido:** 17 de abril de 2020

**Aceptado:** 23 de noviembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2675

## Cuatro cuerpos para la construcción de personajes en la danza escénica

### *Resumen*

Construir un personaje en la danza escénica, en particular en la danza clásica, no es sólo interpretar técnicamente con el movimiento un personaje como Julieta, Odile, Giselle, Romeo, Onegin o Albrecht. Para interpretar hay que ir más allá. Profundizar en las emociones, expresar, comunicar, construir un aura especial de fluencia escénica. Por eso, el bailarín ha de aprender a fluir en el escenario junto con aquello que le toca personificar. Para lograr esa fluencia escénica, este trabajo propone el desarrollo y formación de cuatro cuerpos que han de entrenarse para vivir plenamente la danza. Éstos son: cuerpo físico (mente-cuerpo), cuerpo emocional, cuerpo escénico y cuerpo escindido o “mágico”.

*Palabras clave:* multicorporalidad; personajes; arte escénico; entrenamiento; Estados Unidos.

## Four Bodies for Creating Characters in Dance

### *Abstract*

Performing a characters in dance, specifically in classical dance, is not just setting a characters such as Juliet, Giselle, or Romeo in motion. To create a character in dance is an entirely different matter. Technical perfection is not enough, the dancer has to go further: become a channel of communication, go deeper into her emotions, to create an auric channel to stage-flow. This way, the person who dances can give shape to what she is personifying through her multicorporality. To accomplish such a process, this work proposes the development and training of four bodies: the physical body (mind-body), the emotional body, the stage body and the split or “magical” body.

*Keywords:* multicorporality; character; performing arts; training; United States.

---

---

---

## Cuatro cuerpos para la construcción de personajes en la danza escénica

### I. Hacia una comprensión del (los) cuerpo(s) en la danza escénica

*Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de hablar, de caminar y de moverse si no sabe encontrar una forma de caracterizar al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante.*

(Konstantín Stanislavski, *Creación de un personaje*)

*El cuerpo [...] no es instrumento, verlo como objeto es desconocer que en él está la esencia de lo humano.*

(Domingo Adame, “Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica”)

**P**ara este trabajo es esencial reflexionar sobre la multiplicidad corporal que el ser humano ha de hacer presente para que el arte de la danza –en todo su esplendor– pueda llegar a desplegarse en escena. Dicha corporalidad se entiende aquí, a la manera de Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, “como un conjunto de prácticas, imaginarios, representaciones y ejercicios de poder que involucran al cuerpo en sus dimensiones físico-biológica, psíquica emocional y socio-cultural, entre otras” (9). De modo que cuando

se estudia al ser que danza no sólo es el cuerpo humano en su nivel físico-biológico lo que hay que tener en cuenta, sino también sus dimensiones emocional y psíquica, sus representaciones socioculturales y sus fuerzas de comunicación e interpretación. La vida misma, en su riqueza tridimensional (individual, social e histórica), no puede quedarse en un solo plano de análisis o de existencia. Tampoco el cuerpo humano.<sup>1</sup> Esto es precisamente lo que permite proponer la presencia de varios cuerpos para la realidad de la danza escénica, en este caso, para la construcción de personajes en la danza clásica.<sup>2</sup>

En ese sentido, en este trabajo el cuerpo no se entiende como objeto de análisis, tampoco como una bio-estructura mental dicotómica (visión cartesiana), o una dualidad del tipo naturaleza-cultura, razón-pasión o individuo-sociedad. El cuerpo se comprende aquí como un cuerpo multidimensional, un fenómeno vital orgánico y funcional que se vive tanto interna como externamente (el ser y su medio, el ser y su historia).<sup>3</sup> Sugiere la filosofía de Ortega y Gasset que hay que tener presente que el cuerpo está vivo, es un *alma* animada, viva, vital, “porque el hombre entero con todo su cuerpo y toda su alma viene a ser un órgano receptivo, viviente antena radiotelegráfica que recoge e intercepta los infinitos temblores de la realidad circundante” (201). La corporalidad del bailarín es, pues, una estructura corporal multidimensional viva, a la vez biológica, expresiva, intelectual, emocional, espiritual y aurática.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Para la filosofía de Ortega y Gasset es necesario prepararnos para mirar desde una nueva perspectiva, “de otro modo, no lograremos una verdadera ampliación del orbe. Nuestra cultura superficial nos induce a proyectar todo el universo sobre un sólo plano en vez de respetar delicadamente sus múltiples dimensiones que le proporcionan deleitable, ilimitada concavidad” (141).

<sup>2</sup> Aunque este artículo reflexiona con mayor detenimiento en la construcción de personajes para la danza clásica, no se descarta la posibilidad de que lo planteado aquí pueda servir para repensar la actividad interpretativa de la danza escénica en general.

<sup>3</sup> El cuerpo es también historia hecha cuerpo. Ya han señalado otros autores que la historia se corporeiza, se hace cuerpo, como lo desarrolló Newman (2003) en su trabajo *Embodied History: the Lives of the Poor in Early Philadelphia*, en el que revela una relación compleja “entre el cuerpo, la identidad personal y el poder social de las élites”. En esa misma línea de trabajo (*embodiment*-corporeidad) se pueden citar los trabajos de Csordas (2002, 1997 y 1994), autor que se caracteriza por trabajar el cuerpo en términos experienciales desde una perspectiva fenomenológica en la que recupera –principalmente– lo propuesto por Merleau-Ponty y Bourdieu. En la danza también se pueden citar los trabajos de Citro (2009 y 2010), en los que se trabaja sobre cuerpos significantes inspirados sobre todo en la concepción de *ser-en-el-mundo* de Merleau-Ponty.

<sup>4</sup> En consonancia con la teoría propuesta por Walter Benjamin, el aura o dimensión aurática en la representación escénica se refiere al tiempo-espacio en el que se lleva a cabo la escenificación. Por eso el autor dice que “el aura está unida al *aquí y ahora*, no se puede reproducir. Sobre el escenario, el aura de Macbeth es inseparable, en la mirada del público, del aura del actor que lo representa” (Benjamin 32).

Comprender la corporalidad en la danza de esta manera proviene de la necesidad teórica de aprehender la realidad humana desde una filosofía en movimiento, una filosofía vital flexible que sea capaz de ver más allá de la pura materialidad presente. Es preciso entender que el cuerpo en la danza es “una entidad de materialidad multisensorial, lúdica, política, erótica e inquietante, susceptible de procurar en el espectador otras maneras de percibir y de relacionarse con quienes le rodean” (Fediuk y Prieto Stambaugh 15). De aquí que hablar de corporalidad danzante sea a la vez referirse a una corporalidad única y presente (el bailarín) y a una corporalidad entrelazada en/con todas sus realidades (audiencia y espacio-tiempo escénico, por señalar las principales). Pues como se afirma en el libro *Corporalidades escénicas*,

ya no es el cuerpo del actor solamente, sino la disposición de cuerpos en escena compartida [...]. El escenario del teatro es un dispositivo atravesado por otros cuerpos. No sólo el de los actores y espectadores, sino también de objetos y atmósferas logradas gracias al particular manejo del espacio, de los elementos arquitectónicos visuales, la iluminación, el ambiente sonoro, en fin, todos esos elementos que interactúan entre sí, animados por la presencia y acción de cuerpos en la dinámica del acontecimiento (13).

Este trabajo considera, pues, que es sólo a partir de esta multiplicidad en juego –material e inmaterial, individual y compartida– que se hace posible la construcción de personajes en la danza clásica, la aparición de las fuerzas interpretativas del artista en el momento de la escenificación. Traer las fuerzas interpretativas a consideración es importante porque éstas se encargan de dar vida a los personajes o conceptos en la danza, sean príncipes o princesas, faunos, animales antropomorfos o espíritus de otro mundo, como las Willis en *Giselle* (ver Imagen 1).

Las fuerzas interpretativas van más allá de una ejecución técnica, son aquellas fuerzas que sólo vividas en los actos dancísticos del bailarín cobran vida; en otras palabras, las fuerzas interpretativas son la conjunción de distintas realidades en un individuo donde tienen lugar el movimiento, la música, el ritmo, la iluminación, la escenografía, el escenario, los espectadores, el aire, la gravedad, la levedad, el tiempo, la respiración, la personalidad, el carácter y la sensibilidad (por señalar sólo las principales) [...]. Así, más allá de que el bailarín en su carrera profesional requiere de un aprendizaje óptimo de la antropotécnica, necesita también desarrollar habilidades de expresión y de interpretación, es decir, de crear arte (*artistry*) con el movimiento, de otra manera parece ser imposible destacar en una compañía dancística o en el escenario mismo (Lay Trigo 49-50).



---

**Imagen 1.** Las Willis. Segundo acto de *Giselle*, dirección Carmen Sandoval. Bailarina: Sarahí Lay Trigo. Teatro Galerías, Guadalajara, Jalisco, 2015. Fotografía de Luis A. Ruiz

El cuerpo en la danza escénica tiene, pues, una presencia multidimensional (física-corporal-mental-expresiva-espiritual-aurática) que ha de adquirirse y actualizarse a través del ejercicio cotidiano de la danza. El bailarín ha de entrenar a la par no sólo la técnica, sino además la fuerza interpretativa en y con todos sus cuerpos. Sólo a partir de esa actualización en/con todos sus cuerpos, es que puede llegar a interpretar personajes, historias, conceptos coreográficos, estilos dancísticos.

Ahora bien, para que el ser que danza pueda desplegar la magia de lo escénico en el momento de su hacer artístico y usar todo el potencial de su constitución multicorporal, este trabajo propone el desarrollo y formación de cuatro cuerpos, cuatro dimensiones del ser.

- Uno, el cuerpo físico (mente-cuerpo). Medio de entrenamiento.  
En él están interrelacionados mente y cuerpo en el entrenamiento cotidiano.
- Dos, el cuerpo emocional-expresivo. Medio del hacer escénico.  
Con él, el bailarín se adentra en la experimentación de la proyección escénica, en el reconocimiento de sus emociones y en el descubrimiento de su propia energía expresiva: su fuerza interpretativa.
- Tres, el cuerpo teatral-escénico. Medio dialógico.  
Es la unidad integradora de mente-cuerpo-emociones-expresión-y-escena. Es esa presencia viva en el escenario que dota al bailarín de una especial plasticidad corporal expresiva. Con esa unidad el bailarín se abre dialógicamente con la audiencia.
- Cuatro, el cuerpo escindido-mágico. Medio de fluencia escénica.  
Este último cuerpo es de vital importancia para la vida del bailarín, pues sin él no serían posibles los anteriores. En este trabajo, el cuerpo escindido-mágico se entiende desde dos dimensiones o niveles: el cuerpo escindido-mágico iniciático y el cuerpo escindido-mágico escénico.

Aquí es importante señalar que estos cuerpos han de concebirse siempre como dimensiones de una sola unidad corporal: la corporalidad del ser que danza. Esto es muy significativo porque todo bailarín posee ya la presencia de esta multicorporalidad. Sin embargo, es posible que aún no la haya entrenado en su totalidad, o bien no la haya desplegado hasta su máxima expresión para llegar a su completo dominio. Y aunque en este trabajo los aspectos de esta multicorporalidad han de separarse, esto se hace solamente con el propósito de facilitar su comprensión en el arte de la danza, ya que es sólo a partir de su separación que se facilita el entendimiento de la presencia multicorporal escénica.

Cabe destacar que los cuerpos anteriormente señalados corresponden al resultado de una reflexión decantada a lo largo de más de una década dedicada al estudio y práctica de la danza en el mundo profesional. Se considera que es sólo a partir de la interrelación, balance y amalgamamiento de estos cuerpos que el bailarín (formalmente hablando) puede llegar a vivir en su máximo esplendor el arte escénico; es decir, a mover no solamente un cuerpo, sino sus diferentes cuerpos (su multicorporalidad) para danzar, para interpretar, para fluir, para ser presencia aurática, fluencia escénica, *aquí y ahora* en el momento de escenificación.

Antes de seguir, es necesario señalar que otros autores como Solange Lebourges y Jorge Dubatti ya han concebido la actividad del cuerpo en la danza o en el teatro como la con-

junción de una multiplicidad de cuerpos. Sin embargo, ambos autores hablan sólo de tres cuerpos. Por un lado, Lebourges (61-63) expone en su libro *Lo bailado... nadie me lo quita* una concepción tri-corporal para la actividad dancística en la que reconoce como necesarios para la danza tres cuerpos: físico, mental y emocional. Por otro lado, se puede citar la propuesta de Jorge Dubatti desarrollada en su obra *Filosofía del Teatro III*, donde se reconoce la existencia de una trilogía corporal para el actor en la que interviene el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético. Y aunque ambas concepciones fueron importantes para detonar la reflexión teórico-filosófica de este trabajo, éstas no se utilizan aquí. Esto se debe a la separación y significación que cada uno de estos autores otorga a dichos cuerpos.

Así pues, lo que aquí se presenta surge de la vivencia empírica en relación con la teoría. Esto emana de la firme creencia de que es sólo a la luz de esta interrelación teórico-práctica que resulta posible profundizar en el aprendizaje y en la realidad del mundo de la danza. A continuación se desarrollan las concepciones de cada uno de los cuerpos planteados.

## II. El cuerpo físico (mente-cuerpo) como medio de entrenamiento

Contigo, compañero actor, comparto el privilegio de lo no repetible, de lo único, de la presencia física, pero, ¡cómo te envidio el poder seguir casi hasta la muerte practicando tu pasión! Incluso el paso de los años te hace como a los buenos vinos. Te da cuerpo. [...] Pero la danza es energía y ésta se acaba. Y para conservarla, tengo el compromiso de tomar mi clase cotidiana durante toda mi vida. La clase es el único sésamo de mi danza. (Lebourges 74).

Se inició el culto al cuerpo y tras del culto el cultivo (éste es el orden natural: primero, culto; luego, cultivo. Así aconteció con la agricultura que fue primero un rito y sólo luego una ocupación técnica (Ortega y Gasset 730).

Hay que empezar por decir que la danza es, como la vida misma, un entrenamiento cotidiano, una antropotécnica.<sup>5</sup> Entendida, esta última, como práctica dinámica y acto constante de ejercitación en el ser humano. El ser humano es, pues –como lo señala Peter Sloterdijk

---

<sup>5</sup> El hábito, la costumbre, la repetición, la práctica, el ejercicio y el entrenamiento son en esencia una antropotécnica.

en su obra *Has de cambiar tu vida*–, un ser creador y perfeccionador de antropotécnicas que se forma a sí mismo a través del ejercicio. La realidad humana es en sí misma una constante (la repetición constante del día y la noche, el tiempo). Visto de esta manera, el pulso de la vida tiene como fundamento de humanización la *mneme*. La virtud del cuerpo vivo es formar hábito, “acumulación de modificaciones pretéritas que reviven en todo momento y operan sobre la actualidad” (177). Por eso se dice que es sólo a partir del ejercicio diario, de la práctica continua, que el bailarín puede re-actualizar la danza en su cuerpo, en su cuerpo físico (mente-cuerpo, dimensión biológica).

El cuerpo físico<sup>6</sup> así entendido es, entonces, el primer cuerpo con el que el bailarín se enfrenta a su cotidiano andar escénico; con él re-actualiza día a día la técnica, las posiciones, los movimientos, las direcciones, la flexibilidad, la fuerza y el tono muscular (por señalar algunas de las principales herramientas). Ahí el cuerpo físico se re-actualiza en danza y la danza en cuerpo físico. Si el ser quiere danzar tiene que entrenarse. Ésta es la primera dimensión de apropiación de la danza: la apropiación técnica. Primera apropiación de movimiento necesaria, porque la danza es una forma de ejercicio antropotécnico que requiere de un periodo de aprendizaje –a veces largo, a veces más corto– que varía de persona a persona.

Lo mismo sucede en la formación actoral. En ese sentido, Eugenio Barba señala que el actor comienza “en general con la asimilación de un bagaje técnico que se personaliza. El conocimiento de los principios que gobiernan el *bios* escénico permite algo más: aprender a aprender” (Barba, *La canoa de papel* 26).<sup>7</sup> De manera que, para aprender a aprender, tanto en el teatro como en la danza, hay que poner en práctica, en entrenamiento, ese *bios* escénico (cuerpo-mente).

Según afirma la *Theory of Expertise*<sup>8</sup> desarrollada por Anders Ericsson y sus colaboradores, se ha probado que para llegar a ser experto en una actividad humana es necesario un alto grado de entrenamiento físico. El arte escénico no es la excepción. El ex primer bailarín mexicano Jaime Vargas señala al respecto:

---

<sup>6</sup> Aquí la dimensión corporal de lo físico es entendida, más que como una actividad de huesos y músculos, como una actividad corporal-mental en la que están indisolublemente entrelazados mente y cuerpo (sistema inmunitario biológico humano). Todos los *seres* vienen al mundo con un sistema inmunitario biológico predeterminado (automatizado e independiente) que hay que cuidar y mantener para poder protegerse del exterior, de todo aquello que implica vivir en el mundo. Mente-cuerpo como sistema es el instrumento con el que los seres habitan el mundo.

<sup>7</sup> Para profundizar sobre el periodo de aprendizaje en el teatro ver Barba, Eugenio.

<sup>8</sup> Ver Ericsson, Anders, *Development, The Road To Excellence y The Cambridge Handbook*.

Si haces un movimiento por primera vez el cuerpo no lo conoce, para que un movimiento se convierta en un movimiento primario –quiere decir que ya no tienes que pensar para hacerlo– se necesitan arriba de seis mil repeticiones. Ya que grabas ese movimiento primario se te queda de por vida, si lo grabaste mal se te queda mal, si lo grabaste bien se te queda bien, entonces, antes de que suceda ese proceso tú necesitas repetir, repetir, repetir y mejorar y mejorar y mejorar. En la danza esa repetición la vas cambiando todas las veces para mejorar; ya que mejoraste y llegó al punto en el cual ya está bien, ya está como tú lo quieres, ya nada más lo repites como es [...] por eso es muy importante la repetición, porque necesitas desarrollar esas conexiones que es lo que se llama memoria muscular y, además, ése es el laboratorio en el que vas mejorando (Entrevista).

En ese sentido hay que decir que la primera parte de la formación dancística involucra un ejercicio corporal-mental importante. Uno sin el cual es imposible llegar a dominar el arte de la danza y mucho menos llegar a personificar o caracterizar un personaje en el escenario.

Así, para llegar a ser bailarín de ballet se requiere de la adquisición y dominio de una serie de habilidades físicas-mentales-corporales. Habilidades que van desde el movimiento separado de piernas y brazos, cabeza y torso, hasta el movimiento coordinado y perfectamente musicalizado de todo el cuerpo. El grado de relación, interrelación o balance entre separación y coordinación depende del estilo, escuela o técnica en la que el bailarín se esté formando. Hasta aquí queda claro que el ejercicio importa mucho, digamos que es lo único que puede facilitar un camino –más o menos seguro– para alcanzar el dominio antropotécnico en el arte de la danza clásica.

Sin embargo, para ser bailarín en un arte como el de la danza clásica, no basta con lograr el dominio físico corporal, eso sería simplemente la adquisición de una antropotécnica. Y como la danza no es sólo técnica o ejercicio, sino que también es arte, el bailarín ha de ir más allá. Jerzy Grotowski afirma que “el arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz” (215). En sintonía, la danza ha de elevarse para alcanzar el nivel de arte, madurar, salir de la oscuridad para alcanzar su luminosidad. Salir de la oscuridad técnica para llegar a la luminosidad expresiva. En otras palabras, no se trata sólo de entrenar el cuerpo sino de sentirlo. Ir de lo emocional a lo expresivo. Ir de abajo hacia arriba, de atrás hacia delante. Girar, brincar, alternarse, unirse, desunirse. Ir del cuerpo físico que está arraigado al suelo, al cuerpo emocional-expresivo que es pura luminiscencia.

### III. El cuerpo emocional-expresivo como medio del hacer escénico

Aprende, vive la anatomía íntimamente, desde sus tendones, sus tripas, su columna vertebral. Piensa esqueléticamente, muscularmente, visceralmente en un viaje silencioso y perseverante. Al final, son mis sentimientos, mis emociones, los que van a ocupar y a enriquecer el trabajo a través de una elaboración, un refinamiento, una intencionalidad. Van a darle sentido y a proyectar la obra (Lebourges 62).

Es preciso, ante todo, que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa; mejor dicho, en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo, juglar, haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal (Ortega y Gasset 327).

Es difícil señalar o definir a ciencia cierta en qué momento el bailarín comienza a expandir su movimiento, su conocimiento, su dominio de la danza como técnica, para comenzar a profundizar en ese autoconocimiento elástico de las emociones, en esa dimensión de lo expresivo, metáfora universal de las fuerzas interpretativas. Ir de una primera dimensión corporal a una segunda. Sin embargo, en toda trayectoria formativa escénica para la danza es necesario ese movimiento de expansión<sup>9</sup> de lo técnico a lo expresivo. Sin esa expansión el bailarín se queda solamente en el nivel de la antropotécnica. A continuación, se presenta el testimonio del ex primer bailarín Jaime Vargas, quien afirma que el personaje que lo llevó de la mano en este proceso de expansión se llama *El hombre atormentado*, de la obra *Carmina Burana*:

*El hombre atormentado* fue como mi despertar artístico, y lo seguí creciendo. Después de esto ya empezaba a entender cómo desarrollar otros personajes que tenían contenido emocional fuerte. Esta parte fue muy importante porque me abrió una nueva rama en la que no estaba muy metido y que es pilar de lo que uno hace como artista, como bailarín, y que te hace madurar. Gracias a esto también empecé a hacer otros roles en los cuales no me veían. A mí desde el principio me catalogaron como si fuera príncipe. A veces te catalogan, o te etiquetan con un cierto tipo de personaje. Por ejemplo, esta persona es el príncipe, este es el malo, este es... Entonces yo estaba dentro de ese rango [el de ser príncipe], de modo que todo lo que hacía en mis primeros años de carrera eran cosas de príncipe y cosas así. Que también me encantaban, pero a mí también me gustaban las cosas más fuertes; este rol [*El hom-*

---

<sup>9</sup> Para profundizar en el tema de las trayectorias formativas ver Lay Trigo.

*bre atormentado*] fue uno de ellos. Ya después de interpretar este rol se vio que yo podía ser más versátil y entonces empecé a tener otra gama diferente de trabajo que me encantó hacer, por ejemplo, pude hacer no sólo Romeo, sino también Onegin, el bueno y el malo del cuento (Entrevista).

Es por eso que es necesario que el bailarín vaya más allá de la técnica y se aventure a experimentar papeles interpretativos de un carácter emocional más fuerte, que lo ayuden a vivir otro tipo de calor emocional, otra temperatura energética, otra calidad interpretativa. Quedarse sólo en el nivel de la antropotécnica es habitar un lugar frío en el que la danza solamente es movimiento sin dirección, sin intención, sin personificación, sin posibilidad de exploración interpretativa emocional-expresiva.

Para evitar estancarse en la actuación técnica, mecanicista, es necesario encontrarle un sentido al movimiento, un propósito, un objetivo expresivo. Ir a su esencia. Ir de adentro hacia fuera y viceversa. Ir del cuerpo físico a la emoción y de la emoción al movimiento. Ir del movimiento del *bios* físico al movimiento expresivo del *bios* del alma. O como señala Eugenio Barba, del *animus* al *anima*:

El primer paso consiste en la percepción de la existencia de dos polos, uno vigoroso, fuerte (*Animus*), y otro suave, delicado (*Anima*), dos temperaturas distintas, que nos tientan a confundirlas con la polaridad de los sexos. [...]. Energía-Anima (suave) y energía-Animus (vigorosa) son términos que [...] puntualizan una polaridad pertinente a la anatomía del teatro, difícil de definir por palabras y por ende, difícil de analizar, desarrollar y transmitir. Y sin embargo, es de esta polaridad y del modo en que el actor llega a dilatar su campo que dependen sus posibilidades de no cristalizarse en una técnica más fuerte que él (*La canoa de papel* 99-100).

Y ahí va el bailarín, experimentando un ir y venir entre lo suave y lo vigoroso. Entre lo dinámico y lo pasivo. Entre lo expresivo y lo puramente técnico. Entre la emoción y el movimiento. Entre la técnica y la fuerza interpretativa. Se puede decir que el bailarín comienza a experimentar una especie de duplicidad. Es uno en-y-con su cuerpo físico. Es dos, en-y-con su cuerpo emocional-expresivo. Un bailarín (un ser), dos dimensiones, dos cuerpos, dos energías. El bailarín se convierte a la vez en un bailarín técnico afectivo, o bien, en un *atleta afectivo* –señalaría Artaud (1964)–. Y en ese mundo de lo afectivo, de lo emocional, hay que decir que la emoción se convierte a la vez en, “evaluación, interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica según los públicos y el contexto; difiere en su intensidad y aun en sus manifestaciones, de acuerdo con la singularidad personal” (Le Breton 191-192).

Por eso es tan importante que el bailarín haga ese paso expansivo en su formación dancística. Sin lo emotivo no tiene posibilidad real de darle vida a la interpretación ni de construir un personaje, pues el contexto escénico-teatral pierde o carece de toda calidez, de vivacidad, de esencia. Es decir, carece de todo aquello que se quiere contar, comunicar. Carece de sus historias, sus personajes, sus sensaciones, sus emociones. Dicho de otra manera, con el cuerpo físico el bailarín puede hacer mucho visualmente en el escenario; sin embargo, sin expresividad, no hay comunicación, no hay nada que interpretar.

Si en el bailarín prevalece sólo el cuerpo o la dimensión de la técnica, éste no logra transmitir realmente nada emotivo, sólo la forma. Queda así que ese cuerpo sólo puede atraer la mirada de lo cotidiano, pero no logra penetrar en ella para redirigirla, para llevarla hacia la mirada extra-cotidiana, extraordinaria. Ahí la danza solo puede ser forma y no fondo. Pero como la danza es a la vez forma y fondo, el cuerpo emocional es una facultad esencial para el arte de la danza.

Es por eso que el bailarín ha de aprender y experimentar el cuerpo emocional-expresivo. Ir de uno a otro. Quedarse dentro (en la técnica) y salir (con proyección escénica y fuerza interpretativa). Con el tiempo el ser que danza aprende a unir ambos cuerpos (físico y emocional). Sólo así es posible unir lo técnico con lo emotivo para ir más allá y experimentar lo que es el cuerpo escénico, el cuerpo teatral.

## **VI. El cuerpo teatral-escénico como medio dialógico**

Si en la vida real es menester el proceso correcto y continuado de la comunicación, en la escena lo es diez veces más. Esto deriva de que la naturaleza del teatro se basa en la comunicación de los personajes entre sí, y de cada uno consigo mismo. En efecto, supongan que el autor presenta dormidos a sus héroes o en estado de inconsciencia [...]. En tales circunstancias no hay motivo para que el espectador acuda al teatro, puesto que no se le ofrece lo que ha venido a buscar, es decir, sentir las emociones y descubrir las ideas de los personajes que intervienen en la obra (Stanislavski 252).

El cuerpo es sólo la mitad del ser viviente: su otra mitad son los objetos que para él existen, que le incitan a moverse, a vivir (Ortega y Gasset 298).

Una vez abordados el cuerpo físico y el cuerpo emocional-expresivo, es momento de pasar a la siguiente dimensión corporal: el cuerpo escénico o cuerpo teatral, que no es más que la proyección del perfecto amalgamamiento construido entre cuerpo físico y emocional-expresivo. Es decir, aflora cuando el ser que danza logra dejar de pensar en la técnica

(el hacer de la danza como ejecución) y se olvida de lo que tiene que comunicar expresivamente (el decir de la danza como forma de expresión, de interpretación) para finalmente fluir en escena (la persona logra convertirse en danza). Alcanzar su otra mitad desde la visión orteguiana, que no son sólo objetos, sino también espacios, tiempos y seres. Ahí el artista fluye, fluye con el movimiento. Fluir en el escenario es fundamental. Convertirse en canal de diálogo, de comunicación, de goce estético<sup>10</sup> entre lo que sucede en el escenario y la audiencia (la cuarta pared). De otra manera el canal de apertura dialógica entre la dimensión escénica (la realidad del bailarín) y la cuarta dimensión (la realidad que vive el público) no es posible.

En ese sentido, la apertura comunicativa ha de estar constituida por un canal de dos puntas incesantes de comunicación (inicio-llegada): el bailarín y la audiencia. Dos puntas que van del movimiento y creación del bailarín (apertura por acción hecha movimiento y emociones), hacia la apertura por aprehensión (la audiencia aprehendiendo la realidad a través de sus sentidos). Con esto es posible decir que la comunicación comienza sólo a partir de que estas condiciones estén dadas. Sin dicho canal de comunicación el movimiento y la expresión, la danza y sus fuerzas interpretativas no tienen punto de llegada.

Si se aprende a manejar este cuerpo teatral-escénico como canal comunicativo, la danza lograr fluir naturalmente, se convierte en canal de fluencia en el que el movimiento, las emociones, las fuerzas interpretativas, acontecen como fuente dialógica de comunicación. Así, cuando se fluye en el escenario se logra, finalmente, transmutar/transformar el cuerpo, los cuerpos, convertirse formalmente en bailarín y llegar a liberar esa realidad escénica interpretativa sin límites. Esto es, superar los fundamentos técnicos y expresivos para lograr un balance que sirva a un objetivo mayor: la comunicación dialógica, energética, aurática y termotópica<sup>11</sup> (un espacio atemperado y cálido de comunicación y diálogo) entre bailarín y público, entre bailarín y escena.

El balance es la clave aquí. Sin embargo, para lograr ese equilibrio no es suficiente armonizar la habilidad física con la expresiva. Para lograr armonía entre ambas dimensiones es necesario también controlar la fuerza, las tensiones internas y externas (conscientes e inconscientes), físicas, biológicas y emocionales. En pocas palabras, aprender a

---

<sup>10</sup> “El goce estético (*rasa*, en sánscrito), se produce cuando el realizador es capaz de evocar un complejo repertorio de emociones y comunicarlas al espectador” (Fediuk y Prieto Stambaugh 17).

<sup>11</sup> En esta parte se retoma tan sólo un concepto de la filosofía antropogénica de Peter Sloterdijk, quien señala en su obra *Esferas III*, que la realidad humana ha de ser un espacio cálido, lleno de confort. A ese espacio térmico desde la filosofía sloterdijkeana se le denomina termotopo. Ahí los seres humanos se relacionan de acuerdo a las conexiones satisfactorias que les genera ser parte de ese espacio de convivencia (306).

controlarse a sí mismo, emprender el viaje del autoconocimiento. Pues como señala Erick Hawkins, “la función primaria del arte es el viaje de descubrimiento o el movimiento en y para sí mismo. El hecho mágico de la existencia todavía está esperando a los bailarines que harán ese viaje” (21).<sup>12</sup>

Es preciso, pues, que la actividad dancística se comprenda también como una vía para el conocimiento profundo de sí mismo. Si no se emprende ese viaje de autoconocimiento, si no se logra ese balance entre lo técnico y lo expresivo, entre “lo consciente y lo inconsciente de la psique individual [...], uno u otro dominará al ser y éste se encontrará dentro de una guerra civil interna” (Hawkins 1).<sup>13</sup> Por eso es tan importante que el bailarín encuentre un balance entre cuerpo, mente y emociones.

He aquí una verdadera muestra del poder de lo formativo en el individuo, poder que sólo puede surgir cuando el *ser* se atreve a romper con el pacto de lo inercial [...]. El artista del movimiento que quiere llegar al lugar de las primeras figuras ha de atreverse a desafiar la formación de semejanza y homogeneidad en la que ha vivido a lo largo de su trayectoria para encontrarse consigo mismo, con su propio modo de vivir la danza. Si no logra esa unión, esa acción de re-ligarse en el que puede vivir con plena libertad su modo de *ser danza*, es muy difícil que logre destacar (Lay Trigo 522).

Esto es así porque el artista no puede surgir sin previo, profundo y consciente trabajo sobre sí mismo. Sin autoconocimiento no hay actor, señalaría Konstantín Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo*. O siguiendo a Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, sin autopenetración, sin autoentrega, no hay actor. Por lo tanto, entendido el bailarín también como actor (bailarín-actor), sin autoconocimiento y trabajo sobre sí mismo tampoco hay bailarín. Esto sin duda requiere de tiempo y dedicación. Si el bailarín quiere llegar a vivir con plenitud el arte de la danza, ha de dedicarse con devoción a su entrenamiento, a su propio conocimiento, a su propia indagación íntima, a esa autopenetración.

Para ello el bailarín ha de mantener bien delimitadas sus tracciones corporales, el movimiento de sus músculos, la tonalidad de sus sentimientos, el talante de sus emociones, la fuerza de sus impulsos. Es sólo conociéndolos que será capaz de dejarlos salir en el momento exacto y lograr la perfecta medida entre cuerpo físico y cuerpo emocional-expresi-

---

<sup>12</sup> *The primary function of art, or movement in and for itself, in the magical pure fact of existence, is still awaiting those dancers who will make that trip.*

<sup>13</sup> *The conscious and unconscious of the individual psyche [...], one or the other being over-dominant and top-heavy, you find an inner civil war*

vo. Después, sólo después, podrá dar entrada al cuerpo teatral-escénico y hacer posible la acción dialógica con el público.

Por eso, el cuerpo teatral-escénico ha de entenderse a la vez como un doble acto, un acto de armonización y un acto de apertura. El sujeto que danza se armoniza a sí mismo para abrirse con los otros. Sin dicho acto doble de armonización y apertura no es posible la transmisión dialógica en el escenario. Esta dupla es necesaria para articular y favorecer la comunicación escénica. Sólo así la persona ha de poder entrar y salir de sí misma para dialogar con el escenario de lo humano, con el espacio que habita y con los seres que se encuentran en él.

Una vez integrado cuerpo físico y cuerpo emocional-expresivo, el bailarín ha de querer ir más allá de la mirada extra-cotidiana para lograr que aparezca en el escenario la *poíesis*, la mirada poética, la mirada extraordinaria, el cuerpo escindido-mágico. Pura poesía mágica en movimiento. Ahora bien, para lograr la aparición de este cuerpo teatral-escénico mágico, el bailarín primero tiene que estar decidido, dispuesto, escindido de lo cotidiano. Pues sólo a partir de la decisión de escindirse es que se puede entrar en el laboratorio de experimentación que constituye esta práctica, entre actividad de entrenamiento, actividad expresiva y vida activa en el escenario. Aquí es donde entra el cuarto cuerpo, el cuerpo escindido-mágico. El cuarto que podría ser el primero, pues sin este movimiento de separación hacia la danza, hacia lo escénico, el bailarín simplemente no podría ser.

## v. El cuerpo escindido-mágico como fluencia escénica

En muchas lenguas existe una expresión que podría escogerse para condenar lo que es esencial para la vida del actor. Es una expresión gramaticalmente paradójica, en la que una forma pasiva llega a asumir un significado activo [...] No es una expresión ambigua sino hermafrodita, combinando acción y pasión [...]. Se dice, efectivamente, “estar decidido”, “essere deciso”, “être décidé”, “to be decided”. [...] “Decidir” quiere decir, etimológicamente, “cortar” (Barba, *El arte secreto del actor* 30-31).

El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real [...]. Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital (Ortega y Gasset 310-311).

Como circunvalan las citas anteriores, cortar, decidirse, aislarse, escindirse es esencial para la vida escénica. Sin ese acto de escisión es imposible dedicarse al mundo de la danza, al mundo escénico, al mundo de la magia escénica. De manera que sólo se puede edificar el individuo como artista de lo escénico mediante un corte de separación. Separación que lo lleve a una unión: escisión del mundo de lo cotidiano y unión al mundo de lo extraordinario. Escisión de la vida diaria, unión a la vida poética del escenario. Corte de lo mundano para unirse al mundo de la disciplina, de la voluntad, del ejercicio y del entrenamiento. Unión con el mundo de la magia: el escenario. Sólo así es posible hacerse en y con el arte de la danza.

Y es que sólo cuando un artista se decide a comenzar, cuando se abre a su destino en el arte, es cuando aparece claramente su finalidad. Es ahí cuando el bailarín decide a formarse a través del ejercicio, “por la ascesis, la exigencia sin aproximaciones ni subterfugios que en esta profesión no perdonan, mente obstinada en perseguir su fin” (Lebourges 59). Con la ascesis puesta en el bailarín y la meta en la danza, es que se puede comenzar a experimentar el laboratorio de lo humano en la danza. Laboratorio que necesariamente ha de estar lejos de la cotidianidad del artista, del mundo exterior. Cuanto más el bailarín entre en un acto de ascesis y secesión (separación), más posibilidades tiene de encontrar su magia, la magia del arte de la danza.

Pero para crear apertura mágica hacia lo escénico, no basta sólo con el entrenamiento en un espacio distanciado de lo cotidiano, con balancear mente, cuerpo y emociones. Hay que ir más allá. Ir hacia otro nivel de escisión para que aparezca lo mágico. Ahí el corte ha de ser entendido desde dos niveles. Un corte de escisión doble, por así decirlo. Primero, un corte de acto iniciático, y segundo, un corte de escisión escénico.

*Corte de acto iniciático.* Además de la escisión espacio-temporal que tiene que hacer la persona con el mundo de lo cotidiano para dedicarse al laboratorio disciplinario de experimentación humana que es la danza, el individuo ha de querer, con decisión y firmeza, iniciarse en el mundo de la danza. De otra manera no es posible adentrarse en el conocimiento de esa diversidad de cuerpos que son necesarios para danzar. De modo que el ser empieza realmente a experimentar su formación en el arte de la danza cuando decide iniciarse conscientemente en esta práctica humana. “Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en *otro*” (Eliade 8). Con este acto de iniciación el bailarín comienza un renacimiento en, con y para la danza.

*Segundo, el corte de escisión escénico.* Este segundo momento se refiere a la escisión necesaria que el artista ha de hacer al momento de entrar en el escenario. Ese es el nivel o la dimensión del cuerpo mágico, del cuerpo alquímico. Cuerpo que se refiere al momento escénico en el que el individuo ha de dejar de lado sus problemas, su tiempo personal, su vida social, sus preocupaciones, su cotidiana realidad para sólo adentrarse en el tiempo escénico, el tiempo de lo extraordinario, de la magia. El artista ha de entregarse a su acción artística y fluir con ella,

“cuando ello sucede, se identifica con ella de una manera creadora. Pero en cuanto se distrae, cae nuevamente bajo el dominio de su propia vida personal” (Stanislavski 251-252).

Aquí el bailarín ha de estar pendiente de que ese corte, entre el momento escénico y su vida personal, sea posible. Ya que, para poder fluir en el escenario, el bailarín ha de hacer un corte espacio-temporal con su realidad humana (su vida cotidiana); sólo así es posible abrirse a la fluencia energética que se vive en el escenario. En esta escisión la persona ha de dejarse fluir, prestar su cuerpo –mejor dicho, sus cuerpos– en función del arte dancístico para poder convertirse en ese cuerpo-teatral-escénico-mágico.

El corte de escisión escénico se convierte también en un corte de discernimiento. Hay que tener presente, como señala Stanislavski, que:

lo repulsivo no crea lo bello; el cuervo no engendra la paloma; la ortiga no nos da rosas. Por consiguiente, no toda verdad que conocemos en la vida es buena para el teatro. La verdad en la escena debe ser auténtica, pero estar embellecida, depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente. Tiene que ser realmente veraz, pero con la carga poética de la imaginación creadora; que sea realista, pero que esté dentro del arte y que nos eleve (210).

En suma, la magia escénica aparece a partir de tres momentos o condiciones. Uno, el amalgamamiento entre cuerpo físico y emocional-expresivo (amalgamamiento entre primer y segundo cuerpo). Dos, la fluencia, ese canal de energía dialógica que acontece en el escenario (tercer cuerpo). Tres, la aparición de la escisión en la vida del bailarín, escisión doble que le permitirá tomar las riendas del tiempo-espacio teatral (cuarto cuerpo). Pues como Grotowski señala, para el teatro, el bailarín ha de entregarse totalmente en “una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’” (11). Solo a partir de la entrega total es que se pueden conocer las capacidades escénicas que encierra la multicorporalidad del bailarín. Pues como señala Ortega y Gasset, para la ciencia, “las ideas científicas actúan sobre las almas no científicamente, sino mágicamente” (371). Así también lo hace la danza. La danza actúa sobre las almas no técnica ni artísticamente, sino mágicamente.

## **Reflexiones finales**

Después de la exposición de esta cuádruple corporalidad del bailarín, únicamente queda señalar que la danza no es sólo “una forma de arte humana que ha pasado de cuerpo a

cuerpo, de mente a mente” (Villela y Kaplan 299), sino también de emoción a emoción y de escisión en escisión, hasta llegar a la magia escénica en la que el movimiento y la fuerza interpretativa se fusionan para dar entrada a la acción dialógica mágica creadora.

Esto es así porque el bailarín ha de trabajar en/con la multiplicidad de cuerpos que lo constituyen para poder adentrarse con mayor profundidad en su arte, en este caso en el arte de la danza clásica y la construcción de sus personajes. Sólo a partir del manejo de esos cuerpos es que el bailarín puede entrar en carácter. Carácter de personaje, carácter de estilo, carácter de movimiento, carácter de emoción, carácter de proyección escénica, carácter interpretativo, carácter de mago. Carácter para hacer y crear magia en el escenario.

Desde la perspectiva de este estudio, sin esa estructura corporal coordinada y dirigida por el bailarín en la que están balanceándose activamente cuerpo físico (cuerpo-mente), cuerpo emocional-expresivo, cuerpo escénico teatral y cuerpo escindido-mágico, no es posible llegar a ser un artista de la danza en todo su esplendor.

Poner en acción estas cuatro dimensiones en escena, estos cuatro cuerpos del ser que danza, no es tarea fácil. El mayor reto está en el bailarín mismo. Todo depende de los modos en los que la persona logre encontrarse a sí misma en esa multicorporalidad que forma parte de la danza. Para lograrlo es esencial que el ser que danza se atreva a profundizar más allá de la técnica para llegar al encuentro con la vida misma, con la magia de sí mismo. La vida ha de servir, pues, como fuente de inspiración. Porque, como señala Grotowski, para los actores, el ser que actúa –en este caso, el bailarín– “no interpreta a su personaje, sino que va a llevar a cabo un acto con todo su ser, un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia” (225).

Es sólo a partir de la entrega total, del entrenamiento escénico, del ir y venir de cuerpos, del balance entre lo interno y externo, de la atemperación energética, emocional, física e interpretativa que se puede lograr el dominio de esa multicorporalidad, y con ello adentrarse en la magia que es la danza en el escenario. Encontrar la magia más temprano que tarde, depende sólo del individuo que danza y de su propio laboratorio de experimentación y autoconocimiento.

## Fuentes consultadas

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.

Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor*. Ciudad de México: Pórtico, 1990.

Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 1994.

- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Ciudad de México: Gaceta, 1986.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2018.
- Citro, Silvia (coord.). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Citro, Silvia (coord.). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- Csordas, Thomas. J. *Body, Meaning, Healing*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Csordas, Thomas. J. *The Sacred Self. A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*. California: University of California, 1997.
- Csordas, Thomas. J. (ed.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. New York: Cambridge University, 1994.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Eliade, Mircea. *Muerte e iniciaciones místicas*. Buenos Aires: Terramar, 2008.
- Ericsson, Anders (ed.). *Development of Professional Expertise. Toward Measurement of Expert Performance and Design of Optimal Learning Environments*. UK: Cambridge University, 2009.
- Ericsson, Anders (ed.). *The Road To Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports and Games*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1996.
- Ericsson, Anders, et al. *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. UK: Cambridge University Press, 2006.
- Fediuk, Elka y Antonio Prieto Stambaugh, editores. *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.
- Hawkins, Erick. *The Body is a Clear Place and Other Statements of Dance*. Pennington: Dance Horizons Book, 1992.
- Lay Trigo, Sarahí. *Ser danza. Trayectorias formativas en el arte de la danza*. Tesis de doctorado en Educación, Universidad de Guadalajara, 2018.
- Le Breton, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- Lebourges, Solange. *Lo bailado... Nadie me lo quita. Memorias de una bailarina*. Ciudad de México: Conaculta, 2009.
- Newman, Simon P. *Embodied History. The Lives of the Poor in the Early Philadelphia*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2003.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas. Tomo II. El Espectador*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnicas*. Valencia: Pre-Textos, 2012.

Sloterdijk, Peter. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2006.

Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2007.

Vargas, Jaime. Entrevista personal. 2 de octubre de 2015.

Villella, Edward y Larry Kaplan. *Prodigal Son: Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## La ética colaborativa del *displazement*. La bioética del capitalismo cuestionada por la ética responsiva

Dra. María Teresa Paulín Ríos\*

Dr. Mario Cantú Toscano\*\*

\* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

*e-mail:* teresapaulin@hotmail.com

\*\* Universidad Autónoma de Baja California, México.

*e-mail:* mario.cantu@uabc.edu.mx

**Recibido:** 29 de abril de 2020

**Aceptado:** 12 de noviembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2673

## **La ética colaborativa del *displazement*. La bioética del capitalismo cuestionada por la ética responsiva**

### *Resumen*

Se propone en este texto una comparación entre la ética de la competencia y la ética de la colaboración, basada en dos formas distintas de entender la naturaleza humana. Las autoras se basan en la filosofía de Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas y Piotr Kropotkin para elaborar una ética de la colaboración, puesta en práctica mediante una disciplina física llamada *displazement*, la cual puede aportar herramientas filosóficas para actores de la escena actual.

*Palabras clave:* competencia; colaboración; ética; actores; *parkour*; Kropotkin.

## **The Collaborative Ethics of Displazement. The Bioethics of Capitalism Challenged by Responsive Ethics**

### *Abstract*

This article compares the ethics of competition with the ethics of collaboration, based on two distinct ways of understanding human nature. The authors base their argument on the philosophical writings of Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas and Piotr Kropotkin, in order to propose an ethics of collaboration. This approach is put into practice through a physical discipline called *displazement*, which may provide philosophical tools for actors.

*Keywords:* competition; collaboration; ethics; actors; *parkour*; philosophy.

## La ética colaborativa del *displazement*. La bioética del capitalismo cuestionada por la ética responsable

El proyecto de investigación que incorpora el *displazement* como recurso escénico nació en 2009,<sup>1</sup> titulado en su inicio como “El *parkour* como recurso escénico”. En 2015, la investigación cambió de nombre por las razones que se explicarán más adelante y se convirtió en “*Displazement* como recurso escénico”. Existieron diversas etapas y proyectos paralelos que permitieron el desarrollo y la aplicación de la investigación, siendo el más reciente: “Creación transdisciplinaria en espacios alternativos a partir del *displazement*”, financiado por el Programa de Mejoramiento del Profesorado (Promep), que generó diferentes productos. Entre éstos puede citarse el documental *El espacio íntimo* de Armand Álvarez,<sup>2</sup> que registra la puesta en escena *Altazor o El viaje en paracaídas*, texto de Vicente Huidobro bajo la dirección de María Teresa Paulín Ríos.

El propósito de este ensayo es fundamentar las bases éticas (filosóficas) de la técnica teatral denominada *displazement* en el contexto de un ambiente de competitividad, que no sólo afecta al teatro sino a los sistemas económicos, políticos y culturales de la actualidad en Occidente. Para ello, habremos de describir primero los orígenes de la ética de la competencia, la cual está fundamentada en interpretaciones biológicas de la naturaleza y desplazadas a la naturaleza humana. Y que, por supuesto, tiene mucho que ver con la construcción del pensamiento capitalista y sus repercusiones en las políticas neoliberales.

---

<sup>1</sup> Creado por Armand Esteban Álvarez Elías, actor y practicante de *parkour* y actualmente de *displazement*. En 2012 se integra a esta investigación María Teresa Paulín Ríos, quien también es practicante de la disciplina. Para conocer mayores detalles sobre la investigación ver Álvarez, “Taller-Laboratorio”.

<sup>2</sup> El documental *El espacio íntimo* puede consultarse en línea (ver Álvarez, “Documental”).

Posteriormente, veremos cómo se ha construido una forma alternativa a esta ética de la competencia, la cual identificamos como una ética de la colaboración. Esta la podemos ver con autores como Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas y Piotr Kropotkin. Mientras que la ética de la competencia interpreta la naturaleza humana a partir de relaciones de dominación, la ética de la colaboración asume al otro como “otro yo”, es decir, alguien que, como yo, también puede decir “yo”. En el reconocimiento del otro como un sí mismo, surge la necesidad de la responsabilidad.

Y finalmente analizaremos esta otra ética en relación con los valores que implica la práctica del *displazement*, para confrontar a esta disciplina con el mundo competitivo en el cual nos desarrollamos.

## La ética de la competencia

Comencemos por explicar lo que entendemos por la ética de la competencia. Ésta tiene su origen en el pensamiento capitalista y se ve a sí misma como una bioética, ya que comienza con la biologización de las leyes de la economía. A su vez, la biología toma las leyes de la economía para crear los planteamientos evolucionistas, y de ahí se regresa al campo tanto de la economía como de la sociología. Este proceso comienza a finales del siglo XVIII y se consolida durante el siglo XIX y principios del XX.

En 1786, Joseph Townsend (citado abajo por Jorge Polo Blanco) publica su *Dissertation on the Poor Laws*, en la que incluye lo que se conoce como el “teorema de las cabras y los perros”:

Al parecer, en la isla de Robinson Crusoe, frente a las costas de Chile, Juan Fernández dejó unas cuantas cabras para proveerse de carne en futuras visitas. Las cabras allí desembarcadas, que se multiplicaron exponencialmente, acabaron sirviendo de alimento a los corsarios que estaban obstruyendo el comercio de los españoles, los cuales, con el fin de destruirlas, dejaron perros en la isla, y la población de estos últimos también aumentó hasta cierto límite. Se estableció un nuevo balance dentro del conjunto biótico, aseguraba Townsend, un nuevo y espontáneo equilibrio poblacional. “La más débil de ambas especies fue la que primero pagó su deuda con la naturaleza; la más activa y vigorosa preservó la vida”. Y, ulteriormente, aplicaría este mismo esquema al interior de los grupos estrictamente antropológicos. “Es la cantidad de alimentos lo que regula el número de la especie humana” (Polo Blanco 96).

La autenticidad de esta anécdota ha sido puesta en duda por diversos teóricos, entre ellos Karl Polanyi (Polo Blanco 97); sin embargo, en su época fue tomada como verda-

dera. Townsend asegura que el hambre “domará” a los pobres y les enseñará civilidad, pues el hambre es la herramienta para ponerlos a trabajar. Si los pobres tienen hambre, trabajarán y no serán improductivos, ya que las leyes que los protegen hacen que éstos se vuelvan perezosos (*ibídem*).

De esta forma, Townsend otorga un matiz de legalidad a la explotación, justificándola con dichas observaciones “científicas” sobre el comportamiento “económico” de los animales en la naturaleza (no en estado de domesticación). La cita es bastante elocuente, ya que muestra la clave para el sometimiento del trabajador: el hambre. Algo tan biológico como el hambre es lo que determina el orden social y las relaciones en los medios de producción. Las leyes para combatir la pobreza, es decir, las leyes del Estado que protegen a los pobres, son vistas como un estorbo, ya que no dejan que la naturaleza haga su trabajo. Se trata de una animalización de la sociedad humana.

Por medio de Condorcet, Thomas Robert Malthus conoce el texto de Townsend y se ve influenciado por este para escribir *An Essay on the Principle of Population*, el cual es publicado en 1798. Su teoría refleja la relación que existe (para él) entre la fecundidad del ser humano y la del suelo. En su ensayo concluye que “sobre una parte de la sociedad deben necesariamente recaer las dificultades de la vida, y estas recaen, por ley natural, sobre sus miembros menos afortunados” (Polo Blanco 104). Así, las leyes de la sociedad son las leyes de la jungla. Completando el trabajo de Malthus, David Ricardo asume que el precio “natural” del trabajo es aquel que le permite al trabajador subsistir en los límites de la escasez (103).

Como es bien sabido, durante el siglo XIX comienzan las discusiones sobre la edad de la Tierra, y esto lleva a la formación de hipótesis sobre la evolución. A diferencia de los catastrofistas y de los funcionalistas como Erasmus Darwin y Jean-Baptiste Lamarck, Charles Darwin (nieta de Erasmus) formula su teoría de la evolución basada en la selección natural. En su paradigmático libro publicado en 1859, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, el naturalista inglés admite expresamente que su idea de competencia para la adaptación al medio ambiente de las especies está tomado de Malthus. Y dichos principios biológicos, que fueron tomados de la especulación de la “ciencia” económica (que a su vez tenían una pretensión de ciencia biológica), son retomados por otros teóricos como Herbert Spencer, quien traslada la competencia por la supervivencia a modelos éticos y sociológicos (del llamado darwinismo social). Spencer incluso enlaza los postulados de la biología con los de la teología para sus leyes sociológicas: “El mandamiento ‘comerás el pan con el sudor de tu frente’ es sencillamente una enunciación cristiana de una ley universal de la Naturaleza, y a la que debe la vida su progreso. Por esta ley, una criatura incapaz de bastarse a sí misma debe perecer” (Polo Blanco 104).

A esto nos referimos cuando más arriba mencionamos la animalización de la sociedad humana. Spencer legitima el sistema económico y social de libre empresa y el individualis-

mo competitivo. Lo que antes era un “privilegio de clase”, a partir de Spencer se convierte en una “aristocracia biológica”, pues supone que una clase social tiene el “derecho natural” de ser privilegiada, ya que demuestra ser más competente para adaptarse a su medio: son los individuos más fuertes de su medio ambiente.

Algunos otros teóricos, como Alexander Tille, argumentan (siguiendo también a Townsend, Malthus y Spencer) que las políticas ejercidas por un Estado humanitario devienen en medidas contraproducentes, ya que ayudar al más débil contraviene las leyes de la naturaleza. Un Estado humanitario es un Estado que provoca el debilitamiento social. Para William Graham Summer, si se quiere una sociedad mejor preparada, habrá que dejar que opere la ley de la jungla para que sobrevivan los más aptos, y permitir que los menos aptos desaparezcan o se mantengan en los límites de la escasez (Polo Blanco 105). Biología y economía se han unido en una especie de simbiosis (para usar un símil acorde con las ciencias naturales) para legitimar una ética de la competencia, la cual pertenece plenamente al pensamiento capitalista.

Por supuesto que no son las únicas fuentes. También varios sistemas filosóficos, aunque no estén directamente relacionados con el capitalismo, apoyan la ética de la competencia. Unos de estos casos paradigmáticos podría ser la bien conocida “dialéctica del amo y el esclavo” de Hegel. El deseo es deseo porque se desea a sí mismo, es decir, es un querer vivir. Pero en el ser humano, el deseo se presenta de forma que desea los deseos del otro: el sometimiento del otro. De ahí que quien más desea su propia existencia resulta ser el sometido, ya que le importa más vivir que someter. Así, uno se convierte en el amo y el otro en el esclavo. O también podríamos pensar en el concepto nietzscheano de la voluntad de poder, que crea su propia moralidad. Y esta conducta ética descrita por Nietzsche también legitima, a su manera, la dominación y el sometimiento. O como dice Paul Ricoeur: “La ocasión de la violencia, para no hablar del viraje hacia la violencia, reside en el *poder* ejercido *sobre* una voluntad por otra voluntad” (233). No se trata aquí de describir estas filosofías harto conocidas, sino de mostrarlas en el contexto de la construcción de una ética de la competencia. Otra vez: son sólo una muestra, porque el número de ejemplos podría seguir creciendo.

Lo descrito hasta el momento no son solamente constructos teóricos: son realidades socioeconómicas que llegaron a un paroxismo durante el siglo xx y que continúan en el xxi con todas las políticas neoliberales. Los despidos masivos que se vivieron en las últimas décadas del siglo xx (y que continúan en el xxi) obedecen a la ética de la competencia, donde el bienestar de los trabajadores es infravalorado por la competencia entre empresas. Al estilo de la voluntad de poder, las empresas han endiosado el crecimiento y la acumulación del capital en detrimento claro de la dignidad humana. Baste recordar el movimiento de 2011 con el lema “somos el 99%”, que señalaba la exagerada desigualdad de la distribución de la riqueza. La ética de la competencia, bajo el principio de la ley de la jungla y la animalización de la sociedad, se ha colocado en el centro de muchas de las actividades humanas.

Dado que la ética de la competencia se identifica plenamente con el pensamiento capitalista, es común pensar que lo que se le oponga tendrá que surgir del socialismo/comunismo. No es nuestro deseo identificar la ética de la colaboración con estos pensamientos político-económicos. Es por eso que construimos esto desde otro lado. Y también por eso hemos elegido la palabra *colaboración* en lugar de *cooperación*, ya que este último término suele asociarse con el socialismo. Pasemos entonces a explicar lo que entendemos por una ética de colaboración.

## La ética de la colaboración

Ética proviene del griego *ethos*, que en su traducción más literal significa “comportamiento”. El comportamiento evidentemente tiene que ver con cómo se comporta el individuo en sociedad, es decir, frente a otros individuos. Por ello, la ética está ligada a la identidad. Hay dos maneras de observar la identidad: a través del *idem* y del *ipse*. Ambos vocablos provienen del latín. El primero significa “lo mismo” y el segundo “sí mismo”. Habría entonces que ver la diferencia entre concebir la identidad como un *idem* o concebirla como un *ipse*.

Una manera de ver esta diferencia, quizá para una mejor comprensión, es a través de la temporalidad, siguiendo a Juan Ignacio Blanco Ilari. La identidad *idem* se refiere en primera instancia a la identidad numérica. Que algo sea “lo mismo” significa que es una sola cosa, por ejemplo: “llevo un año usando la misma libreta de apuntes”. “Identidad, aquí, significa unicidad, lo contrario de pluralidad” (1). “Lo mismo” también puede significar una semejanza extrema entre dos cosas, una identidad cualitativa: “estos dos textos son *idénticos*”, ambos son una misma cosa. La identidad *idem* se mantiene en un momento sincrónico. Hasta aquí la identidad se concibe en cuanto a sincronía. ¿Pero qué pasa al revisar la identidad en cuanto a diacronía?

Si tenemos un individuo de cualquier especie, este presenta una mismidad en continuidad: “en el caso de una gran distancia en el tiempo, sugiere que se acuda a otro criterio, que proviene del tercer componente de la noción de identidad, a saber, la *continuidad ininterrumpida* entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo” (Ricoeur 111). Esta continuidad ininterrumpida, en el caso de los individuos que presentan distintos estadios durante su desarrollo biológico y social, la mismidad del *idem*, se afianza en el carácter. Se dice que una persona es la misma persona entre diferentes etapas de su vida, pues, aunque ha cambiado biológica y mentalmente (experiencias), conserva su identidad: es la misma persona. Y esta argumentación del *idem*, dice Paul Ricoeur, se centra en la noción de carácter: “El carácter, diría yo hoy, designa el conjunto de disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona. En este aspecto, el carácter

puede constituir el punto límite que en la problemática del *ipse* se vuelve indiscernible de la del *idem* e inclina a no distinguir una de otra” (115).

Para Ricoeur, hablar de carácter presenta una problemática, ya que transforma la diacronía en una sincronía. Pareciera entonces que desde la mismidad del *idem* no opera ningún cambio en el individuo. Asimilar la identidad con el carácter hace que la diacronía devenga en sincronía. Es como si la persona fuera un retrato, el cual capta el “carácter” del personaje y lo deja inmovilizado. Sin embargo, la identidad *ipse* se considera en un sentido realmente diacrónico. La persona ya no es un retrato inamovible en su carácter, sino que se vuelve una narración. “El error consiste en suponer que la identidad sólo se debe entender en términos de la mismidad, y que la mismidad es una característica de los objetos y los sucesos” (Blanco Ilari 4).

Podríamos concebir entonces que el *idem* remite a un “yo”; en cambio, el *ipse*, a un “sí mismo”. El yo es el carácter, el retrato sincrónico; mientras que el sí mismo es una construcción diacrónica del yo en cuanto a que atraviesa por distintos sucesos, es una construcción a través del tiempo y, por lo tanto, una narración. “Cuando Dilthey formaba el concepto de *Zusammenhang des Lebens*, de conexión de la vida, lo consideraba espontáneamente como equivalente al de historia de una vida” (Ricoeur 139). Por ello, para conocer a una persona, más que enumerar características, se narran historias: la narración también otorga unidad (Blanco Ilari 4).

Para Ricoeur, la persona puede entenderse como un personaje de un relato aunque no sea ficcional porque el sí mismo de la persona son sus experiencias. En el *ipse*, la persona es la narración de su vida en sí misma ya que comparte la identidad dinámica de la propia historia narrada. “El relato construye la identidad del personaje [la persona como personaje de su historia de vida], que podemos llamar identidad narrativa, al construir la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (Ricoeur 147). El relato contiene acciones, las cuales pueden entenderse como *tareas*.

Con esto, Ricoeur hace un cambio en el paradigma de la conciencia. La conciencia había sido entendida por la filosofía como actos que el yo recibe ya sea a través de la razón o de la experiencia; sin embargo, Ricoeur concibe la conciencia como tarea (Marcondes Cesar 200). La conciencia vista de esta forma, como tarea y no como datos recibidos de forma pasiva, implica una conciencia de cuerpo. Ya no aplicará entonces la dicotomía platónico-cartesiana de cuerpo-alma o cuerpo-mente. Al no haber tal dicotomía, se identifica la conciencia con las tareas. El cuerpo y los estados psíquicos son parte del sí mismo: “Es la misma cosa la que pesa sesenta kilos y la que tiene tal o cual pensamiento” (Ricoeur 13). La persona es para sí misma su propio cuerpo (354).

Si para la ontología existencialista lo primero que hay es el ser (no hay esencia, sólo existencia), Ricoeur sostiene que el ser se manifiesta en la carne, la existencia es cuerpo. Pero

los cuerpos –como bien han apuntado Husserl, Heidegger y Sartre, entre otros– no existen solos en aislamiento. El *ser-con* heideggeriano indica que todo ser es con otros. El cuerpo se relaciona con otros cuerpos (y objetos, claro está). El yo es un yo mismo, puesto que se construye no como retrato, sino como narración. Se imbrica con las otras narraciones de los otros sí mismos (que para cada quién es un “yo mismo”).

[...] las historias vividas de unos se imbrican en las historias de los demás. Episodios enteros de mi vida forman parte de la historia de la vida de los otros, de mis padres, de mis amigos, de mis compañeros de trabajo y de ocio. Lo que hemos dicho antes de las prácticas, de las relaciones de aprendizaje, de cooperación y de competición que aquellas implican, confirma la imbricación de la historia de la vida de cada uno en la historia de muchos otros (163).

Nuevamente, si la identidad *idem* se refiere al yo, la identidad *ipse* se refiere al sí mismo. No es igual hablar de *yo* que de *sí mismo*. Porque el yo, incluso en la persona gramatical, implica a las otras personas gramaticales: el yo refiere a un tú, un él, ella, nosotros, ustedes, ellos. Pero si consideramos la identidad como sí mismo, esto tiene una propiedad distributiva en el sentido de que ya no hay relaciones de yo-tú o yo-él, sino que cada uno es un sí mismo. Soy “yo mismo”, pero dejo de ver al otro como un tú, ellos, etcétera, sino que me relaciono con el otro reconociendo que el otro también es un “yo mismo” de sí. Ello me fuerza a admitir que “el otro no está condenado a ser un extraño, sino que puede convertirse en *mi semejante*, a saber, alguien que, *como* yo, dice ‘yo’. [...] ‘él piensa’ significa ‘él/ella dice en su interior: yo pienso’. Ésta [sic] es la maravilla de la traslación gnoseológica” (Ricoeur 372).

El yo del *idem* crea las otras personas gramaticales; el yo mismo del *ipse* crea que cada quién sea un sí mismo, por ello tiene esta propiedad distributiva. Ver al otro como un tú (distinto a yo) promueve las ya mencionadas relaciones de dominación de la ética competitiva. Mientras que ver que cada uno es un sí mismo obliga a relacionarnos con el otro de una manera distinta.

Ya Heidegger había propuesto una relación de *ipseidad* del *Dasein* (el ser humano) con el ser por medio de la *Sorge* (cura, cuidado). “Pero el *cuidado* no se capta por ninguna interpretación psicologizadora o sociologizadora, ni en general, por ninguna fenomenología inmediata” (Ricoeur 343). Es por eso que Ricoeur ve que las relaciones entre los sí mismos son relaciones más bien de responsabilidad. “Porque alguien *cuenta* conmigo, soy *responsable* de mis acciones ante otro. El término de responsabilidad reúne las dos significaciones: contar con... ser responsable de... Las reúne, añadiéndoles la idea de *una respuesta* a la pregunta: ‘¿Dónde estás?’, planteada por el otro que me solicita” (168).

Esto nos lleva a otro filósofo: Emmanuel Lévinas, quien ha trabajado esta idea de la responsabilidad. Si bien Ricoeur habla de la persona como un cuerpo (sustentado en la carne) que evade la dicotomía sobre el cuerpo-mente, Lévinas identifica la persona con una parte específica del cuerpo: el rostro. Si bien Lévinas es conocido porque su pensamiento filosófico está enraizado en lo teológico, el filósofo lituano evita construir sobre especulaciones metafísicas como Descartes.

Es bien conocida la prueba de la existencia de Dios de René Descartes: si nosotros, que somos seres imperfectos y finitos, podemos concebir la perfección y lo infinito (cosas que no conocemos mediante la experiencia porque nada de lo que conocemos en el mundo es perfecto e infinito) es porque un ser perfecto e infinito lo puso en nosotros. *Ergo*: Dios existe. Lévinas no intenta demostrar en ningún momento la existencia de Dios, más bien construye un Dios mundano, ya que, si acaso hay un dios, este se encuentra en el rostro del otro. Lévinas, en lugar de especular sobre la existencia de un ser supremo al que no podemos ver, lo ubica en el plano terreno y carnal, es un dios corporeizado en el rostro de mi semejante. Dios es la humanidad a la que pertenezco y de la que soy responsable.

Nosotros aquí hemos omitido esta parte teológica de Lévinas para que tampoco se confunda esta ética de la colaboración con una ética judeocristiana. La anterior explicación es para dejar en claro que, aunque con fuerte influencia del sionismo, la ética de Lévinas es una ética que atiende al mundo del cuerpo y no de un espíritu o cualquier otra especulación metafísica.

Lévinas, al igual que Ricoeur, identifica a la persona como un cuerpo. Pero a diferencia de éste, se centra en lo que para él es el centro de la identidad: el rostro. “Pero lo que esto significa es que el rostro que yo encuentro en la presencia física del Otro debe expresarse *más allá* de sí mismo. Son los ojos del Otro los que yo veo y, aun así, viendo los ojos del Otro veo *más allá* de sus ojos, así como puedo hacerlo con cualquier parte del cuerpo del Otro”<sup>3</sup> (Larios 10). Esto recuerda al poema de Antonio Machado: “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve”. El rostro del otro no es un rostro porque lo identifiquemos como un tú, es un otro porque te ve, y en ese mirar se encuentra ese “¿dónde estás?” de Paul Ricoeur que pide contar con uno, que pide la responsabilidad. El ojo que mira (de Machado) es el rostro del otro (en Lévinas).

Como ya dijimos, la conciencia había sido vista como datos, información que se recibe sobre la realidad. Husserl entiende la conciencia como intencionalidad, pero Ricoeur ve la

---

<sup>3</sup> *But what this means is that the face that I encounter in the physical presence of the Other must express itself beyond itself. It is the eyes of the Other I see, and yet, by looking at the Other's eyes, I see beyond their eyes just as I can do so with any part of the Other's body* (traducción realizada por los autores).

conciencia como tareas. Lévinas asegura que en estas tareas, que se entrecruzan en la relación con los otros (personas y objetos), hay responsabilidad:

Al extender la mano para acercar una silla, he arrugado la manga de mi chaqueta, he rayado el suelo, he derramado la ceniza de mi cigarro. Al hacer lo que quería hacer, he hecho miles de cosas no deseadas. El acto no ha sido puro, ha dejado huellas. Y, al borrar esas huellas, he dejado otras. [...] Cuando la torpeza del acto se vuelve contra el fin perseguido, nos encontramos de lleno en la tragedia. Para frustrar las funestas predicciones, Layo hará exactamente lo que precisa para que se cumplan. Edipo, al triunfar, construye su propia desgracia. [...] De este modo, somos responsables más allá de nuestras *intenciones*<sup>4</sup> (15).

Al admitir que el otro es un sí mismo, nos hacemos responsables de éste, incluso cuando daña a terceros: “En realidad, soy responsable del otro incluso cuando comete crímenes, incluso cuando otros hombres comenten crímenes. [...] todos los hombres somos responsables unos de otros, y yo más que ninguno. Una vez más estoy citando, como pueden ver, la fórmula de Dostoievski” (Lévinas 133). La relación con el otro no sólo consiste en comprenderle como otro sí mismo, pues una vez que reconocemos que el otro también puede decir “yo”, la relación desborda la comprensión: empatizamos. Y la empatía exige esta responsabilidad (17-18).

Esta ética está sustentada en supuestas “leyes biológicas”. Así se piensa a sí misma, pues no está consciente de que *no* son leyes de la naturaleza, *sino interpretaciones* de la naturaleza. Marshall Sahlins se ha dedicado a analizar las interpretaciones que tenemos de la naturaleza y cómo estas se plasman en los modelos políticos, económicos y sociales. En su libro *La ilusión occidental de la naturaleza humana*, Sahlins finaliza: “Mi modesta conclusión es que la civilización occidental ha sido construida sobre una idea perversa y equivocada de la naturaleza humana. [...] Sin embargo, probablemente sea cierto que esta idea perversa de la naturaleza humana pone en peligro nuestra existencia” (125). Y agrega que en la evolución humana, además de una selección natural, hay una selección cultural.

Una de las fuentes de donde abreva Sahlins es el geógrafo, naturalista y politólogo ruso Piotr Kropotkin (1842-1921), quien a finales del siglo XIX y principios del XX cuestiona severamente las teorías darwinistas de la selección natural (la competencia) y del darwinismo social, en especial a Herbert Spencer, quien admite la ayuda mutua en los animales pero la niega en los seres humanos (Kropotkin XI-XVI).

---

<sup>4</sup> Hemos resaltado la palabra “intenciones” para relacionarla con la intencionalidad de Husserl, es decir, que la conciencia va más allá de la intencionalidad, está también en las acciones, y somos responsables de nuestras acciones más allá de la intencionalidad.

Kropotkin dedica años de investigación al comportamiento de los animales y la historia económica de la humanidad para demostrar que no es la competencia, sino la ayuda mutua, lo que origina la evolución. Y desprecia tanto la visión naturalista de la biología como la de las políticas económicas y sociales que defienden la tesis de la competencia. Kropotkin hace otra lectura de Darwin, ya que, a su juicio, este sí contempla la colaboración entre las especies como factor en la evolución. La discusión de Kropotkin no es contra Darwin, sino contra los darwinistas, tanto los biólogos como los sociólogos, economistas y filósofos que propagaron la idea de la competencia como el comportamiento “natural” de las especies. Por ello, se dedica durante todo el libro a dar ejemplos de ayuda mutua en distintas especies animales así como en el ser humano en las distintas etapas de su desarrollo social. La ayuda mutua implica desarrollo cultural. Con esto queda quizá más claro lo que Sahlins quiere decir con la evolución a partir de la *selección cultural*.

¿Cómo se inserta una técnica teatral en el marco de todo esto? ¿Qué sentido tiene hablar de la ética de la colaboración en el marco de la preparación actoral? Hablaremos en específico de la técnica del *displazement*, pero que muy probablemente puede ser trasladada a otras metodologías. No tanto en el carácter propiamente de la técnica, sino de la ética que se desprende de ésta.

## El rompimiento a partir de la estética con el *displazement*

Cuando una obra de teatro llega a ser poética<sup>5</sup> se caracteriza por su originalidad, su capacidad de expresión y la multiplicidad de sentidos que es capaz de generar, entre muchas otras cosas. En México, cada vez más, el teatro se encuentra inscrito en el sistema competitivo a través de los numerosos premios y certámenes que buscan proyectar el trabajo de algunos directores y compañías, generando con ello representatividad y ganancias económicas: los Premios Metropolitanos de Teatro (en la Ciudad de México), los Premios del Público a lo Mejor del Teatro (por la Universidad de Guadalajara), el Festival Internacional de Teatro

---

<sup>5</sup> “[...] la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Además, la *poiesis* determina su diferencia ontológica respecto de los otros entes de la vida cotidiana a partir de características específicas (entidad metafórica y oximorónica, autonomía, negación radical del ente ‘real’, violencia contra la naturaleza y artificiosidad, desterritorialización, de-subjetivación y re-subjetivación, puesta en suspenso del criterio de verdad, semiosis ilimitada, despragmatización y repragmatización, instalación de su propio campo axiológico, soberanía)” (Dubatti 39).

Universitario (organizado por la UNAM), por mencionar algunos. No obstante, la participación en los concursos responde a una serie de parámetros a los cuales la puesta en escena debe alinearse. Por esta razón, muchas de las creaciones no pueden participar en los concursos o tienen que homogeneizar su lenguaje para adaptarse a lo solicitado. Esta adaptación elimina la alteridad y con ello los rasgos que distinguen una creación de la otra, coartando la libertad de expresión de los artistas. La industria también ha explotado al teatro despojándolo de su identidad y haciéndolo consumible y entretenido.

El camino de la rivalidad, por lo tanto, puede aportar bienes materiales y “prestigio”, pero nos regresa a la lucha por la existencia a partir del sometimiento al otro, cultivando su alienación y con ello la pérdida de la libertad. En la disciplina teatral no es distinto; destruir el lenguaje del otro equivale a la aniquilación del propio lenguaje, a la destrucción de nuestro universo creativo y con ello a la proliferación de creaciones cuantificables que se repiten continuamente y que generan un teatro complaciente.<sup>6</sup>

En busca de nuevas posibilidades de articular las relaciones entre los seres vivos, de alternativas de convivencia paralelas a la competencia, se generó a principios de los años ochenta una disciplina que promovía la fuerza, el respeto y el coraje como valores éticos: el *parkour*, fundado por el grupo Yamakasi<sup>7</sup> en los alrededores de París, Francia. La palabra *yamakasi* proviene del lingala, un idioma africano utilizado en el noroeste de la República Democrática del Congo, y significa “cuerpo fuerte, mente fuerte, espíritu fuerte”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Jorge Dubatti clasifica los tipos de teatro basándose en cómo la micropolítica generada en el espectáculo se enfrenta o se corresponde con el pensamiento hegemónico de una macropolítica. Así el teatro de la *complacencia* es el que coincide con el pensamiento hegemónico; el de la *compensación* hace una ligera crítica, pero termina alineándose con éste; el de la *confrontación* cuestiona al pensamiento hegemónico, pero no ofrece soluciones, al menos no explícitas; y el teatro *beligerante* es el que se enfrenta directamente al pensamiento hegemónico y sí ofrece soluciones, pues tiene aspiraciones a convertirse en pensamiento hegemónico. Esto se puede ver en Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel, 2007, pp. 163-164.

<sup>7</sup> Conformado por: Yann Hnautra, Chau Belle, David Belle, Laurent Piemontesi, Sébastien Foucan, Guylain N’Guba Boyeke, Charles Perriere, Malik Diouf y Williams Belle. Para más información puede consultarse en línea el documental *Generación Yamakasi* (2006, Api Productions / Majestic Force, ver Daniels, “Documental”).

<sup>8</sup> El 15, 16 y 17 de noviembre de 2013, Yann Hnautra, Laurent Piemontesi y Châu Belle, fundadores del ADD y del grupo Yamakasi, impartieron un taller titulado “Sprit Yamak” en la ciudad de San Luis Potosí. Durante el último día del evento dieron una conferencia en la cual explicaron los orígenes del ADD y el desarrollo de la disciplina. La información que se presenta fue recopilada de esta conferencia por María Teresa Paulín Ríos, quien más tarde, del 17 al 21 de mayo de 2014, visitó a Laurent Piemontesi, en su casa de Milán. Otra parte de la información con relación a la historia de este grupo proviene de largas conversaciones que sostuvieron durante esa estancia en Italia.

Los Yamakasi denominaron a la disciplina “*Art du déplacement*” (ADD) y siguieron trabajando como una gran familia alrededor del mundo; incluso después de que dos de los integrantes<sup>9</sup> tuvieron diferencias con el resto del grupo, las cuales tenían su origen en el objetivo de la disciplina. Fueron ellos quienes decidieron separarse y llamarla *parkour*,<sup>10</sup> inspirados en los recorridos desarrollados por la milicia a partir del método natural de George Hebert. De esta manera nació el grupo Traceurs,<sup>11</sup> al que se integraron nuevos miembros y se difundió la denominación *parkour*, como la gran mayoría de personas la conoce, para nombrar a la disciplina.

Los Yamakasi, por su parte, llamaron la atención de algunos directores de cine y llegaron incluso a realizar películas como *Yamakasi: Les samourais de temps modernes* (*Yamakasi: Los samuráis de los tiempos modernos*) de Ariel Zeitoun y Julien Seri, con un guion de Luc Besson, y su secuela *Yamakasi: Les fils du vent* (*Yamakasi: Los hijos del viento*).

Así como el capitalismo absorbió algunos conceptos biológicos y las actividades artísticas, hizo lo mismo con el *parkour*. Algunos años después de haber salido a la luz, marcas como Red Bull comenzaron a realizar competencias de *parkour* promoviendo su producto. De manera paulatina, la disciplina se fue transformando en un deporte, situación que la Federación Internacional de Gimnasia (FIG) aprovechó para absorberla, junto con sus diferentes nombres e incluyéndola como su octava disciplina. La FIG generó lineamientos que nada tienen que ver con los principios y valores originales que los Yamakasi plantearon en su inicio, y comenzó a cobrar cuotas a los gimnasios que quisieran afiliarse. En otras palabras, la FIG vio en el *parkour* un negocio que podía restituirle la popularidad que estaba perdiendo y rompió los principios originales de la disciplina; aplicando su propia moralidad, para retomar el concepto nietzscheano de voluntad de poder que mencionamos anteriormente.

Previendo esta situación y buscando salvaguardar y continuar el desarrollo de los valores auténticos de la disciplina, que se perdían rápidamente, así como evitar la competencia, un grupo de personas<sup>12</sup> crearon en 2015, a partir del ADD o *parkour*, el *displacement*: una disciplina recreativa que explora las posibilidades de desplazamiento en el entorno, mientras resuelve dificultades a través de los recursos físicos disponibles. Su metodología se basa en un sistema cooperativo, que busca el autoconocimiento y el crecimiento personal. La idea es proporcionar una alternativa de educación física, mental y espiritual, a

<sup>9</sup> David Belle y Sébastien Foucan.

<sup>10</sup> La palabra proviene del francés *parcours*, en español “recorrido”.

<sup>11</sup> Vocablo en francés que significa “trazadores”.

<sup>12</sup> Armand Álvarez, María Teresa Paulín y Soxacen Rodríguez.

través de un sistema educativo sustentado en una filosofía en movimiento. La disciplina se articula en dos pilares: la actividad física y la filosófica.

En primer lugar, la concordancia con la ética de la colaboración es que el *displazement* no conoce la dicotomía platónico-cartesiana de cuerpo-alma o cuerpo-mente: su base ontológica, como en Ricoeur y Lévinas, está en la carne: el cuerpo. La actividad mental y la actividad física son una sola cosa; por ello, la conciencia también está vista como una *tarea* tanto en el sentido de Ricoeur como en el de Stanislavski. A continuación la descripción de esta metodología y práctica.

La actividad física incluye ocho capacidades: caminar, desplazamiento con dos puntos de apoyo; correr, desplazamiento con velocidad; trepar, desplazamiento arriba-abajo; saltar, desplazamiento aéreo de un punto a otro; caer, aterrizaje; cuadrupedia, desplazamiento en cuatro puntos de apoyo; estabilizar, rango de control en una posición fija o desplazamiento, y balanceo, un movimiento pendular que realiza un cuerpo a partir de una articulación.

La filosofía, por su parte, se compone de cuatro valores: el respeto, que promueve la idea de que cada persona tiene valor por sí misma, lo cual rompe con la comparación entre dos practicantes, permitiéndoles concentrarse en su desarrollo personal; la voluntad, misma que consiste en cultivar la capacidad de hacer algo por iniciativa propia; la valentía, que reside en el reconocimiento pleno de las capacidades y restricciones del ejecutante, es decir, en su posibilidad de evaluar si el riesgo es o no aceptable antes de ejecutar un desplazamiento; finalmente la creatividad, la cual consiste en la capacidad de generar y resolver problemas, y con ello estimular la imaginación del practicante.

No obstante, como mencionamos anteriormente, lo que más nos interesa de esta disciplina es su filosofía en movimiento, pues tanto las capacidades como los valores se entretienen para conformar un ambiente de confianza y equidad, ya que al no existir competencia los practicantes quedan absueltos de compararse entre ellos, así como de la “competencia consigo mismos”. En otras palabras, se liberan de la presión y las expectativas, abriendo el sitio para un diálogo más sincero durante la exploración de los espacios y de sus movimientos. Dicho de otra forma, en coincidencia con Ricoeur, la filosofía del *displazement* es una ética del *ipse*, del sí mismo.

El respeto surge de manera natural, pues a través del movimiento, de la ejecución de un salto, por ejemplo, el practicante comprende que necesita una concentración total que le permita no errar la distancia o la fuerza y evitar un accidente. Promueve una responsabilidad de las acciones como lo señalan tanto Ricoeur como Lévinas. De esta manera, comienza a generar un ambiente de trabajo, tanto para él como para sus compañeros, pues reconoce, como diría Lévinas, “el rostro del otro”, tanto en su exposición como en el enorme esfuerzo que realiza para poder llevar a cabo el desplazamiento. El principio de respe-

to de esta disciplina se sustenta entonces en el *ipse*, en ese ver al otro en “sí mismo” que comprende hacerse responsable y empatizar con él.

Se construye en unión y a través de la empatía una dinámica inclusiva, amorosa, puesto que cada practicante se encuentra mientras observa los movimientos del otro y a través de los objetivos que construye con él. Durante la acción, la percepción cambia, el acontecimiento los reúne, los vincula. La búsqueda de los practicantes no es la de someter al otro, sino la de liberarlo y, con ello, la de liberarse a sí mismo a través del movimiento. Byung Chul-Han señala en *La expulsión de lo distinto*: “Conocimiento es redención. El conocimiento entabla una referencia amorosa con su objeto en cuanto *distinto*. En eso se diferencia de la mera noticia o información, que carece por completo de la dimensión de alteridad” (14-15).

No obstante, para llegar al autoconocimiento y a la redención, existe primero una voluntad de transgresión, de ir más allá de los propios límites y el confort. Esta transgresión es voluntaria, de no ser así carecería de sentido. No se le exige o presiona al practicante, pues toma las decisiones de manera voluntaria, con paciencia y consciencia de sus capacidades. Cada quién a su tiempo va articulando un proceso que no es lineal, tomando como guía los ejercicios que comparte el *coach*.<sup>13</sup> Por esta razón, esta disciplina solicita valentía, pues no cualquiera está dispuesto a correr el riesgo necesario que implica el crecimiento. No hablamos únicamente a nivel físico, sino, sobre todo, a nivel interior, aunque en realidad no se puede desvincular una cosa de la otra. Es fundamental señalar que al hablar de disciplina nos referimos a un método, que permite encaminar la actividad a la búsqueda de los objetivos; no olvidemos que las actividades recreativas y los juegos también necesitan de una serie de pasos ordenados para poder articularse, aunque muchas veces estos pasos puedan modificarse en función del objetivo.

Entre las enseñanzas que construye el *displazement* está la capacidad de reconocer si un riesgo es o no es aceptable. La valentía que promueve la disciplina opera de la mano con la capacidad de análisis de los practicantes, pues no se trata de realizar un salto al primer impulso. Por el contrario, primero se debe reflexionar en las posibilidades y capacidades que se poseen para realizar o no el salto, o cualquier otro desplazamiento, pues no se busca impresionar a nadie y mucho menos trabajar con adrenalina, sino con paciencia y concentración para evitar lesiones y accidentes. La valentía no es entendida como un acto heroico, sino como un acto de responsabilidad (el cuidado propio y del otro). Es por esta razón que lo primero que se les recomienda a los practicantes es que comiencen a dialogar con sus miedos, para identificarlos y asumirlos.

---

<sup>13</sup> En este caso la definición de *coach* no se traduce como “entrenador”, sino como “guía de la actividad”, pues no se trata de un entrenamiento, sino de la práctica de una disciplina.

El miedo estará presente de manera continua durante la práctica, pues es un indicador; pertenece al sistema defensivo del ser humano y nos advierte sobre la posible existencia de un peligro. Por lo tanto, es importante no evadirlo o suprimirlo, sino aprender a trabajar con él para evitar accidentes y hacerse responsable de la propia práctica. La valentía entonces radica en la capacidad de trabajar con el miedo y admitir cuando el riesgo es o no aceptable. Se cultiva entonces la valentía desde la visión aristotélica que afirma que no es posible llamar valiente a aquel que no siente miedo. El filósofo José Antonio Marina propone, incluso, la existencia de una ética de la valentía, planteándola como un valor que debe ser utilizado para un bien y la relaciona además con el siguiente de los valores que promueve el *displazement*, la creatividad:

La valentía es una virtud creadora, la que proporciona la energía y la habilidad para realizar lo valioso. Ésta es la definición estricta de creación: hacer que algo valioso que no existía, exista por mí. El creador está dispuesto a mantener su acción a pesar de la dificultad o el esfuerzo. Y eso es valentía (Marina, *Anatomía* 243).

La creatividad, por su parte, es un valor que se construye en cada momento de la práctica y actúa junto con la voluntad y la inteligencia, pues los practicantes resignifican los espacios a través del uso del mobiliario o las construcciones urbanas: el ejecutante de *displazement* debe articular continuamente los movimientos y las distintas maneras de ponerlos en práctica. En otras palabras, genera diferentes problemas y sus posibles soluciones. Por esta razón, pensamos que la inteligencia del practicante se asemeja a lo que José Antonio Marina define como inteligencia creadora:

[...] la que permite, mediante una poderosa conjunción de tenacidad, retórica interior, memoria, razonamiento, invención de fines, imaginación –en una palabra, gracias al juego libre de las facultades–, que veamos una salida cuando todos los indicios muestran que no la hay. Inteligencia es saber pensar, pero también tener ganas o valor para ponerse a ello (Marina, *Teoría* 16-17).

Como podemos observar, todos los valores entran en juego durante la práctica y se sostienen unos a otros, generando una técnica. No obstante, es la creatividad aquella que evidencia la relación del *displazement* con el teatro, pues al no existir competencia es más sencillo que pueda crearse una poética. En otras palabras, tanto los objetivos del *displazement* como los de una puesta en escena se enfocan en la creación de un problema y su resolución, sobre todo en el terreno actoral, a través de la selección y puesta en práctica de una serie de elementos y sus múltiples procedimientos. No es una conducta natural la que

se precisa del creador/practicante, sino la construcción de un universo que requiere de una técnica concreta para su articulación:

[...] cada espectáculo está exigiendo una técnica correspondiente. Poética y técnica van de la mano, se definen mutuamente. Puede tratarse de una técnica muy cerrada (como en algunos géneros hipercodificados: la ópera tradicional, la danza clásica, el teatro negro, el teatro realista, el sainete, el títere de retablo, etcétera) o más abierta (la danza contemporánea, el teatro experimental, el teatro no ilusionista, el teatro “tosco” popular, etcétera), e incluso heteróclita, híbrida, múltiple, de mezclas contrastantes, de disolución, inclasificable (Dubatti 141).

Si bien la actividad física, incluida la técnica, puede ser enormemente aprovechada por los artistas escénicos, lo que más nos compete en este artículo es la filosofía en movimiento que promueve el *displazement* a través de los valores antes expuestos, mismos que entran en juego durante la práctica de la disciplina por medio del movimiento. En general, el proceso del practicante es el mismo que lleva a cabo el actor. Como hemos visto anteriormente, ambos precisan de una técnica, del uso de una imaginación poderosa, pues antes de realizar un desplazamiento, el practicante de *displazement* debe generar la imagen del movimiento a ejecutar. Tanto el practicante como el actor requieren, además, de un acto de voluntad que los lleve a la transgresión de su ser; es decir, a ir más allá de su lugar común, de su inmediatez, consiguiendo con ello la libertad a través del rompimiento de sus límites. No obstante, cabe señalar que la práctica del *displazement* puede tornarse más violenta debido a que el proceso del ejecutante es más sintético y un accidente puede ser mucho más grave que una mala actuación.

La disciplina es generosa y amable, casi cualquier persona puede practicarla, pues no existen niveles o medidas para quienes la realizan. Esto es parte de su filosofía: todos son bienvenidos a trabajar con sus capacidades y posibilidades. Es por ello que los practicantes se adaptan a sus compañeros y aprenden a construir en grupo de manera *colaborativa*. Gran cantidad de ejercicios se comienzan en unión y se terminan de la misma manera, en ocasiones aquellos que concluyen primero buscan a los que aún no lo hacen para acompañarlos. Nadie es más o menos por su condición, todos son diferentes y aportan a la práctica, aplicando el *ser-con* heideggeriano que indica que todo ser es con otros. Gracias al trabajo a partir de esta filosofía, los practicantes van desarrollando empatía, observan y asumen tanto las capacidades como las incapacidades de sus compañeros, construyendo a partir de las mismas. Escuchar al otro y sumarse a su propuesta se vuelve necesario; la competencia no tiene lugar, pues el objetivo no es ganar o ser mejor que el otro, sino crear nuevas posibilidades de estar y observar el mundo a través del movimiento. Como podemos ver, esta

práctica comparte algunos objetivos con la actividad del actor, pues fácilmente viene a la mente la idea del “sí mágico” stanislavskiano que suma y no divide.

Por ello, el *displazement* como recurso escénico adquiere sentido en la actividad del actor. A través de su ejercicio, este último comprende y asimila tanto la ética de la disciplina como la manera de ponerla en práctica en su desarrollo profesional. En otras palabras, *displazement* puede servir como una herramienta de triangulación del conocimiento que descubre valores esenciales como el respeto, la voluntad, la valentía y la creatividad, mismos que operan en la construcción de un mundo más amable: “La hospitalidad es la máxima expresión de una razón universal que ha tomado consciencia de sí misma. La razón no ejerce un poder homogeneizador. Gracias a su *amabilidad* está en condiciones de reconocer al otro en su alteridad y de darle la bienvenida. Amabilidad significa libertad” (Han 33-34).

El teatro, por su parte, ofrece al espectador nuevas perspectivas del mundo, la posibilidad de conocer otros universos y caminos; su actividad se basa en actos generosos, aunque nos muestren la violencia que impera en la humanidad. Comprender al otro implica extender la mirada para encontrarse en su posición. Si los artistas entienden cómo modificar sus prácticas competitivas entre colegas, asumen sus límites y capacidades, y enfocan su energía en la creación a partir de sus particularidades, nuevos lenguajes podrán emerger.

El *displazement* como recurso escénico contribuye a la liberación del artista a partir de la revelación de la alteridad, ya que puede mostrarle al practicante, a través de la puesta en práctica de la filosofía de esta disciplina, que las diferencias del otro lo vuelven único y que no hace falta competir para conseguir la mejor versión de su ser.

## Fuentes consultadas

Álvarez, Armand. “Documental El espacio íntimo”. *YouTube*, subido por Naranja-Escena, 24 de mayo de 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=D1TVApEdk\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=D1TVApEdk_E), consultado el 26 de marzo de 2021.

Álvarez, Armand. “Taller-Laboratorio: Displazement como recurso escénico”. *Armand Álvarez*, 2015, [https://armandalvarez.wixsite.com/taller-laboratorio?fbclid=IwAR-0zxgoSMG\\_efHtYsGMKYvAowVR7Dj6LMV07rG4tLb3ca90k8iWVg\\_iE0BU](https://armandalvarez.wixsite.com/taller-laboratorio?fbclid=IwAR-0zxgoSMG_efHtYsGMKYvAowVR7Dj6LMV07rG4tLb3ca90k8iWVg_iE0BU), consultado el 26 de marzo de 2021.

Blanco Ilari, Juan Ignacio. “Idem-ipse, dos modelos de identidad”. Proyecto Cerebro y Persona (2016-2019), Seminario Persona, mente y cerebro, 20 de octubre de 2016. Universidad Austral, Argentina, <https://www.austral.edu.ar/cerebroypersona/wp-content/uploads/2016/05/Juan-Blanco.pdf>, consultado el 19 de febrero de 2020.

- Daniels, Mark. "Documental Generación Yamakasi Completo". *YouTube*, subido por Loin Du Sol, 7 de enero de 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=JZY\\_L13u6WA](https://www.youtube.com/watch?v=JZY_L13u6WA), consultado el 26 de marzo de 2021.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.
- Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2018.
- Kropotkin, Pedro. *El apoyo mutuo*. Saint Louis, Missouri: Dialectis, 2013.
- Larios, Joe. "Levinas and the primacy of the human". *Ethics and Environment*, vol. 24, núm. 2, 2019, pp. 1-22.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Marcondes Cesar, Constança. "El mismo y el otro. Una perspectiva sobre la noción de persona en Paul Ricoeur". *Agora. Papeles de Filosofía*, vol. 25, núm. 2, 2006, 197-206.
- Marina, José Antonio. *Anatomía del miedo*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Polo Blanco, Jorge. "Economía y biología. La decisiva influencia del naturalismo en la construcción teórica de la Economía Política". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 69, 2016, pp. 93-108.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2003.
- Sahlins, Marshall. *La ilusión de la naturaleza humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Documento:

Dramaturgia pandémica:

Dos obras

Florencia A. Davidzon\*

\* Creadora independiente, Argentina.  
*e-mail:* fdavidzon@gmail.com

**Recibido:** 18 de diciembre de 2020

**Aceptado:** 04 de enero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2676

## Dramaturgia pandémica: Dos obras

### Florencia A. Davidzon

**N**ació en Buenos Aires, en 1972. Es licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (1994) y Magister en Artes por Maine Media College (Rockport, 2016). Estudió creación literaria y guion en el Centro Internacional de Guionismo, Cine y Televisión (CIGCITE), México, y en UCLA extensión, California. Se formó en actuación y escritura teatral en varios talleres con maestros como Julio Chávez, Carlos Gandolfo, Raúl Serrano, Ximena Escalante, Mauricio Kartun, Ariel Barchilon, Antonio de la Parra y Lautaro Vilo, entre otros.

Fue parte de la residencia de dramaturgia en C.A.S.A, Etna, Oaxaca (2017), con el proyecto de exploración de teatro musical fantástico “Cumbia Calea”, y como guionista fue residente del Instituto Sonorense de Cultura/IMCINE (2017), además de becaria del Talent Campus Guadalajara (2018), con el proyecto “Violeta”, entre otros. Escribió dos novelas cortas, *Violeta* y *Piedras de Cananea*; la primera, de pronta publicación.

Asimismo, produce y dirige cine independiente desde 2006. Su largometraje documental *Los Quijotes de la Marcha* participó en varios festivales internacionales y ganó como mejor película en el festival de cine de Oregón en 2017. Su corto de ficción *Navidad*, realizado en 2014, participó en el Sunscreen Film Festival en Florida y en el Guanajuato Film Festival México; obtuvo menciones de mérito en BestShorts, en las categorías de Women Filmmakers y Latin/Hispanic, en 2015.

## Nota introductoria

*Sentidos e Hipnopédias* (o *Hipnopómpicas*) son dos obras cortas inéditas de la dramaturga y cineasta argentina-mexicana Florencia Davidzon, las cuales surgieron como parte del proyecto de creación colectiva “Palomazos”, promovido por la Secretaría de Cultura y el Teatro Helénico, durante el año 2020, dentro del programa Contigo en la Distancia, como ayuda debido a la contingencia por Covid-19. Las versiones originales fueron editadas para ser grabadas y representadas en formato y duración acotada de teatro digital.

Las obras que publicamos aquí, con permiso de la dramaturga, son las versiones originales y completas. Son fruto de un inusual proceso de trabajo colaborativo mediado por la tecnología. Actores, músicos, coreógrafos, directores, productores y la dramaturga –que no se conocían ni se conocieron de manera vivencial, sino hasta el momento del rodaje de una sola pasada– trabajaron a distancia durante el confinamiento, intentando encontrar una expresión artística y colectiva al devastador momento histórico que tomó a todos por sorpresa y ha impactado radicalmente de diferentes formas las vidas de toda la población, así como a los habitantes de la Ciudad de México de una forma propia y singular.

## Hipnopedia

Por Florencia Davidzon

### *Elenco*

J (Jorge Enrique Sánche Viñas)

So (Stephano Morales Bautista)

Sy (Stephanie Liset Molina Ríos)

E (Eréndira Alejandra Castorela Vázquez)

**Dirección:** Alejandra Chacón Cuéllar.

### *Locación*

En un escenario vacío...

## Escena 1.

*Un baile en 4 tiempos (A, B, C, D), una coreografía de imágenes muy coordinadas, breves y encadenadas...*

**Baile “Te vi”:** Cuerpos despreocupados salen desde las cuatro esquinas, empiezan a descubrirse en la distancia: “te veo”, “me interesas”, “me siento atraído”; hay coqueteo y seducción desde la distancia; son desconocidos, pero se despertó el interés “de encuentros” que son aún promesas: miradas, acercamientos medidos, primeras palabras...

**Baile “Me interesas, te busco”:** Los cuerpos comienzan la seducción, son flirteos y acechos a partir de provocaciones cuidadosas, medidas, sugeridas, y avanzando con ciertos reparos...

**Baile “Tiene que ser hoy, dame el sí”:** Ahora decididos, avanzan envalentonados para la acción y la conquista; se deciden a ir... desde las esquinas van a tomar carrera para sorprender a su futura pareja... (*uno tiene una flor; otro, un libro; otro, una taza de café; otro, unos boletos para un espectáculo...*).

**Baile “Invitación seamos uno”:** Los actores corren hacia el centro con los brazos abiertos para abrazarse, o con su boca en pico lista para besarse, pero se detienen repentinamente a dos metros de distancia, entrando en “shock” (*mientras todo se torna*

*ROJO*). Se escucha el sonido: “¡Alerta sanitaria, quédate en casa, cuídate, y cuídanos!”. Los actores “impactados” acatan y se alejan.

## Escena 2. Insomnio (Vigilia)

*Cuatro cuerpos que empiezan a perder su confort. Están en lucha con su propia inquietud e intranquilidad. En estado de alerta, se revuelcan en su espacio, cubiertos de sábanas y/o cobijas; luego, en sus movimientos, estas los asfixian y se ponen más impacientes... Ellos murmuran o hablan en volúmenes disonantes... Están en fila de izquierda a derecha, uno junto al otro de frente al público como en cuatro recámaras distintas.*

**E:** Es el fin. (*Intenta dormirse*) Siento a la muerte...

**P:** Armonía, armonía... Tranquila, ¿dónde está mi gata? Ven... (*La llama con el brazo*).

**So:** Te dije, *relax*... ¡Duérmete ya! Negro, veo todo negro... ¿Estoy respirando bien? Creo me duele la garganta...

**J:** Ya duérmete, cabrón... ¿Y si estreno ahorita mis acuarelas? No, no, los ojos piden descanso...

**Sy:** (*Suspira, se zafa de las sábanas*) Basta, basta de pensar... (*Se pone a hacer una meditación sentada*).

**J:** Respetar las horas de sueño... ¿No has oído? Me duelen las pantorrillas; seguro me lastimé las rodillas, me excedí con tanta bici... Chin... Ya tengo hambre otra vez...

**E:** Ya no tengo ni hambre... Mejor me prendo un cigarrillo; no, no, mejor no... Mejor checo otra vez si cerré bien la puerta...

**J:** (*Mira por la ventana... cuando sus dos voces internas conversan.*) ¿Qué haces? Miro las estrellas; al menos déjame tantito mirar las estrellas...

**Sy:** Vida...Vida...

## Escena 3. Estado hipnagógico (entre la vigilia y el sueño)

*Cuatro cuerpos más rígidos se empiezan a entregar al cansancio obligándose a cubrir sus ojos con tapaojos, o sus propias manos... cada uno, en posiciones singulares que fueron encontrado se entregan al sueño... deliran... fantasean... conjeturan...*

**J:** Mándale un mensaje...

**P:** Invítalo a una videoconferencia....

**E:** Yo pensaba que iríamos a caminar por el Ajusto, tal vez no... ¿Vendrás? ¿Nos veremos?

**So:** No hay dinero, no puedo invitarte a nada... Tengo que seguir mi estricta lista de compras...

**E:** Me siento sola, estoy sola... Mi abuela muerta me dice que todo bien, pero no le creo...

**Sy:** (*Abre un ojo, mira su cel*). ¿Qué posteó?, ¿qué día es? Todos los días parecen iguales...

**J:** Mándale un mensaje...

**P:** Invítalo a una videoconferencia...

#### **Escena 4. Sueño-apnea (parálisis del sueño, respiración entrecortada, suspendidas, pesadillas)**

*Los cuatro cuerpos están "más rígidos"... ahora abrazados a sus almohadas...*

**J:** Solo, solo... solo... No hay nadie... Hasta mi *roomie* me dejó... (*respiración entrecortada*). El futuro me visita, tiene un dedo señalador. Es tu culpa, es tu culpa, grita: "te equivocaste, ahora paga, paga"...

**P:** Es tu culpa, no desinfectaste bien... Se coló el intruso, lo dejaste entrar... Está aquí, ¿lo ves? En cualquier momento ataca... 14 días vive en el refri, no lavaste bien, no lavaste la fruta...

**E:** ...Botones, accesos, *passwords*; todos son botones, pantallas, estoy sola, sola... Nadie te va a tocar nunca más... Llegué a la oficina, no me puse los guantes; mi jefe me va a echar. ¿Por qué saludé con la mano sin guantes?, me reclama la de recursos humanos.

**So:** La casa se inunda... No sé nadar... Se llena de agua... ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? No hemos reciclado lo suficiente; me invade la basura y toda nuestra mierda... Hemos abusado de los recursos... ¡Abusador! ¡Abusador! Me dice mi voz, mientras el agua se vuelve muchos empaques de enormes papitas, de refrescos, de plásticos, y más mugre... Me ahogo...

**Sy:** Y en un segundo voy ganando años. Mi cuerpo como manzana podrida se transforma de inmediato y se hace vieja. Mi alma se aleja de mí. Ven, ven, regresa. ¿Me estoy muriendo? No, acá sigo, me alivio. Estoy alterada y luego me calmo hasta que caigo. Cargo un peso enorme en la espalda, caigo. Me chupa el precipicio, y caigo con un cuchillo en las manos... ¿Para qué quiero un cuchillo en las manos?

### **Escena 5. Estado hipnópicas (alucinaciones previas al despertar)**

*Los cuatro cuerpos abrazados a diferentes objetos: una guitarra, unos zapatos de baile, libros, cuadernos y plumas, películas, fotos de amigos/familiares, tubo de teléfono antiguo –no digital–, carteles de palabras, etcétera.*

**J:** No puedo concentrarme, me duele la espalda, pero de pronto me tocas la mejilla... me gusta...

**P:** Nos rozamos las piernas....

**E:** Me sonrías... Huelo la tierra mojada del parque... Me sonrías otra vez, empiezo a cantar...

**So:** Siento tu abrazo, tu corazón salir de su cuerpo y que entra en el mío...

**Sy:** Es amor. Hay amor no lo dudo. Estoy frente a una madre en el Centro Histórico con sus niños en brazo; le da el pecho y me emociono, se me cae una lágrima...

**E:** Soy positiva, pero (*tararea*)... “Cuando paso por tu casa... Me da ganas de llorar... De ver las puertas abiertas y yo sin poder entrar... Sin esperanza ninguna... Llorando me agarra el día...”

*(Todos los actores despiertan, golpean puertas imaginarias queriendo salir... pero siguen encerrados).*

### **Escena 6. (Se repite escena 1 pero con un giro)**

**Baile “Invitación seamos uno”:** *Los actores corren hacia el centro con los brazos abiertos para abrazarse, o con el pico de la boca listo para besarse, pero se detienen repentinamente a dos metros de distancia, entrando en “shock”, mientras todo se torna VERDE. Se oye el sonido: “¡Alerta sanitaria: recuerda que el objetivo es no contagiar ni contagiarse!”. Los actores “impactados” no saben qué hacer. Dudan. Están paralizados. ¿Dónde pongo mis manos? ¿Qué hago? Luego (¿Algunos se ponen tapabocas?) al unísono y con precaución, avanzan... con cuerpos sobrevivientes / traumatizados / desencajados que han pasado por los efectos de la tortura... pero avanzan, avanzan.*

**Negros.**

## Sentidos

Por Florencia Davidzon

### *Elenco*

**A- Táctil** (Aleyda Gallardo)

**P- Auditivo** (Patricia Caña)

**S- Gustativo** (Selene De Silva)

**K- Visual** (Karina Castro)

En el escenario están A, P, S, K.

*(Los cuerpos danzan movidos por su sentido mayor... con disfrute o martirio, componen algo figurativo entre las 4 a distancia. Los cuerpos pelean por no quedar detrás de unas vallas que finalmente se les imponen y fungen como un podio o marco de cuadro o ventana para enmarcar a la personaja que monologa... ellas van tomando lugares y hablando detrás de esa valla, reja...)*

**K:** Como esto no se puede ver, o no se deja ver... al comienzo sentí calma...

**P:** Voy a enloquecer... Se los advierto...

**A:** No toco, no beso, siento... No, no siento.

**S:** Al fin una pausa; vuelvo a notar mi pulso, mi energía, lo saboreo. Finalmente, respiro, sonrío. Hoy puedo ser de veras. ¿Tú ya sabes que estás vivo, que estás viva?

**A:** Soy silencio. Un largo silencio. Tengo miedo. No, no es miedo; tal vez es fobia. Me paraliza. Llora. Un poco, solo un poco. Yo acato. Luego, me rebelo, no me baño.

**K:** ¿Qué es lo que quieren ver? ¿Para qué verlo todo? Ver para creer; no, no hay que ver.

**P:** No quiero morir. ¿Tal vez todo sea mentira, no crees?

**A:** De pronto NO respiro bien. Trago pánico. Me huelo la axila, me inunda mi nauseabundo sudor, me calmo llena de alegría. Inhalo.

**P:** Los silbidos del camotero ya no son mi martirio... Me he intoxicado de alarmas de autos, de caños de escapes de motos, de sirenas de ambulancias, de patrullas de polis (*hace los sonidos ensordecedores, alocados*)... Soñaba con volar, pero con mi tímpano a flor de piel ya no sé...

**K:** Temo... Temo por mi niño; él es tan frágil. Sus ojos sin filtros, bien pegado a la pantalla. A veces, me enojo conmigo por pedirle que apague de mala manera, que ya no vea; lo asusto, le digo que se va a quedar ciego... Me siento culpable... ¿Hace falta ver, ser

testigos de nuestra propia destrucción? ¿Hace algún sentido mirar nuestro propio accidente como humanidad?

**P:** Un ambulante de fruta que pasa a diario con su megáfono de anuncio grabado. No le importa taladrar mi concentración. Él avanza y ataca mi imaginación, ya no puedo volar...

**S:** Tomo una fruta. La siento, la muerdo, la destrozo, la salivo, la siento... Siento rico... sabe dulce. Amo este encierro, tener este paréntesis, este refugio. Solo odio tanto silencio...

**P:** La voz del vendedor de gas me perfora como una bomba al último bastión de mi... Pido silencio. ¿Es tanto pedir? Silencio... Grito (*grita*). Un grito agudo, largo, majestuoso, pero no me calma ni perturba a nadie...

**K:** Sí miento, pero si puedo esconderle mi cansancio, mi ansiedad y mi depresión, también puedo mentirle, puedo censurarle el acceso a tanta imagen. ¿Me lo reclamará cuando cumpla 15 o 20?

**A:** Te mendigo amor, pero luego no me animo. Soy silencio, un largo silencio.

**P:** Mis vecinos se han descontrolado; rugen como animales enjaulados. Creo que nada puede ser peor cuando una maza cae sobre mi techo, los vecinos del tercero D empezaron a hacer reparaciones...

**K:** Golpea, golpea, le pido. Quiero salvarlo, lo obligo a que juegue, a lo que sea con tal de que se aleje de las noticias. Patea la pelota, le digo; rompe toda la casa, corre, corre, sí en círculos, usa tus ojos para atinarle, enfoca entre las dos sillas...

**S:** Tengo actividades para alimentar a mi paladar y calmar mis antojos; no quiero sentir hambre y se cuele mi "inutilidad", que nadie vea mi vida como un platillo despojado de todo artificio. Que nadie sospeche de mi "improductividad". Que nadie se atreva a señalar mi gula, mi ocio...

**A:** Tocas. Entrás. Te acercas, te temo, me alejo. Yo acato, te digo. Te anulo. Me torturo de deseo. Me pregunto, ¿me domesticaron? ¿Me atraparon?

**P:** Las marimbas invaden la cuadra, me revuelcan como una ola del Pacífico embravecido... El timbre para solicitar mi coperacha enciende los ladridos de mi perro... Me río (*risa de alto volumen*) retumba en mis cuatro paredes que me hacen temblar de espanto.

**A:** Imagino tus manos mojadas, tu cachete tibio, lo pegajoso de un cuello... El pecho de mi mamá... La humedad de un brazo ausente. Me enrosco en mi cama. Temo morir, temo vivir...

**K:** Anochece otra vez. Invito a mi hijo a contar cuántos pájaros se acercan a nuestro balcón... Para que mire, que vea todo lo que hay que ver; que observe y recuerde esta imagen de nuestra ciudad.

**P:** Silencio. Solo pido silencio. Ruidos de cascadas, de viento y de grillos... Me pregunto: ¿cuándo alguien en este encierro nos dará susurros, palabras suaves, cantos de cuna me eleven, y nos eleven a todos?

**S:** Que los invada la calma. Me siento plena, no necesitamos nada. Podemos estar a gusto. Tener gozo y decidirnos a disfrutar del delicioso manjar de nuestros latidos.

**A:** Me abrazo, me toco, me siento y, por fin, me duermo.

**Telón.**

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*Testimonio*

*Rituales de tinta.  
Antología de  
dramaturgas  
mexicanas*

Gabriela Ynclán\*

\* Tepalcate Producciones, México.  
*e-mail:* gabriela4802@yahoo.com.mx

**Recibido:** 09 de septiembre de 2020

**Aceptado:** 09 de diciembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2670

## *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas*

### *Resumen*

En este texto, Gabriela Ynclán comparte el proceso de investigación y edición de *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas*, una antología que reúne obras de teatro escritas por dramaturgas mexicanas del siglo XXI, y la gestación de una nueva publicación dedicada a la dramaturgia femenina del siglo XX en México.

*Palabras clave:* teatro; literatura; poetas; discriminación; periodismo; México.

## **Ritualizing ink. Anthology of Mexican playwrights**

### *Abstract*

In this article, author Gabriela Ynclán reflects on the process of searching and editing the anthology *Rituales de Tinta. Antología de Dramaturgas Mexicanas* (*Ink Rituals. An Anthology of Mexican Women Playwrights*). The book gathers together plays written by 11 Mexican women playwrights of 21st century. The author prepares a new publication about women playwrights of 20th century Mexico.

*Keywords:* theatre; literature; poets; discrimination; journalism; México.

## *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas*

*Quienes hacemos teatro, lo vivimos y amamos,  
sentimos placer al poder generar emociones en  
quien lo lee o asiste a la representación.*

Gabriela Ynclán

### **Introducción**

Una antología tiene siempre, como intención, ofrecer un conjunto de textos que formen un ramillete de obras, mismas que deben conformar un *corpus* sobre un género o un tema, cuya lectura pueda orientar y permita tener una idea de conjunto acerca del asunto incluido en el libro. En general, una antología tiene una intención de tipo didáctico. *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas* reúne obras de teatro escritas por mujeres; incluye once textos inéditos de dramaturgas mexicanas en activo, consagradas y emergentes, todas teatreras. La mayoría produce y dirige teatro. Desde un inicio, el propósito para editar esta antología fue que pudiera contemplarse como un material tanto para la enseñanza, así como para posibles montajes de obras contemporáneas, y que por este medio lográramos hacer visible el trabajo de un número representativo de dramaturgas, mismo que trata una gran diversidad de temas.

Cuando el equipo de la Asociación Tepalcate Producciones<sup>1</sup> que trabajamos la antología decidió sobre el nombre de ésta, estuvimos de acuerdo en que *Rituales de tinta* es nuestra forma de llamar al teatro de autor, que se concibe como literatura; a ese teatro que convoca al espectador para hacerlo cómplice y lograr que se identifique con la lectura o la representación, llevándolo, junto con los actores, a ser parte del mismo.

Las dramaturgas incluidas en el libro y sus temas tratados son: Ximena Escalante quien, en “Grito al cielo con todo mi corazón”, habla sobre la reencarnación y nos dice que es importante conocer aquello que parece no importar; Verónica Bujeiro, en “*Lapsus*”, hace una crítica a todos y a todo, pero más que a nadie, a los psicólogos; Elena Guiochíns, con “Orden de amor”, se centra sobre un tipo de terapia psicológica llamada “constelaciones” y nos advierte que nada existe a menos que lo observemos; Virginia Hernández se adentra, con “Laberintos”, un texto corto, pero muy intenso, en el tema de la explotación sexual de los niños; María Luisa Medina nos da con “Un muerto en el jardín”, una comedia de enredos sobre un asesinato; Verónica Musalem, en “17° 2’”, escribe acerca de un mundo desolado donde los personajes se mueven sin rumbo porque los dioses los han abandonado; Edna Ochoa, con “En busca del paraíso”, maneja una realidad ambigua que nos muestra, en un futuro, a dos vagabundos, personajes patéticos; Rosa Elena Ríos aborda el tema de la delincuencia de barrio en su obra “Una historia de perros”; Artemisa Téllez nos da, con “Deus ex Lupina”, a una maravillosa mujer que inventa un autómatas de ajedrez; Camila Villegas, con su texto “Que Dios reparta suerte”, trata la problemática de las mujeres que luchan por ser aceptadas en ciertos ámbitos laborales, y quien escribe este texto —Gabriela Ynclán— “Con los ojos y el alma o Mi muerte viste de rojo”, trata la problemáticas de las mujeres, con una historia sobre tres jóvenes desaparecidas.

## Antecedentes

Hace 20 años, del 19 al 21 de junio del año 2000, la Compañía Independiente de Dramaturgos Actores y Literatos organizó la Primera Bienal de Dramaturgas Latinoamericanas, junto con la Sociedad General de Escritores de México, el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, la Fundación Alejo Peralta y Casa Lamm, entre otros. Dicho evento albergó

---

<sup>1</sup> En el equipo participamos, como titulares, quien escribe este testimonio, Gabriela Ynclán, profesora en Lengua y Literatura Españolas, dramaturga, narradora e investigadora, quien coordinó el trabajo del equipo; la doctora Edna Ochoa, catedrática, investigadora, dramaturga y poeta, así como Artemisa Téllez, poeta y narradora. Asimismo, contamos con un grupo de colaboradores, entre los cuales destaco al actor y escritor Álvaro Espinoza.

a 96 dramaturgas, críticas y directoras teatrales; ahí se ofrecieron, a las y los asistentes, varios cursos y mesas de trabajo, los cuales tenían como propósito desarrollar los temas siguientes: perspectivas y retos del teatro escrito por mujeres; obstáculos y retos de la dramaturgia femenina; particularidades e identidad de la dramaturgia femenina... También se incluyeron conferencias magistrales, lecturas dramatizadas y estrenos de teatro. Como resultado de todo el encuentro, se editaron dos antologías: una de dramaturgas mexicanas, llamada *Teatro, mujer y país*, que incluyó a diez dramaturgas, y al mismo tiempo, otra de dramaturgas latinoamericanas, *Teatro, mujer y Latinoamérica*, con 13 dramaturgas de diferentes países, como Argentina, Cuba, Bolivia, Venezuela, Chile y Perú, también se agregó a Canadá.

Además de estas dos antologías, se editó la memoria *El teatro y la mujer latinoamericana*, con una veintena de ponencias de las dramaturgas participantes en dicha bienal. Los tres libros fueron producto del trabajo de quienes organizamos aquel encuentro, en su mayoría mujeres dramaturgas, varias de las cuales más tarde formaríamos la asociación civil Tepalcate Producciones, y que hoy seguimos trabajando para difundir el teatro escrito por mujeres. En 2003, la doctora Reyna Barrera, estudiosa del teatro en México, convocó a diferentes dramaturgas para editar una antología más. En ella se incluyeron textos de dos integrantes de Tepalcate Producciones.

### **¿Cómo empezó esta nueva aventura?**

*El teatro es muy fuerte. Resiste y sobrevive a todo, guerras, censuras, penuria.*

Isabelle Huppert

Hace tres años, un grupo de investigadoras, dramaturgas, narradoras y poetas que formamos parte de la asociación Tepalcate Producciones coincidimos en la importancia de realizar un estudio sobre el teatro que escribieron las mujeres en México, en diferentes momentos históricos. Al principio, nuestra intención era rescatar la mirada y formas de pensar de las dramaturgas de los siglos XIX, XX y XXI, y seguir con el trabajo de hacer visible el teatro escrito por mujeres, que habíamos iniciado en el año 2000. Concebimos dicha labor como un estudio de género dentro del teatro mexicano.

En un inicio, la idea fue armar una o varias antologías, con los textos que se encuentran, de las dramaturgas más representativas de los siglos XIX y XX, y al unísono convocar a las dramaturgas contemporáneas. Esto, con el pleno conocimiento de que las escritoras de

teatro del siglo pasado tuvieron problemas para que las editaran. Al revisar cuatro de las cinco antologías sobre el Teatro mexicano del siglo xx, de Antonio Magaña Esquivel, que editó el Fondo de Cultura Económica, vimos que en ellas se publicaron muy pocos textos de mujeres; por ejemplo, en los tomos uno, dos y cuatro solo se incluye una mujer por cada 11 hombres, mientras que, en el tomo cinco, a tres mujeres y seis hombres.<sup>2</sup> *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas* no es un solo libro, sino un proyecto que plantea, como objetivo, publicar dos antologías: una de dramaturgas contemporáneas –el que presento en este texto– y otro sobre dramaturgas del siglo pasado.

Quienes realizamos esta tarea, lo planificamos como algo que no era posible posponer, puesto que hoy, más que nunca, para la historia de la dramaturgia, era necesario recuperar los diversos momentos donde la mujer escribió y expuso su punto de vista sobre diversos temas, estilos y poéticas, que ahora ya podemos clasificarlos desde una contemplación femenina. Al adentrarnos en las diferentes dramaturgias de mujeres, transitamos hacia lugares no conocidos o no contemplados con anterioridad; eso es lo que pretendíamos y deseábamos que sucediera. Navegamos hacia el asombro cuando nos encontramos con las dramaturgas que nos precedieron, las cuales tienen obras tan actuales, tanto en la forma como en el fondo del texto, que abren camino hacia el realismo mágico o la narraturgia, que hoy está tan de moda, o con historias que por primera vez plantean los problemas de las mujeres –el divorcio y la infidelidad, entre otros– y con las escritoras de teatro contemporáneo, con quienes hoy convivimos, pero a quienes conocemos poco.

## La primera parte del estudio

Cuando nos encontrábamos en la primera fase de la investigación documental, así como en la búsqueda de textos, nos dimos cuenta de que existían muy, pero muy pocas obras editadas de las mujeres del siglo xix. No obstante, encontramos algunos registros, tanto de ellas como de lo que hacían, y nos dimos cuenta de que, en algunos casos, aunque sus obras no estaban editadas, se podían conocer algunos de sus aportes. Es el caso de Isabel Ángela Prieto de Landázuri, como la primera mujer mexicana después de Sor Juana que escribió teatro (Schmidhuber párrafo 32); Julia Delhumeau de Bolado; Elvira Nosari; María Luisa Ross; Carlota Contreras; Mariana Peñaflores de María; María Teresa Farías Isassi; Julia Nava de Ruisánchez, y María Eugenia Torres.

---

<sup>2</sup> Para este trabajo, no fue posible localizar y consultar el tomo 3, razón por la que no está mencionado.

De estas dramaturgas, no obstante, los investigadores de teatro, como Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria, mencionan sus obras y algunos datos de sus estrenos y formas de escribir, pero, en la mayoría de los casos, las obras no fueron editadas, por lo cual resultaba difícil compilarlas. Nosotros, sin embargo, lo intentamos, aunque con muy escasos resultados. Ante nuestro primer intento frustrado, decidimos ir en búsqueda de los textos y las autoras más representativas del siglo xx, documentar su estilo, temas y poética, leer varias de sus obras, si era posible encontrarlas, y decidir cuáles de ellas se podrían antologar, con una pequeña ficha y una breve semblanza.

A la hora de hacer el estudio y la compilación de materiales, encontramos muchas más autoras del siglo xx de las que pensábamos y decidimos que uno de los tomos de nuestro proyecto publicaría todas estas obras, pero nos enteramos de que la UNAM estaba editando por separado a algunas de las dramaturgas, así que escogimos sólo a siete para antologar: Amalia Castillo Ledón, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Magdalena Mondragón, Concha Michel, María Luisa Algarra y Margarita Urueta.

## Segundo momento

Una vez realizada la compilación de las obras, leídas y analizadas, decidimos que la parte de la antología sobre escritoras del siglo xx debería llevar, además de una ficha con el breve análisis de las mismas, el contexto histórico que permitiera al lector ubicarse en la época en que se escribieron las obras, así como los datos más importantes de sus autoras. Al trabajar con los textos de aquellas dramaturgas que habían hecho su aparición en la década de los años 20, nuestra sorpresa fue en aumento cuando, además de conocer sus obras, nos encontramos con mujeres que incursionaron en diferentes géneros de la literatura: novela, poesía, pero sobre todo periodismo, y ocuparon puestos sumamente importantes para su época.

Mientras hacíamos el trabajo con los textos del siglo xx, decidimos convocar a dramaturgas contemporáneas de diferentes estados de la República mexicana y de distintas generaciones que, además, tuvieran puestas en escena recientes o estuvieran por estrenar alguna obra. La convocatoria consistía en que ellas enviaran un texto inédito, con tema libre y extensión de hasta 30 cuartillas para su publicación. El problema al que nos enfrentamos fue que muchas de las autoras no contaban con un texto inédito en ese momento, así que enviamos una nueva convocatoria a un segundo grupo de dramaturgas y, poco a poco, fueron llegando textos originales. Finalmente, quedaron 11 textos con sus fichas y semblanzas.

Nos encontrábamos inmersos en este trabajo cuando decidimos buscar editoriales que se interesaran en editar dos antologías (una sería sobre las autoras del siglo xx y la otra

sobre las del siglo XXI). Esta parte fue muy complicada, ya que a muchas editoriales no les interesa editar teatro. Así llegamos a la editorial Paso de Gato para proponer la *Antología de dramaturgas contemporáneas*, e inmediatamente se interesaron, pero debíamos buscar apoyos financieros, ya que tanto la editorial como nosotros estábamos pasando por una crisis y no se contaba con recursos. En esa búsqueda pasamos un año, pues era un asunto que no conocíamos. Por fin, logramos juntar una parte del dinero y Paso de Gato consiguió el apoyo de instituciones como la Universidad Autónoma del Estado de México; TOMA ediciones y Producciones Cinematográficas, Cultura UNAM, Teatro UNAM, la Dirección General de Vinculación General, del Estado de Chiapas, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y el programa Estrategia General de Lectura del Estado de Chiapas. Con estos apoyos se inició la edición de *Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas*.

Las once obras compiladas tratan temas álgidos, como la corrupción y la degradación social, la discriminación al género femenino, el dolor y cómo curarlo, la reencarnación, la soledad del hombre ante la pérdida de los dioses y la ambigüedad de la realidad, así como la crítica a la familia, a la vida actual, al arte contemporáneo, a la delincuencia en los barrios. Estos temas están tratados desde los más variados géneros y estilos de la dramaturgia: farsa, comedia, pieza, absurdo, realismo mágico, impresionismo, expresionismo y narraturgia.

Después de una serie de vicisitudes, como que algunas dramaturgas retiraron su obra porque la publicación se retrasó dos años, la antología vio la luz a finales de 2019. La primera presentación se hizo en la UNAM y teníamos programada una segunda en Bellas Artes, para marzo de 2020, en el marco del Primer Encuentro de Dramaturgia Escrita por Mujeres, organizado también por Tepalcate Producciones. Todo estaba listo y preparado. Tres días de teatro, presentación del libro, un coloquio entre dramaturgas e investigadoras y un cierre con las conclusiones, además de la presentación de otro libro de dramaturgas emergentes del festival Urgen Musas. Sin embargo, sin previo aviso, llegó el Coronavirus, Bellas Artes cerró y el encuentro se suspendió para reprogramarse cuando el semáforo epidemiológico en México se encuentre en verde.

## Conclusiones

*Rituales de tinta. Antología de dramaturgas mexicanas* compila un número importante de dramaturgas contemporáneas mexicanas en activo. En ella, además de la divulgación de su trabajo –tarea que nos parece importante, dada las pocas publicaciones que existen del teatro escrito por mujeres–, pretendemos hacer visible su mirada y concepción del mundo. Los resultados de este trabajo se pensaron, desde siempre, como una herramienta de

estudio y difusión sobre las mujeres que han escrito teatro en México. Y conforme avanzábamos también fuimos descubriendo que nuestro estudio sobre las dramaturgas que nos antecedieron es una forma de rescatar un legado que nos abra y amplíe la puerta hacia el panorama de una dramaturgia casi ignorada en nuestro país.

El proceso para llegar al final de este trabajo nos llevó, además de mucho tiempo invertido, muchos momentos de frustración; sin embargo, el equipo de Tepalcate Producciones que asumió esta tarea hoy se siente feliz con el resultado, pues ya está por salir el segundo tomo –*Rituales de tinta. Dramaturgas del siglo xx*–, editado por la Universidad Autónoma del Estado de México.

## Fuentes consultadas

- Barrera, Reyna. *Antología de dramaturgas. Escena con otra mirada*. México: Plaza y Valdés, 2003.
- Galván, Felipe, antologador. *Teatro, Mujer y País*. Puebla: Tablado Ibero Americano, 2000.
- Peña Doria, Olga Martha. *Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*. Tomo 1. México: Editorial Ns, Gobierno de Tamaulipas, 2005.
- Peña Doria, Olga Martha. *Pionera del feminismo literario mexicano del siglo xx*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, México, 2010.
- Schmidhuber Guillermo. “Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-mexicana-fundacion-y-herencia/html/>, consultado el 24 de febrero de 2021.
- Ynclán, Gabriela, compiladora. *Teatro, Mujer y Latinoamérica. Tablado IberoAmericano (sic)*. Puebla: México, 2000.
- Ynclán, Gabriela, compiladora. *Rituales de Tinta. Antología de dramaturgas mexicanas*. México: Editorial Paso de Gato, 2019.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## *Testimonio*

# El grupo teatral Tepito Arte Acá, proyectos de prevención de la violencia y el delito

Susana Meza Cosme\*

\* Tepito Arte Acá, México.

*e-mail:* susanameza@yahoo.com

**Recibido:** 30 de octubre de 2020

**Aceptado:** 08 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2671

## El grupo teatral Tepito Arte Acá, proyectos de prevención de la violencia y el delito

### *Resumen*

Al grupo de teatro Tepito Arte Acá, fundado en 1980, se le confió la implementación de dos proyectos de artes escénicas en polígonos de altos índices de violencia en la alcaldía Gustavo A. Madero de la Ciudad de México, en 2013 y 2014. Posterior a ello, impulsamos talleres de verano de artes escénicas dirigidos a niñas y niños en el barrio de Tepito (2016, 2017, 2018, 2019). El presente testimonio aborda las fortalezas, experiencias y dificultades más significativas del grupo para enfrentar esta tarea.

*Palabras clave:* gestión teatral; pedagogía; talleres; jóvenes; niños; Ciudad de México.

## The theater group Tepito Arte Acá, projects to prevent violence and crime

### *Abstract*

The theater group Tepito Arte Acá, founded in 1980, was recently tasked with the implementation of two performing arts projects in Mexico City neighborhoods with high rates of violence. The group later promoted summer performing arts workshops aimed at children of the Tepito neighborhood. This article is a testimony of the group's most significant strengths, experiences, and difficulties in facing these tasks.

*Keywords:* theater management; pedagogy; workshops; youth and children; Mexico City.

## El grupo teatral Tepito Arte Acá, proyectos de prevención de la violencia y el delito

**E**l colectivo teatral Tepito Arte Acá fue fundado en 1980 por Virgilio Carrillo (México, 1957), tepiteño egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Toma su nombre del movimiento cultural que lo precede, forjado en los años setenta en el llamado “Barrio bravo” por artistas de diferentes disciplinas, como el muralista Daniel Manrique (México, 1939-2010), el escritor Armando Ramírez (México, 1952 -2019) y el restaurador de arte y pintor de caballete Julián Ceballos Casco (México, 1940- 2011), entre otros. En sus 40 años de trayectoria, el grupo se ha presentado en edificios teatrales institucionales y privados de la Ciudad de México, de varios estados de la República, así como de Los Ángeles, California, y de Bogotá, Colombia. Además se ha presentado en vecindades, bajo puentes vehiculares, patios de escuelas, canchas de basquetbol, atrios de iglesias de barrios y comunidades rurales e indígenas. Por mi parte, he participado en el grupo desde 1995. En un inicio, como asistente de dirección de Carrillo; más tarde, como codirectora y, finalmente, como directora de mis propios montajes en los que Carrillo se desempeña como productor (Meza, *La producción* 12-60).

### **Programas de prevención de la violencia y el delito**

Por su trayectoria y repertorio, el grupo fue invitado por la alcaldía Gustavo A. Madero (GAM), en la Ciudad de México, a participar en la realización del proyecto titulado Prevejovent en 2013, con apoyo federal del programa Subsidio para la Seguridad de los Municipios (SUBSEMUN) y Preveniños, en 2014, con apoyo federal del Programa Nacional para la

Prevención Social de la Violencia y la Delincuencia (Pronapred) en los que participé como coordinadora y coautora de las obras teatrales presentadas.

Estos programas –Subsemun y, sobre todo, Pronapred– formaron parte de una tendencia latinoamericana en el ámbito de seguridad pública en la que se pasó de un enfoque punitivo a uno que intenta hacer énfasis en la prevención de la violencia y el delito (Chinchilla y Vorndran, *Seguridad* 7). Con ello se hizo eco a planteamientos de instituciones globales, como la Organización Mundial de la Salud (OMS),<sup>1</sup> el Programa de Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos y la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, por mencionar algunos.

Una de las características de este tipo de estrategias es que se busca la cohesión interinstitucional y la multisectorialidad, esto es la participación de diferentes niveles de gobierno y de organismos de la sociedad civil. Cumpliendo con ello, a nivel federal en México se plantearon los lineamientos, estrategias y ejes rectores de los programas; se seleccionó a los municipios que recibirían esta subvención con base en una fórmula de elegibilidad y después se les ofreció un catálogo de acciones. A nivel municipal, se decidía tanto las acciones como el tipo de población a atender; por ejemplo, mujeres, juventudes, niñas y niños o personas en reclusión. Esto, sin dejar de invertir la mayor parte del presupuesto en la profesionalización y equipamiento de los cuerpos policíacos. Por último, quienes debían instrumentar las acciones de prevención de la violencia eran organizaciones de la sociedad civil (SEGOB, “Reglas para el otorgamiento” 4), como Tepito Arte Acá, constituido en asociación civil desde 2009.

Los proyectos en los que participamos –no fueron los únicos que implementó la GAM– estaban constituidos por diferentes fases; en ellos, la principal herramienta eran las artes escénicas. Ya fuera que la compañía presentara su repertorio ante una nutrida asistencia de estudiantes de escuelas públicas de los polígonos (territorios estratégicos) asignados, o bien a través de talleres de artes escénicas dirigidas a jóvenes (2013) o a niñas y niños (2014), de los cuales, después de los procesos, presentamos sus trabajos teatrales ante la comunidad. En Prevejuven, además, se dio una tercera fase: la creación de una compañía juvenil de teatro.

## Prevejuven

En la primera fase de Prevejuven se nos solicitaron 30 funciones de los espectáculos *Hidalgo: memoria y sangre* y *El país de Tanpendécuaro*, ambas con dramaturgia y dirección de Virgilio Carrillo y mía, que acompañamos con 30 conciertos de Tlazohtiani, cantante

---

<sup>1</sup> Cfr. informes sobre la violencia global que emite esta institución.



Imagen 1. Aspecto de la puesta en escena *El país de Tanpendécuaro* con dramaturgia y dirección de Virgilio Carrillo y Susana Meza con el grupo Tepito Arte Acá. Centro de la Juventud, Arte y Cultura, 2013, Futurama, GAM, CDMX, México. Fotografía de Susana Meza.

en lenguas indígenas, y su grupo Ixachilanka, en el Centro de la Juventud Arte y Cultura Futurama en 2013. Recibimos a un público compuesto por aproximadamente 9,000 adolescentes de escuelas públicas del polígono a intervenir.

La primera tarea que asumimos fue adaptar el lugar para las presentaciones. Esto, ya que el Futurama no tenía escenario, ni equipo de iluminación teatral, ni camerinos cercanos al lugar de representación, ni suficiente equipo de sonido para nuestros montajes, que contaban con una media de 15 ejecutantes, entre actores, bailarines y músicos. Para ello, instalamos varas, telones, bambalines, piernas, iluminación –convencional y robótica–, camerinos, bodega para vestuario y equipo de audio con microfónica, pues se esperaba una gran audiencia y la acústica del lugar no era buena. Los micrófonos fueron inalámbricos para permitir la movilidad de los actores, que bailaban, corrían y brincaban (ver Imagen 1).

El acondicionamiento del lugar no habría sido posible si no hubiéramos contado con parte de ese equipo, así como una buena relación con el proveedor, quien nos alquiló la logística faltante, y sin conseguir créditos bancarios personales para financiar todo el proyecto, pues el pago de éste llegó –a pesar de las promesas de que sería mucho antes– unos nueve meses después. El largo lapso transcurrido en la espera del pago no fue, en la trayectoria del grupo, un acto sorprendente; en vez de ello, constituye la difícil constante en nuestras relaciones con las instituciones. La falta de fluidez en el recurso tampoco fue una experiencia exclusivamente nuestra, como lo nota la organización México Evalúa en las aplicaciones de este programa en otros lugares (Suárez de Garay, *Prevención* 6).

También nos hicimos cargo de la difusión de las actividades. Por cierto, en vista de que para esta intervención y en posteriores de esta naturaleza logramos notas en periódicos y, alguna vez, en televisión, se puede afirmar que estas acciones tienen buena acogida en los medios de comunicación.

Comenzamos todo esto sin contrato de por medio. Pese a que parezca una sorprendente mala práctica, también es una constante en nuestra relación con las instituciones, pues esta formalidad legal suele aparecer, incluso, después de pagado el servicio. Además, supimos que hubo proyectos que iniciaron las acciones hasta que contaron con el contrato, ya sin tiempo de ejecutarlos, lo cual abría la puerta a la simulación.

Fuera de la incertidumbre legal y económica, el proceso de dar funciones fue gozoso. No sólo porque amamos hacer teatro ni porque era la primera vez, desde la década de los ochenta, que una institución nos pagaba tantas funciones, sino por tres razones más: la primera, la numerosa asistencia lograda por la Dirección Ejecutiva de Protección Civil y Seguridad Pública de la alcaldía, que coincidió con la misión que el grupo tiene: llevar sus espectáculos teatrales al mayor público posible; la segunda, que se trataba de una audiencia a la que dirigimos la mayor parte de nuestras obras: los estudiantes de educación media; la tercera razón es que nos permitieron mantener nuestro repertorio antisolemne y lúdico, que usa el humor, el lenguaje popular y el baile.

Nuestro trabajo teatral tuvo buena aceptación de los jóvenes, pero no necesariamente de las autoridades educativas. Por ejemplo, la directora de una escuela se molestó y canceló una nueva visita al Futurama porque dos estudiantes del sexo masculino se besaron luego de la representación del espectáculo *El país de Tanpendécuaro*, que incluye una escena titulada “Gayman al rescate”. Es posible que la expectativa de algunas autoridades fuera que en las obras se les regañara a los jóvenes y se les conminara a “portarse bien”. Si esta era la expectativa, les fallamos. Para nosotros fue una oportunidad de comunicar que el teatro es un lugar deleitoso, de libertad de expresión, y, por otro lado, nos sirvió para alentar la participación de los jóvenes en los talleres de artes escénicas (ver Imagen 2).



Imagen 2. Aspecto del público que asistió a las funciones del grupo Tepito Arte Acá dentro de la primera fase de *Prevejovent*. Centro de la Juventud, Arte y Cultura Futurama, GAM, CDMX, México, 2013. Fotografía de Susana Meza.

También se nos solicitó la creación de un montaje dirigido a jóvenes que se abocara a la prevención del abuso del alcohol, en el entendido de que el uso de sustancias es considerado uno de los factores de riesgo para la violencia. Así, escribí y dirigí *Sé muy hombre*, espectáculo en el que se explora cómo se une la narrativa machista de lo que un hombre debe ser con el abuso del alcohol en el ámbito familiar y en los medios de comunicación. Primero, la monté con los actores profesionales de Tepito Arte Acá y, después, se trabajó en uno de los talleres de artes escénicas para jóvenes que constituyeron la siguiente fase de *Prevejovent*.

En la segunda fase del proceso se atendieron 242 adolescentes en siete talleres ubicados en cinco espacios públicos de la alcaldía. Cada grupo tenía un maestro responsable del montaje escénico, un monitor y un maestro de danza, música y/o creación literaria. Aunado a estos especialistas en artes escénicas, la alcaldía mandó un equipo de psicólogas que trabajaban aptitudes para la vida con los jóvenes, aptitudes consideradas un factor de protección ante la vulnerabilidad frente a la violencia (OMS 7).



Imagen 3. Aspecto de la gala teatral de los talleres de artes escénicas en *Prevejuven*. Centro de la Juventud, Arte y Cultura Futurama, GAM, CDMX, México, 2013. Fotografía de Susana Meza.

Como coincidieron con las vacaciones de verano, la demanda de los talleres fue mayor a la esperada, así que abrimos dos grupos más e incorporamos a más maestros. Una parte importante de los estudiantes no esperados era de una edad menor a la que estipulaba la convocatoria. A estos niños y niñas no se les negó el acceso, considerando que era un proyecto con financiamiento público y como respuesta a cierta desesperación mostrada por las madres y abuelas de los infantes (en esta, y en posteriores emisiones de los talleres, no importaba cuánto bajáramos la edad permitida en la convocatoria, siempre llegaban madres o abuelas con niñas y niños menores a esa edad). Tampoco importaba cuánto más temprano se abriera el taller: antes de la hora de entrada ya había madres con sus hijos esperando y, en ese mismo sentido, no importaba cuánto se ampliara la hora de salida, siempre había niñas y niños por los que pasaban más tarde de la hora establecida. Entiendo esta alta demanda no por la popularidad de las artes escénicas entre la población, sino por la necesidad de apoyo en el cuidado de los más pequeños. Los talleres finalizaron con una gala en la que se mostraron pequeños montajes de todos los grupos ante familiares y amigos (ver Imagen 3).

Conforme fuimos avanzando en las diferentes fases de Prevejuven se fue reduciendo la población atendida, pero se fue profundizando el trabajo escénico. En la tercera fase del proyecto se formó una compañía teatral juvenil con 15 integrantes que provenían de los procesos anteriores. Con ellos se realizaron tres montajes que se presentaron tanto en espacios públicos en la GAM, en la alcaldía Tlalpan de la Ciudad de México, y en Chimalhuacán, Estado de México.

## Preveniños

Al año siguiente, en 2014, el orden de las fases en el proyecto de Preveniños se cambió sin mediar alguna razón, salvo una mayor incertidumbre de si lo habríamos de realizar o no. La primera fase fueron los talleres de artes escénicas, en los que se atendieron 185 niñas y niños, en cuatro espacios públicos de la alcaldía. No todos los maestros que participaron el año anterior con los jóvenes se sentían capacitados para dar clases a los infantes y entendían que era una mayor responsabilidad; por ello, tuvimos que invitar a otros artistas con experiencia en este ramo.

En los talleres de Preveniños aprecié que las zonas intervenidas contaban con infraestructura pública subutilizada. Muchas veces los vecinos ni siquiera se percataban de que existían estos espacios públicos. Esto podría tener las siguientes razones: porque la violencia provoca que la gente se recluya en su casa (Chioda, *Fin a la violencia* XII) o por una falta de programación y promoción pertinente de actividades en esos sitios. O la mezcla perniciososa de ambas. Cabe mencionar que la apropiación del espacio público para la convivencia comunitaria era una de las estrategias de Pronapred (SEGOB, “Acuerdo”, 3), pues donde está ausente la comunidad se abre la oportunidad para la comisión de delitos.

En uno de los centros donde trabajamos, la directora me dijo que no me extrañara que nadie asistiera a los talleres de artes escénicas. Eso parecía muy probable, pues las instalaciones se encuentran en un camellón poco transitado. Incluso, a mí me resultaba un lugar desconocido, pese a la frecuencia con la que pasaba por allí. Por la incertidumbre de si participaríamos o no en Preveniños, se pasó el tiempo de hacer la promoción en las escuelas; lo que, a mi juicio, es lo más efectivo: con las personas encerradas en sus casas, la escuela se vuelve el lugar de encuentro por excelencia. Nos dimos entonces a la tarea de hacer la promoción en tianguis. Y pese a los malos augurios y lo precipitado de la convocatoria, la demanda superó las expectativas nuevamente: en el centro donde “no iba a llegar nadie” tuvimos 60 niñas y niños divididos en dos turnos.

Un aspecto de tensión que surgía en los talleres era el “mal comportamiento” de los alumnos. Nos ayudó a enfrentarlo el hecho de que trabajamos en colectivo y nos apoyamos

entre los diferentes maestros y monitores: a veces funcionaba un cambio de actividad, un cambio de grupo o dedicar un tiempo en exclusividad al niño o niña. Este tema lo toco porque me parece importante mencionar que, en los casos más difíciles, es tentador extenderles una invitación a que ya no asistan, pero cuando los escuchamos y testimoniamos los contextos tan retadores que enfrentan, pensamos que sumar más exclusión a su vida sería contrario al espíritu de estas iniciativas.

Otra de las dificultades que observé es que la dinámica de finalizar los talleres mostrando al público el trabajo de las niñas y los niños presiona a los maestros a buscar la excelencia en los espectáculos. Por esta razón, los profesores se sentían tentados a presionar, a su vez, a los estudiantes. Les recordamos que el objetivo de estos talleres es dotar de herramientas a los infantes para el desarrollo personal y para propiciar una convivencia gozosa. Aun más, limitamos el tiempo de duración de los montajes con el fin de reducir la presión sobre los maestros.

En la segunda fase de Preveniños ofrecimos, a cada una de las escuelas primarias públicas del polígono asignado, nuestra obra infantil *Sucedió entre changos*, acompañada del concierto de Tlazohtiani, para presentarla en sus patios en horario escolar. Esto lo hicimos pese a la sugerencia del área correspondiente de la alcaldía de realizar las funciones en la calle, a las puertas de la escuela, a la hora de la salida. Carrillo valoró que era un mal horario y las organizamos de otra manera. A la postre salió mejor realizarlas en los patios escolares, porque fue más fácil comprobar la implementación de la actividad. En ese momento no teníamos conocimiento de que, al momento de solicitar el cobro, debíamos presentar listas de asistencia. Por cierto, estas listas, como yo lo entiendo, habrían tomado mucho tiempo porque la meta de Preveniños era atender 4,000 infantes y, tal vez, las autoridades educativas no nos hubieran permitido realizarlas, pues imagino que para manejar datos privados de menores de edad se debe tener autorización de sus tutores. En cambio, solicitamos cartas firmadas por los directores de cada escuela en las que se especificaba la cantidad de niñas y de niños atendidos. Es mi especulación que, sin programar las funciones dentro de las escuelas y sin solicitar las cartas de sus directivos, tal vez no hubiéramos podido cobrar.

## **Tepito Arte Acá después de Prevejovent y Preveniños**

Al final de Prevejovent, que oficialmente tenía una duración menor a un año, teníamos una compañía juvenil a la que le dimos continuidad en vista de la intensa participación e interés mostrada por los jóvenes. Más tarde, ellos continuaron con su formación profesional y hubo quien la siguió en el campo de las artes escénicas. Incorporamos a la compañía profesional de Tepito Arte Acá a quienes siguieron interesados en el teatro. Al principio



**Imagen 4.** Aspecto de uno de los montajes de los talleres de artes escénicas en *Prevejuven*. Centro de la Juventud, Arte y Cultura Futurama, GAM, CDMX, México, 2013. Fotografía de Susana Meza

participaron como comparsas. Con más tiempo y formación, algunos de ellos han realizado personajes protagónicos.

Por otra parte, debido a la buena recepción de los talleres de verano de artes escénicas para niñas y niños, decidimos implementarlos en el barrio de Tepito durante los veranos de 2016, 2017, 2018 y 2019. Los financiamos con el sacrificio personal, con la paciencia de nuestros colaboradores, con recursos que sacamos de otros proyectos y con el apoyo financiero de amigos generosos en vista de que, para sorpresa nuestra, no logramos conseguir apoyo institucional más que para el primero, aunque, en ese caso, al final tuvimos que coordinar talleres dirigidos a policías para poder recibir el apoyo económico.

Mantuvimos la dinámica de cerrar los talleres con la presentación de montajes con las niñas y los niños, pues la recepción de estos espectáculos siempre ha sido generosa y emotiva. Esta dinámica ha permitido la convivencia entre los alumnos de diferentes sedes, así como con las familias de los estudiantes. En emisiones más recientes de estas galas, para completar el convivio, organizamos la elaboración y consumo de alimentos. Los padres suelen mostrarse agradecidos y no escatiman su participación, los niños juegan después de las funciones y, generalmente, invitamos algún amigo músico que amenice el cierre de los talleres. De esta manera, se configura, por unas horas, una convivencia idílica en barrios marcados por la violencia (ver Imagen 4). Dice Itzel Cornejo, compañera de Tepito Arte Acá, entre broma y en serio, que estos talleres le dan la ganancia de caminar tranquila en las calles de Tepito, sabedora de que “el barrio nos respalda”.

Para finalizar este testimonio, mencionaré que tanto Subsemun como Pronapred se sometieron a diversas evaluaciones como las realizadas por la Auditoría Superior de la Federación o por la asociación civil México Evalúa, por mencionar algunas. En los primeros años de su implementación se lograron reducciones en los índices de comisión de delitos, pero se encontraron muchos aspectos susceptibles de mejora, referentes, la mayoría de ellos, a cómo evaluar el impacto de las intervenciones (Chapa, *Prevención* 6). En los proyectos en los que participé también noté debilidades vinculadas a la evaluación. Se requeriría un trabajo aún más profundo de transdisciplinariedad para mejorar el diseño de los proyectos. En cuanto a la implementación del proyecto, tal como se nos instruyó, considero que, pese a la incertidumbre y las numerosas dificultades, cumplimos con las metas propuestas e, incluso, fuimos más allá de ellas. Ello, gracias a nuestra experiencia, a nuestro trabajo colectivo y al amor que le tenemos a la escena, así como a nuestro público.

## Fuentes consultadas

- Chinchilla, Laura y Doreen Vorndran. *Seguridad ciudadana en América Latina y el Caribe. Desafíos e innovación en gestión y políticas públicas en los últimos 10 años*. Washington, DC: BID, 2018, [http://www.thedialogue.org/wp-content/uploads/2018/11/LChinchilla\\_SegCiud\\_Nov2018\\_FINAL.pdf](http://www.thedialogue.org/wp-content/uploads/2018/11/LChinchilla_SegCiud_Nov2018_FINAL.pdf), consultado el 05 de noviembre de 2020.
- Chapa, Lilian y Sandra Ley. *Prevención del delito ¿Cuáles son las prioridades?* Ciudad de México: México Evalúa / Centro de Análisis de Políticas Públicas, 2015.
- Chioda, Laura. *Fin a la violencia en América Latina. Una mirada a la prevención desde la infancia a la edad adulta. Sinopsis*. Washington DC: Grupo Banco Mundial, 2016, <https://openknowledge.worldbank.org/bitstream/handle/10986/25920/210664ov.pdf>, consultado el 05 de noviembre de 2020.
- Meza Cosme, Susana. *La producción teatral del grupo Tepito Arte Acá de 1980 a 2015*. Tesina de licenciatura, UNAM, 2017, [https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=p-QRg3x&q=Tepito\\_.Arte&t=search\\_0&as=1&d=false&a=0&v=1](https://repositorio.unam.mx/contenidos?c=p-QRg3x&q=Tepito_.Arte&t=search_0&as=1&d=false&a=0&v=1), consultado el 30 de noviembre de 2020.
- OMS. *Informe sobre la situación mundial de la prevención de la violencia 2014. Resumen de orientación*. Ginebra: OMS, 2014. [https://www.who.int/violence\\_injury\\_prevention/violence/status\\_report/2014/es/](https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/status_report/2014/es/), consultado el 15 de noviembre de 2020.
- SEGOB. “Acuerdo por el que se establecen los lineamientos para el otorgamiento de apoyos a las entidades federativas en el marco del Programa Nacional de prevención del Delito”. *Diario Oficial de la Federación*, 26 de diciembre de 2014.

SEGOB. “Reglas para el otorgamiento de subsidios a los municipios y, en su caso, a los estados cuando tengan a su cargo la función o la ejerzan coordinadamente con los municipios, así como al Gobierno del Distrito Federal para la seguridad pública en sus demarcaciones territoriales”. *Diario Oficial de la Federación*. CDMX: 31 de enero de 2013, [http://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5286284&fecha=31/01/2013](http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5286284&fecha=31/01/2013), consultado el 30 de noviembre de 2020.

Suárez de Garay, María Eugenia *et al.* *Prevención del delito en México: ¿Cómo se implementa? Una evaluación de acciones financiadas por el PRONAPRED en Nezahualcóyotl*. CDMX: México Evalúa / Centro de Análisis de Políticas Públicas, 2017, [https://www.mexicoevalua.org/prevencion\\_neza/](https://www.mexicoevalua.org/prevencion_neza/), consultado el 20 de noviembre de 2020.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*Reseña de puesta en escena*

*La alacena.*

*Documental miniatura  
sobre María Izquierdo*

Alicia Petrilli Vargas\*

\* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,  
México.

*e-mail:* alis.petrilli@gmail.com

**Recibido:** 01 de diciembre de 2020

**Aceptado:** 09 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2660

## *La Alacena. Documental miniatura sobre María Izquierdo*

*El surrealismo era un grupo compuesto esencialmente por hombres que trataban a las mujeres como musas, eso era bastante humillante. Por eso no quiero que nadie me llame musa de nada. Prefiero que me traten como lo que soy: una artista.*

Leonora Carrington

**E**l domingo 29 de noviembre del 2020, en el Foro Shakespeare, a las 19:30 horas, se estrenó la obra *La Alacena. Documental miniatura sobre María Izquierdo*, escrita por Tanya Huntington,<sup>1</sup> cuya producción fue realizada por Fortuna, Colectivo de Creación.<sup>2</sup> Dicha obra cuenta con la dirección de Aurora Gómez Meza<sup>3</sup> y las actuaciones

---

<sup>1</sup> Doctorada en Literatura Latinoamericana por la University of Maryland. Editora de la revista digital *Literal: Latin American Voices*. Ha sido colaboradora en *Tierra Adentro*, *Langosta Literaria* y en <https://literalmagazine.com/> (Fundación para las letras mexicanas).

<sup>2</sup> Fortuna, Colectivo de Creación “es una organización horizontal que busca generar espacios para la creación escénica con diversas técnicas y la difusión del conocimiento teórico-práctico” (“Fortuna, Colectivo de Creación”).

<sup>3</sup> Directora y productora escénica egresada de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

de Abigaíl Espíndola<sup>4</sup> y Marysol Cordourier,<sup>5</sup> quien fue responsable del proyecto escénico apoyado por la Beca Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2019. Este estreno se suma a las actividades de reapertura en los espacios teatrales de la Ciudad de México y, debido a las nuevas regularizaciones sanitarias, tuvo un cupo presencial limitado y la opción de acceso al espectáculo vía *streaming*, gracias a lo cual nos fue posible la “asistencia” a público en distintas partes del país.

La propuesta escénica de *La Alacena...* tiene como anécdota la vida y obra de María Izquierdo (1902-1955), reconocida pintora mexicana, quien alrededor de 1929 hizo su aparición en el ámbito de la pintura nacional dominado por figuras masculinas (Deffebach 14). En su artículo “Mujeres artistas en México”, Rita Eder expone que las primeras consideraciones respecto al papel de las mujeres dentro de las artes en el país se hacen al final del siglo xx (252). Entre los documentos más significativos de aquella época que abordan esta problemática, Eder señala el artículo “La mujer artista”, de Leopolda Gassó y Vidal, escrito en 1885, el cual subraya que los impedimentos en la educación y formación de las mujeres en el terreno de las artes detenían su desarrollo en dichos ámbitos y, de erradicarse estas diferencias, proliferarían las manifestaciones artísticas realizadas por las mismas:

Esperemos que desaparezcan estos errores, cuando la mujer, rotos los diques impuestos por la rutina en este como en otros ramos del saber, demuestren con sus obras la chispa divina que brilla en su frente, oculta hasta aquí por la preocupación y la ignorancia (Gassó y Vidal 222).

Casi cinco décadas después del artículo de Gassó y Vidal, la obra pictórica de María Izquierdo ha sido reconocida por la crítica debido al impresionante uso del color y la presencia de figuras femeninas como protagonistas, postura que se diferenciaba de las representaciones de los muralistas que colocaban a las mujeres como personajes secundarios dentro de sus obras (Franco citado en Deffebach 14). En palabras de Nancy Deffebach, “sus pinturas insisten, a veces sutilmente y otras abiertamente, en que al igual que sus colegas masculinos, las mujeres contribuyen significativamente al arte y a la sociedad mexicana” (34). En las pinturas de Izquierdo podemos observar mujeres valientes, diestras y fuertes, características que normalmente eran asociadas a imágenes masculinas plasmadas en los murales de su época (18). El proyecto *La Alacena...* retoma la historia

---

<sup>4</sup> Actriz, titiritera y productora ejecutiva egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

<sup>5</sup> Actriz, titiritera, investigadora y docente. Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana y becaria Conacyt.

de María Izquierdo para cuestionar qué ha cambiado respecto al rol de las mujeres en el arte en la actualidad.

La trama de la obra muestra la vida de Izquierdo desde los recuerdos de su infancia; su primer matrimonio antes de los 15 años y su divorcio; su entrada y su abrupta salida de la vida académica; su aparición en el mundo de la pintura y su relación con otros artistas, como Diego Rivera y Antonin Artaud; su incursión en las políticas de izquierda, así como su desertión de ellas; su relación con Rufino Tamayo; su llegada a Nueva York y la ruptura de esta relación; las noches de fiesta en compañía de sus congéneres; además, su nuevo matrimonio y la parálisis total de su brazo derecho hasta el momento de su muerte.

Al inicio de la obra se presenta el dispositivo escénico central: una alacena colorida y rebosante de diversos elementos, como los que aparecen en los cuadros de Izquierdo. Se encuentra dividida en réplicas de pinturas que se mueven de manera corrediza para revelar el rostro de las actrices animadoras. La cara de María Izquierdo es representada por una máscara plana dividida a la mitad de manera vertical; cada actriz lleva en su mano una de estas partes y, en diferentes momentos de la obra, las unen formando su rostro. La propuesta es un monólogo a dos voces, donde la pintora es representada por los gestos y acciones de las actrices, en coordinación con una narración grabada que resuena durante toda la obra, como si su origen se encontrara en el terreno de los muertos.

La alacena es un mecanismo convertible que se despliega transformando el espacio en distintos momentos de la función. La obra hace uso de diferentes técnicas: pop-up, teatro de papel, sombras, figuras planas, guiñol, medios digitales y, por supuesto, las actuaciones de Cordourier y Espíndola, que conforman una dupla más que talentosa. Se incluyen elementos de la cultura mexicana, como juguetes, marionetas de feria, papel picado y tocados de listones. En general, es una obra llena de colores, con una paleta similar a la de las pinturas de Izquierdo. La calidez que emana la plástica contrasta con los momentos conflictivos de la vida de la artista; a la vez, realzan el espíritu aguerrido y optimista, que es parte del discurso.

El uso de las sombras propicia un ambiente de ensueño, generando un efecto de inmersión en las memorias de la protagonista; los autorretratos son la evidencia de la agonía que deja en el lienzo, así como los temas de dulces, comidas y flores son los aromas que la rodearon en vida. La referencia a la Revolución mexicana se hace presente, pero no solo como acontecimiento histórico, sino también como espíritu y sentido, porque si es posible cambiar la realidad política del país, también lo es cambiar el arte, y dentro de ese nuevo arte se encontrarán las artistas.

En ese sentido, este proyecto es un maravilloso homenaje a aquellas mujeres que fueron ensombrecidas por figuras masculinas que se apoderaron del escenario artístico a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, es un llamado a la sororidad a partir del reconocimiento



Imagen 1. Cartel de la obra *La Alacena, documental miniatura sobre María Izquierdo*. México, 2020. Diseño por Gabriela Gómez Meza. Fotografía de Mariana Xareni.

del hacer entre colegas y la incentivación de espacios de creación colaborativos entre artistas escénicas. Con dicha labor, las creadoras de *La Alacena...* plantean su cometido de reconfigurar en escena la famosa frase de Izquierdo: “es un delito ser mujer y tener talento” (ver Imagen 1).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La frase a la que refieren las creadoras es la misma que figura en el cartel: “es un delito ser mujer y tener talento”, cuyo origen podría encontrarse en las memorias de la pintora respecto al inicio de su carrera: “era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor” (María Izquierdo citada en Deffebach 15).

Respecto a las reacciones del público presente en la función no puedo decir mucho, aunque puedo hablar de mi experiencia como espectadora en línea. En primer lugar, admito que es bastante cómodo tener la posibilidad de asistir a una función de teatro que tiene lugar en la Ciudad de México, sin salir de mi casa en Xalapa, Veracruz. Por otra parte, ciertos acercamientos de la cámara me permitieron apreciar diferentes detalles que de otra manera podían haber pasado desapercibidos, además de que el lugar privilegiado de la cámara suele encontrarse libre de obstrucciones visuales.

Sin embargo, no está de más recordar que nada sustituye la presencia física en un teatro y que el estado de la red de internet en casa afecta la calidad del video. Tener una conexión deficiente puede llevar a la interrupción de la transmisión y perder buena parte de la obra, ya que no permanece grabada en una plataforma. Por fortuna, esto me ocurrió en una única ocasión y solo un par de segundos. Fuera de ese problema, la obra es disfrutable, el texto es ágil y con buen ritmo. Quizá puedan llegar a hacer falta algunas pausas o silencios para terminar de digerir ciertos momentos, pero la riqueza del juego entre las actrices dinamiza todas las situaciones.

*La Alacena* es una obra bella, tanto plástica como discursivamente, aguerrida como su protagonista; muestra de ello es que ha logrado persistir pese a la contingencia de salud por la que atravesamos. Es un logro digno de aplaudir y una celebración para los que deseamos la reapertura de los teatros. Espero podamos presenciar próximas funciones, y ya sea que la veamos de manera presencial o en línea, será sin duda una maravilla.

## Ficha técnica

*Nombre de la obra:* *La Alacena. Documental miniatura sobre María Izquierdo.*

*Compañía:* Fortuna, Colectivo de Creación.

*Fecha y lugar de estreno:* 29 de noviembre del 2020, Ciudad de México, Foro Shakespeare.

*Dramaturgia:* Tanya Huntington.

*Dirección:* Aurora Gómez M.

*Asistencia de dirección:* Erika Franco.

*Diseño de arte y desarrollo de medios digitales:* Gabriela Gómez Meza.

*Diseño de vestuario:* Pilar Boliver.

*Diseño y realización de escenografía:* Pablo Cueto.

*Musicalización:* Luis Angel Pimienta Rodríguez.

*Diseño y construcción del Pop-up:* Ainé Martelli.

*Diseño y realización del guiñol:* Rolando García.

*Reparto:* Marysol Cordourier y Abigaíl Espíndola.

## Fuentes consultadas

- Deffebach, Nancy. "María Izquierdo: arte puro y mexicanidad". *Revista Co-herencia*, vol. 15, núm. 29, 2018, pp. 13-36, <https://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v15n29/1794-5887-cohe-15-29-00013.pdf>, consultado el 30 de noviembre del 2020.
- Eder, Rita. "Las Mujeres Artistas en México". *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, vol. 13, núm. 50, tomo 2, 1982, pp. 251-60, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1144/1131>, consultado el 20 de enero de 2021.
- "Fortuna, Colectivo de Creación". *Facebook*. <https://www.facebook.com/Fortuna-Colectivo-de-Creacion-105739481239427/about>, consultado el 30 de noviembre del 2020.
- "Fortuna, Colectivo de Creación". *Carpeta del proyecto: La Alacena, documental miniatura de María Izquierdo*. Archivo personal del colectivo, consultada el 30 de noviembre del 2020.
- Gassó y Vidal, Leopolda. "La mujer artista. III". *El Álbum de la mujer. Ilustración hispano-mexicana*. Año 3, tomo 5, núm. 23, domingo 13 de diciembre de 1885.
- La Alacena, documental miniatura de María Izquierdo*, de Tanya Huntington. Dirigida por Aurora Gómez Meza, Fortuna, Colectivo de Creación, 29 de noviembre del 2020, Foro Shakespeare, Ciudad de México, transmisión en vivo.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*Reseña de puesta en escena*

*I wonder where  
the dreams I don't  
remember go,*  
de Yoann Bourgeois

Yaeko Ramírez Tovar\*

\* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,  
México.

*e-mail:* yaeko.ramirez@gmail.com

**Recibido:** 07 de diciembre de 2020

**Aceptado:** 09 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2668

## *I wonder where the dreams I don't remember go*, de Yoann Bourgeois

Como parte de su temporada 2020-2021, Nederlands Dans Theater estrenó la coreografía *I wonder where the dreams I don't remember go*, bajo la dirección del coreógrafo francés Yoann Bourgeois, una coreografía marcada por el estilo característico de Bourgeois, donde el desafío a la gravedad es el eje principal. Nederlands Dans Theater es una compañía de danza originaria de los Países Bajos y una de las pocas en el mundo que invita a diferentes coreógrafos anualmente, brindándoles la oportunidad de crear nuevas obras con una virtuosa y preparada compañía. Fue fundada por Benjamin Harkarvy, Aart Verstegen y Carel Birnie, en 1959. Su repertorio se conforma por 620 obras de reconocidos coreógrafos y coreógrafas, como Jiří Kylián y Hans van Manen, Sol León y Paul Lightfoot, Crystal Pite y Marco Goecke, Johan Inger, Medhi Walerski, Ohad Naharin, Alexander Ekman, Gabriela Carrizo, Franck Chartier, Hofesh Shechter, Edward Clug, Sharon Eyal, Gai Behar y muchos más. Actualmente, Nederlands Dans Theater tiene, como directora artística, a Emily Molnar<sup>1</sup> y, como directora general, a Willemijn Maas. Se conforma por los grupos NDT1 y NDT2. El primero está integrado por jóvenes profesionales y talentosos; el segundo, por bailarines con una trayectoria más larga.

Para su temporada 2020-2021, debido a la epidemia de COVID-19, la compañía ofrece dos alternativas: funciones presenciales en Lucent Danstheater, en La Haya, Países Bajos, con público limitado, y funciones virtuales disponibles para todo el mundo, pagando un

---

<sup>1</sup> Emily Molnar es una de las más aclamadas bailarinas de Canadá. Es egresada de la National Ballet School of Canada y bailó con la National Ballet of Canada, Ballet BC y el Frankfurt Ballet.

boleto. Gracias a esta segunda alternativa, miles de espectadores nos dimos cita en su página web para presenciar, desde la comodidad de nuestros hogares, el estreno de *I wonder where the dreams I don't remember go*. Yoann Bourgeois<sup>2</sup> es un acróbata, actor, malabarista, bailarín y coreógrafo originario de Francia. Sus obras se caracterizan por la fascinación que tiene con la gravedad y por las instalaciones que utiliza, donde muy frecuentemente desafía las fuerzas de la física. Su primera coreografía con el grupo 2 de Nederlands Dans Theater fue durante la temporada 2019-2020; se tituló *Little Song*.

*I wonder where the dreams I don't remember go* es una “exploración poética del tiempo, espacio y las fuerzas físicas”<sup>3</sup> (“I wonder” 2) que “propicia nuestra imaginación en un nuevo e inesperado territorio, ofreciéndonos un convincente universo que cuestiona nuestro sentido de realidad”<sup>4</sup> (*ibídem*).

La primera imagen que se observa en la coreografía es uno de los intérpretes parado frente a la cámara. Invita a presenciar la función y señala que lo que está a punto de suceder es un poema. Una vez que se abre el telón, al fondo se observa una estructura de madera, conformada por dos paredes continuas y un piso. Hay una mesa con dos sillas y, en una de ellas, está una mujer. El intérprete se sienta con ella. Sentados en la mesa mantienen un corto diálogo, ninguno sabe con exactitud dónde están. Pareciera que el espacio que ambos habitan no es el mismo (ver Imagen 1). La mujer se pone de pie, toma su silla y la embona a una de las paredes de la estructura de madera. La silla queda en posición horizontal, como si estuviera suspendida.

Tanto la mesa como las sillas, así como el uso de estructuras que permitan la interacción de los intérpretes con estas, son elementos sumamente recurrentes en las obras de Bourgeois. En el caso de *I wonder where the dreams I don't remember go*, el coreógrafo lleva la exploración con estos elementos más allá de lo que ha hecho en otras obras.

La estructura de madera que está en el escenario es el elemento principal que convierte al espacio físico en un espacio onírico, donde las nociones de arriba y abajo no representan lo que en la vida cotidiana son (ver Imagen 2). Es una estructura que, conforme se transforma a lo largo de la coreografía, recuerda a *Relatividad*, la pintura de Maurits Cornelis Escher, donde justamente se aprecia la manera en que el pintor manipula el espacio y la perspectiva, experimentando con la gravedad y la construcción de espacios y arquitecturas imposibles.

---

<sup>2</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=Df7n-k2Cq34>

<sup>3</sup> “A poetic exploration of time, space and the physical forces”.

<sup>4</sup> “[...] propels our imagination into new and unexpected territory, offering us a compelling universe that questions our sense of reality”.



---

**Imagen 1.** © Rahi Rezvani. Nederlands Dans Theatre, Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*. Intérpretes: Surimu Fukushi, Nicole Ishimaru, Keren Leiman, Tess Voelker, Lea Ved, Scott Fowler, Boston Gallacher y Kyle Clarke. Lucent Danstheater, La Haya, Países Bajos, 2020.



---

**Imagen 2.** © Rahi Rezvani. Nederlands Dans Theatre, Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*. Intérpretes: Keren Leiman, Tess Voelker, Lea Ved, Scott Fowler, Nicole Ishimaru, Boston Gallacher y Kyle Clarke. Lucent Danstheater, La Haya, Países Bajos, 2020.

Durante un primer momento, la coreografía transcurre en la creación del espacio onírico de la intérprete. ¿Cómo saber que es un sueño? Si por algo se caracterizan los sueños es por crear situaciones irreales que en ningún otro momento de la vida cotidiana podríamos presenciar ni hacer. Así es como el cuerpo de la intérprete se transforma en un cuerpo virtual que se proyecta en una de las paredes de la estructura de madera. Hay dos cuerpos de ella en el escenario y cada uno se distingue desde una perspectiva. La intérprete juega con la silla que sigue suspendida en la pared. Con movimientos sutiles y muy precisos hace que, tanto las imágenes de su cuerpo físico como de su cuerpo virtual, cobren vida en una secuencia de irrealidad e ilusión.

En un segundo momento de la coreografía, hay un flujo continuo de cuerpos físicos y virtuales en la estructura de madera. El efecto que se logra es como si los dos cuerpos que estaban en un inicio sentados en la mesa se hubieran multiplicado y cada uno imitara al otro. En escena se percibe caos. La tranquilidad y sutileza del inicio se interrumpe por voces intempestivas que hablan al mismo tiempo y se preguntan: “¿sabes dónde está mi pez dorado?”

Durante 40 minutos, en escena se mira una serie de sinsentidos: paredes que se mueven en distintos ángulos, sillas y mesas suspendidas, cuerpos que aparentemente son la misma persona, diálogos que se repiten y cuerpos escurriéndose por las paredes y deslizándose por el piso. En el desarrollo de la coreografía se crea un ambiente que no resulta fácil de definir (ver Imagen 3). Así como en los sueños, la coreografía muestra un tiempo diluido, donde cada segundo y cada minuto pierden relevancia entre el movimiento lúdico y los cuerpos. En este tiempo diluido, las voces que se escuchan y la música que acompañan al movimiento son fundamentales para irrumpir en lo onírico.

*I wonder where the dreams I don't remember go* es una coreografía de lo imposible, aunque también es un poema de lo onírico, donde cuerpos, almas, mentes, emociones y palabras se entremezclan con movimiento. La propuesta presentada por Nederlands Dans Theater y dirigida por Yoann Bourgeois es la muestra de un espacio onírico construido desde un proceso creativo en colectivo, donde cada uno de los y las intérpretes deposita un poco de su propia experiencia.

A pesar de que elementos como las sillas, la mesa o una rampa son recurrentes y representativos de otras obras de Bourgeois, en *I wonder where the dreams I don't remember go* son usados con mucha habilidad y naturalidad por los y las intérpretes. Pareciera lo más normal que una mesa esté completamente de cabeza y en ella dos personas sentadas en sillas haciendo movimientos perfectamente medidos para no caerse sobre el escenario.

La coreografía emana armonía entre el caos y peligro que se genera al desafiar la gravedad, así como lo efímero de los movimientos y los cuerpos proyectados en la estructura. La tensión que se produce por el constante peligro en el que están inmersos los y las



**Imagen 3.** © Rahi Rezvani.  
Nederlands Dans Theatre,  
Yoann Bourgeois, *I wonder  
where the dreams I don't  
remember go*. Intérpretes:  
Keren Leiman y Boston  
Gallacher. Lucent Danstheater,  
La Haya, Países Bajos, 2020.

intérpretes al estar de cabeza en el techo de la estructura sin ninguna protección, se rompe con las imágenes ilusorias e irreales que se perciben en el escenario. Incluso, hacen que se olvide el peligro que conlleva la misma coreografía (ver Imagen 4). Destaca notoriamente la destreza de los y las intérpretes para desarrollar secuencias de movimiento dentro de una estructura que asemeja un mundo al revés, un mundo de lo imposible.



**Imagen 4.** © Rahi Rezvani. Nederlands Dans Theatre, Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*. Intérprete: Boston Gallacher. Lucent Danstheater, La Haya, Países Bajos, 2020.

*I wonder where the dreams I don't remember go* desafía constantemente el sentido de realidad y de todo aquello que percibimos cotidianamente. Juega con las infinitas posibilidades que se pueden lograr entre la estructura de madera, las y los intérpretes, además de los objetos, e invita a explorar otras posibilidades no solo de bailar, sino de existir e irrumpir en la cotidianidad de la vida. ¿Cómo serían nuestras vidas si pudiéramos vivirlas como en nuestros sueños más irreales?

Más allá del virtuosismo y las habilidades técnicas de las y los intérpretes, es una coreografía que se centra en crear imágenes desafiantes de la realidad. Cada uno desarrolla secuencias coreográficas que denotan movimientos precisos con sutiles tintes de suavidad, como si todos los cuerpos estuvieran suspendidos. Es una propuesta coreográfica que, en tiempos de pandemia y encierro, abre las puertas a otro mundo donde los límites del espacio y el tiempo son difusos y frágiles. Sin duda, permanece en el recuerdo y en los sueños como una poesía en movimiento.

## Ficha técnica

*Compañía:* Nederlands Dans Theatre.

*Fecha y lugar de estreno:* Estreno en línea y presencial 3 diciembre 2020 en Lucent Dans-theater en La Haya, Países Bajos.

*Dramaturgia:* Yoann Bourgeois.

*Dirección y coreografía:* Yoann Bourgeois.

*Escenografía:* Yoann Bourgeois.

*Iluminación:* Yoann Bourgeois y Barry van Oosten.

*Escenofonía:* Max Richter, *Written on the sky, The end of all our exploring, The Departure, Path 19 (yet frailest), November Sequence, This bitter earth/ On the nature of daylight.*

*Vestuario:* Yoann Bourgeois y Yolanda Klompstra.

*Reparto:* Nicole Ward, Paxton Ricketts, Jianhui Wang, Yukino Takaura, Chloé Albaret, Fay van Baar, Donnie Duncan Jr. y Luca Tessarini.

*Fecha y lugar de la última temporada:* Presencial en Lucent Danstheater en La Haya, Países Bajos del 3- 19 diciembre 2020. En línea el 3, 4 y 5 de diciembre 2020 en el sitio web de la compañía.

## Fuente consultada

Nederlands Dans Theatre. "I wonder where the dreams I don't remember go". *Publitas*, <https://view.publitas.com/nederlands-dans-theater/seizoen-2020-2021-i-wonder-where-the-dreams-i-dont-remember-go/page/3>. Consultado el 5 de diciembre de 2020.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*Reseña de libro*

## *Teatro de ayer y hoy a escena, de José Romera Castillo*

Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán\*

\* Universidad Autónoma de Puebla, México.  
*e-mail:* raquelgmx@yahoo.com

**Recibido:** 14 de diciembre de 2020

**Aceptado:** 17 de diciembre de 2020

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2664

## *Teatro de ayer y hoy a escena*, de José Romera Castillo

Romera Castillo, José. *Teatro de ayer y hoy a escena*. Madrid: Verbum, 2020, 439 pp., ISBN 9788413372501

No es tarea sencilla reseñar un libro que es, en sí mismo, una extensa reseña de la diversidad de asuntos relacionados con el teatro español en la actualidad (ver Imagen 1). A lo largo de más de 400 páginas y 18 capítulos, José Romera Castillo nos conduce desde la superficie de la actividad teatral hasta recovecos que, sin su guía, permanecerían insospechados para muchos de nosotros.<sup>1</sup> El contenido de este libro se relaciona con los estudios teatrales desde el punto de vista de lo textual y de lo espectacular. Presentaremos en seguida una serie de anotaciones sobre los puntos que aborda cada uno de los capítulos.

El teatro clásico, pieza importante del patrimonio cultural, ha sido objeto de abundantes puestas en escena, así como de estudios tanto de texto y como de espectáculo. Entre los autores más estudiados y representados están Calderón de la Barca, Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto y Tirso de Molina (Capítulo 1).

La conmemoración del cuarto centenario de los fallecimientos de Cervantes y de Shakespeare dio lugar, en 2016, a una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid, actos culturales diversos, estudios biográficos y, especialmente, estudios sobre el teatro cervantino, al lado de puestas en escena de obras de ambos autores. De Cervantes se hicieron

---

<sup>1</sup> A manera de prolegómenos, José Romera Castillo da cuenta de las fructíferas líneas de trabajo surgidas a iniciativa suya. Numerosas son las contribuciones de diversos centros de investigación sobre literatura y teatro –entre los cuales destaca el Seminario de Literatura, Teatro y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T)– dentro del hispanismo internacional. A lo largo de cada capítulo se consignan los seminarios organizados, así como publicaciones y tesis dirigidas por el autor de esta obra.

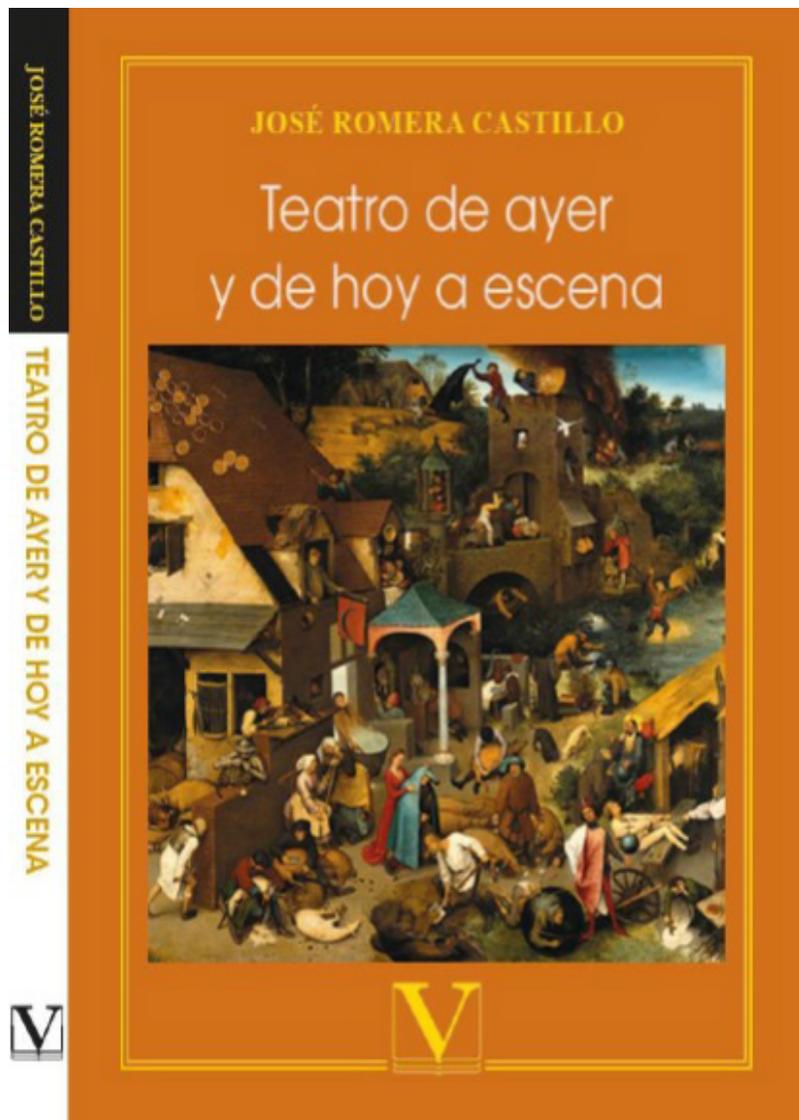


Imagen 1. Portada del libro *Teatro de ayer y hoy a escena*, de José Romera Castillo.

modernizaciones y adaptaciones del *Quijote*. José Romera Castillo lamenta la ausencia de puestas en escena de obras de Cervantes, y que en lugar de ello se haya recurrido a “meras adaptaciones o conglomerados con visiones poco ortodoxas” (89). Asimismo, hubo representaciones y adaptaciones de varias de las *Novelas Ejemplares*, así como del *Quijote* en clave femenina (Capítulo 2).

En el Capítulo 3 se realiza un recuento de obras (incluida la presencia de Dumas en el teatro español), óperas y zarzuelas. Muchos trabajos son de la autoría de Romera Castillo,

ya se trate de recopilaciones, organización de seminarios, dirección de tesis, publicaciones, estudios de carteleras o investigaciones sobre la vida escénica, en Madrid y en otras provincias. El Capítulo 4 está dedicado a dos figuras históricas en los escenarios: Fernán González (c. 901-970), tratado en obras de Lope de Vega, Zorrilla y Larra, entre otros, y Guzmán el Bueno (1256-1309), fundador de la casa de Medinaceli. Por su parte, el Capítulo 5 aborda la figura del trovador, en la obra homónima de Antonio García Gutiérrez, que fue objeto de una ópera de Verdi: *Il Trovatore* (1853). En cuanto a las puestas en escena, se consignan las realizadas en Madrid, París, Barcelona y muchas otras ciudades, a mediados del siglo XIX. Señala Romera Castillo que “el teatro, en su acepción más plena, al ser representado, no es solo un fenómeno artístico, sino que también –y además– se convierte en un hecho cultural y social de primera instancia” (150). Esta idea es primordial a lo largo de todo el libro.

El capítulo sobre el teatro de los siglos XX y XXI (Capítulo 6) inicia con una exposición de estudios realizados en el SELITEN@T. Se nota la presencia de temas que no habían aparecido hasta ahora, a saber: la dramaturgia de mujeres y las relaciones entre teatro e internet. Al teatro en los inicios del siglo XXI se dedica el Capítulo 7. Romera Castillo expresa su objetivo de realizar unas breves calas en los cuantiosos trabajos realizados en torno a diversos aspectos del teatro actual, una de las artes vivas, que exige la colaboración del espectador. Se ofrece un listado de teatros activos en la zona metropolitana y se señala la diversa calidad de los espectáculos. El estudio de la cartelera madrileña, en abril de 2013, pone de relieve la inclusión obras de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina, y Shakespeare.

En cuanto a dramaturgias femeninas, Romera Castillo consigna una escasa presencia en el mes considerado (solo dos muestras). El discurso histórico interviene en el teatro, en obras sobre asuntos históricos y políticos. También hay muestras de teatro biográfico, a través de la reposición de *La monja Alférez* (de 1986) y la puesta en escena de dos obras sobre García Lorca. Otros elementos señalados son el humor, el erotismo, el teatro breve y los musicales, estos últimos atribuidos a una colonización ideológico-cultural proveniente de los países anglosajones. Dentro de lo multimediático, Romera Castillo se refiere al trasvase del teatro al cine y a las relaciones entre el teatro y la televisión.

El Capítulo 8 está consagrado a algunas modalidades del espacio en el teatro español. De nuevo, el autor realiza una serie de calas en el amplio tema del espacio en el teatro. Consigna referencias bibliográficas correspondientes al siglo XXI y se ocupa también de la sonoturgia, es decir de los signos acústicos, sobre todo musicales, que forman parte de los espectáculos teatrales. Algunos proyectos utilizan el plató televisivo como espacio escénico, o bien el internet. Romera Castillo nos recuerda que el “teatro a domicilio” tiene una larga historia: en los palacios reales, en las casas de los nobles, y luego en las

calles. Da el ejemplo de Miami, donde un teatro alternativo lleva espectáculos a casas, oficinas, bares, cafés, con la finalidad de acercarse al público. El Capítulo 9 hace notar que, puesto que el teatro actual ha entrado de lleno en los circuitos de investigación y es objeto de estudio en los ámbitos universitarios, los premios son un elemento que debe tomarse en cuenta.<sup>2</sup>

Acerca del teatro como hilo de unión entre España y Europa, el Capítulo 10 comienza con una reflexión sobre las raíces comunes entre ambos, y se refiere a la diversidad de producciones teatrales en estos ámbitos. La Compañía Nacional de Teatro Clásico destaca por su labor de “recuperar, preservar, difundir y dar a conocer el teatro áureo español” (Romera 255), a la vez que mantiene relaciones con América y con Europa.

El Capítulo 11 aborda las técnicas metateatrales. A guisa de apertura, Romera Castillo ofrece un recuento bibliográfico sobre el término “metateatro”, en obras entre 1963 y 2006, para preguntarse en seguida sobre el caso del teatro español y señalar que dará algunas muestras de ensayos críticos monográficos acerca del tema, en revistas de distintos lugares de España. El metateatro, “un rasgo muy significativo del teatro en la actualidad” (283), ofrece diversas facetas y ha sido objeto de numerosos estudios. En seguida, Romera Castillo ofrece un “viaje entretenido” por espectáculos referidos al teatro dentro del teatro. Se menciona asimismo la presencia en escena de los autores de los textos, como la de Vargas Llosa en *Los cuentos de la peste*, en 2015. En el rubro del teatro biográfico se alude a tres piezas dedicadas a Emilia Pardo Bazán, María Teresa León y Eva Forest.

Las dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI constituyen, al lado del momento brillante por el que está pasando el teatro español, uno de sus rasgos sobresalientes, por el empuje de la dramaturgia escrita por mujeres, lo cual habla de su visibilidad tanto en el terreno de la autoría como en el de la actuación. El SELITEN@T, atento a este hecho, participa en proyectos con Francia y Alemania, además de que organiza seminarios internacionales y temáticos.<sup>3</sup> Los aspectos que se estudian en la actualidad son el erotismo, teatro e internet, teatro y música, teatro y marginalismo, teatro y filosofía, entre otros. El conjunto de estas actividades da testimonio de que las mujeres

---

<sup>2</sup> Romera Castillo menciona los de la Fundación GAR, los Max de las Artes Escénicas, dirigidos a diversos sectores: puestas en escena de autores clásicos (Calderón de la Barca, por ejemplo) o clásicos intermedios (García Lorca). Cabe aclarar que también se representan obras de autores como Brecht (*Madre Coraje*) y Shakespeare (243).

<sup>3</sup> Destacan dos antologías derivadas de estos eventos: *Dramaturgas españolas en la escena actual* (García-Pascual, Raquel, editora. Madrid: Castalia, 2011), y *Dramaturgas del siglo XXI* (Gutiérrez Carbajo, Francisco, editor. Madrid: Cátedra, 2014).

han llegado a ocupar el espacio teatral “buscando la paridad con sus congéneres, los hombres” (Romera 307). Fuera del ámbito europeo, se han dedicado estudios a la obra de dramaturgas argentinas y latinoamericanas; muestra de este interés es el proyecto *Dramaturgae* (Capítulo 13).

Los espectáculos teatrales formaron parte de los eventos organizados con motivo del *World Pride Madrid 2017* (Capítulo 14). Entre ellos destaca el festival cultural Mado (Madrid Orgullo), en cuyo programa figuraron obras teatrales que abordaban temas como la identidad de género, el poder del amor para eliminar barreras y las relaciones entre sexo, raza e ideología. Se considera que el teatro es “buen espejo de lo que está sucediendo a su alrededor” (335) y contribuye a hacer visibles las opciones del colectivo LGTBIQ.

Las manifestaciones del erotismo en el teatro no han recibido la atención pormenorizada que merecen, escribe el autor en el capítulo siguiente (el 15), dedicado a este tema. Al respecto, el SELITEN@T ha organizado seminarios internacionales,<sup>4</sup> con lo cual este grupo de estudios se erige como pionero en el conocimiento de la presencia de lo erótico en lo teatral. Romera Castillo, quien ha dedicado numerosas publicaciones en torno a la obra de Antonio Gala, explora, en el Capítulo 16, la interacción entre el lenguaje musical, el poético y el teatral. Aborda aspectos como la musicalidad en la poesía de Gala, que se aprecia en grabaciones de algunos de sus libros y en la musicalización de sus textos por parte de varios artistas, como Montserrat Caballé. Continuando con el tema de la música en el teatro, el Capítulo 17 trata sobre los musicales en escena. Romera Castillo también ha incursionado en este terreno de estudio y nos ofrece una muestra de carteles –con sus referencias en la red–, títulos de obras, elencos, tramas, así como datos sobre las producciones y sobre la presencia del *Stage Entertainment España* para montar obras como *Los miserables*, *El rey león* o *Cabaret*. El capítulo se cierra con una reflexión acerca del factor financiero en la puesta en escena de este tipo de espectáculos.

“Apostillas teatrales” es el título de la parte final de este dilatado viaje por la pluralidad de las manifestaciones escénicas exploradas por Romera Castillo. Aquí hace un breve pero sustancioso recorrido por el significado del término “autor”, a partir del teatro áureo español. Señala que es indudable que el autor del texto literario teatral pertenece a la historia literaria, puesto que “las obras de cualquier dramaturgo pueden ser leídas como una novela o un poema” (424). No obstante, hace notar que el proceso de comunicación es completamente diferente al literario cuando un texto es llevado a la escena: la semiótica ha establecido que el lenguaje verbal se acompaña de otros tipos de lenguajes

---

<sup>4</sup> Los trabajos dieron lugar a dos libros: Romera Castillo, José, editor. *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2012; y Romera Castillo, José, editor. *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo*. Madrid: Verbum, 2017.

no verbales; lo que le otorga características significantes específicas y determina su plurifuncionalidad.

La plétora de datos contenidos en este libro conforma un mosaico sumamente variado. Se trata de un hito relevante en la trayectoria de José Romera Castillo, quien nos ofrece una obra de indudable utilidad para consulta, búsqueda bibliográfica y localización de trabajos, tanto en libros y revistas como a través de la red.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**  
abril-septiembre 2021  
Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728  
ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*Reseña de libro*

*Escrituras del silencio.  
Figuras, secretos,  
conspiraciones y  
diseminaciones de una  
dramaturgia de la danza,  
de Roberto Fratini*

Paulina María López Vega\*

\* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,  
México.  
*e-mail:* silencio\_de\_dia@hotmail.com

**Recibido:** 02 de diciembre de 2020

**Aceptado:** 09 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2663

*Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, de Roberto Fratini

Fratini Serafide, Roberto. *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2018, pp. 592. ISBN: 978-607-8584-26-0.

En un silencio extendido a 568 páginas de escritura, Roberto Fratini Serafide, a través de la editorial Paso de Gato, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes,<sup>1</sup> en colaboración con la Universidad de Guadalajara<sup>2</sup> y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), nos ofrece una compilación de textos que piden ser leídos con una ración adecuada de paciencia. Paciencia, entendida en los mismos términos propuestos por el autor, como una aceptación de “las *formas* de cosas y eventos capaces de invalidar todo formato previo de la experiencia” (413), y como un repudio hacia la “tentación de entender de inmediato cosas cuyo sentido no será restituido más que a través de latitudes incalculables de tiempo y de vida interior” (*ibidem*).<sup>3</sup>

Con un prólogo de Víctor Molina (a quien Fratini otorga el crédito de la idea de la compilación), el libro se encuentra conformado por cinco partes que concluyen con *formas* texturales<sup>4</sup> nada rigurosas en cuanto al *corpus* teórico general y cuyos encabezados presumen la *figura* de estructuras musicales: un *preludio*, dos *interludios*, una *fuga* y

---

<sup>1</sup> A través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2017.

<sup>2</sup> A través de la Secretaría de Vinculación y Difusión Cultural.

<sup>3</sup> En este caso, el autor refiere concretamente a lo que él nombra como *paciencia poética* (413-414).

<sup>4</sup> El autor habla de la *textilidad* o la *texturalidad* versus la textualidad en una conversación con Roger Bernat, definiendo a la primera como una “manera de organizar como entramado el conjunto de los signos que componen el espectáculo”; mientras que para la segunda, solemos referirnos a “algo que puede ser transcrito”, y que presenta cierta dimensión de permanencia (ver “Roberto Fratini y Roger Bernat”).

un *posludio* (sic). Los otros 24 subtítulos, distribuidos en Figuras, Silencios, Escrituras, Conspiraciones y Diseminaciones, reúnen parte de la producción publicada e inédita del autor a lo largo de más de una década.<sup>5</sup>

En la solapa podemos leer la nacionalidad italiana de Roberto Fratini, quien deberá contar, para este 2021, con 41 años de edad. Decirlo así resultará sin duda ofensivo para las mentalidades de un mundo “que entroniza a la infancia con enternecimiento mesiánico mientras criminaliza el universo adulto, y que se abandona con un entusiasmo fascista al culto de la juventud como valor supremo” (366), aspecto en el que el autor insistirá a lo largo de su obra como una aguda crítica hacia los mecanismos de producción, distribución y recepción de la danza, el teatro y el performance, principalmente europeos. Importa destacar esto último, ya que en toda la obra no hay ninguna reflexión con la mirada puesta en la esfera latinoamericana y, si acaso, encontraremos en sus fuentes bibliográficas una o dos referencias de estas latitudes.<sup>6</sup> *Escrituras del silencio* sale a la venta como el tercer libro publicado por el autor, después de *A Contracuento. La danza y las derivas del narrar* (2012) y *Filosofía de la danza* (2015), escrito en coautoría con Magda Polo Pujadas y Bàrbara Raubert, ambos de editoriales españolas.

Dice el poeta Khalil Gibran que “[e]l amor es una palabra luminosa, escrita por mano luminosa, en página luminosa” (30), y definitivamente *Escrituras del silencio* es un libro de irradiante luminosidad. El autor, a través de un desesperado grito insonoro, exige tanto a artistas, teóricos y audiencias tomar con la seriedad, respeto y compromiso con que atendemos nuestras muertes a esta labor de manufactura humana llamada arte, muy por encima de los márgenes de institucionalidad, inclusividad e incluso performatividad, entendida esta última con fatalidad cuando se le toma como “criterio de todas las verdades” (518) y exigiendo, en cuanto a ella, una revaloración de los términos: presencia, espontaneidad y emergencia. Sus lanzas de palabras puntiagudas y enunciados quiásmicos traspasan, por mencionar algunos, los conceptos de cultura (“orgía plagada de formalidades” –389–), creatividad, danza, dramaturgia, experiencia y teatro.

Puja, a través de un lenguaje que se torna ácido y violento, para dejar de mirar en la danza ese lugar de regocijo hedonista y magia transformadora, la mano salvadora de un

---

<sup>5</sup> Encontramos un texto fechado el año 2006 (precisamente el que ostenta una referencia directa a la *Dramaturgia silenciosa*, pp. 185-213) y de ahí un salto de cinco años sin producción presentada. El resto de los textos datan del 2011 al 2018 con un énfasis productivo hacia el año 2015, en que aparecen registrados seis subtítulos.

<sup>6</sup> La única consideración en este sentido aparece en la página 548 como una *Nota para la edición mexicana*, en la cual el autor advierte que por cuestiones de espacio, señalará solamente algunos de los protocolos de las *Dramaturgias del debate* que se encuentran en el documento original.

mundo que se desquebraja; “de competencias tan [únicas] como para avalar la existencia de una ceguera, de un talón de Aquiles exclusivo del lenguaje” (202) que sólo ella, en sus movimientos, puede subsanar, y en cambio, opta por encontrar en su tan contrargumentada marginalidad un núcleo *maravilloso* y *maldito* de esencialidad (176). Danza olvido y huida: “fuerza secreta de lo ‘ininportante’” (*ibídem*), donde el cuerpo, como materia inteligente, hace gala de cierta libertad otorgada por la facultad que tiene de *ser objeto* (165).

La *dramaturgia silenciosa* será aquella donde se re-negocie la ficción y una renuncia al decir, rebose “de signos que no consiguieron ser palabras porque anhelaban ser más que eso” (195). Propone entonces hablar de *ecosistemas de sentido*, es decir, “condiciones de respiración, vitalidad y pervivencia de un entorno de signos” (226), un desbordamiento semántico que conlleva incluso al *suicidio dramático*: “puede que el sistema enarbolado por el espectáculo se bloquee o se enrede porque es poéticamente necesario producir su parálisis, su aporía; puede, en cambio, que simplemente llegue a la imposibilidad de un final (y, por ende, a un final infinito)” (229). Destrucciones, hundimientos e interrupciones que más que otorgar certezas conlleven al ejercicio de la duda.

Ofrece también un estudio profundo en relación con los *dispositivos escénicos*, entendidos como estructuras de azar regladas en que el flujo teatral o dancístico es impedido por la noción de un *cuerpo pensante* en ejecución resolutive, a saber: el camino como respuesta a la composición laberíntica del dispositivo (Margarit en Fratini 315). Se expone con sagacidad de juicio en el tema de la *participación* como la manifestación de *cuerpos agente* autoexhortados colectivamente a la desinhibición y en exposición al gozo obligado de cierta pornografía cultural: “La experiencia pornográfica se resume fenomenológicamente en la infinita disponibilidad a excitarse por la epifanía de lo obvio y consabido” (384).

No menos controversial resulta el último apartado en que se despliega un listado sui géneris de los, por él denominados, protocolos o *dramaturgias del debate*: “La dramaturgia básica del debate queda así definida como la simulación de performance sincero en la que un público entrenado a fingirse seguro de sí dialoga con un artista entrenado a fingirse inseguro” (543). Informa el autor que en torno al “proyecto” –que presenta ya 40 diferentes protocolos– existe un equipo de colaboración que se encuentra documentando y aplicando una encuesta, a gran escala, sobre la utilidad y sentido de dichos formatos.

Así, entre crudeza poética y afabilidad satírica, Roberto Fratini va tejiendo la heterogeneidad de su libro al presentar desde un análisis coréutico extenso y complejo de la *Divina comedia*, hasta una somera descripción fenomenológica del *Harlem Shake*. A lo largo de este recorrido aparecerán reflexiones por demás interesantes sobre el *Tanztheater* de Pina Bausch y la influencia que en ella tuvo el trabajo de Kurt Jooss; el juego simbólico

entre el cuerpo y la marioneta en Heinrich von Kleist; la estética de Loïe Fuller en el trabajo de la polaca Ola Maciejewska; la producción *Voronia* (2015) de Marcos Morau; la danza grotesca de Andréane Leclerc en *Chrepaka* (2014); la compañía china *TAO Dance Theatre*, fundada por Tao Ye en 2008, a quien el autor considera como “uno de los coreógrafos ‘seriales’ del primer tramo de siglo” (270); el trabajo de su coterráneo Alessandro Sciarroni, su fascinación por los espejos y el reconocimiento de la destreza como “principal aliada del aquí y del ahora” (282); el hip-hop y sus derivados en los procesos pedagógicos, de legitimación y mediáticos, estos últimos asumidos como su principal potencia y debilidad; la compañía *DV8* y su poética maximalista del *hard contact*; la noción de paisaje en los *Conde Torrefiel* como el “naufragio de todo lo humano en una trama tupida, borrascosa y festiva de eventos que ya no tienen nada de acontecer verdadero, y de experiencias que ya no tienen nada de cuanto acostumbrábamos llamar vida” (367); el performance *happy happy* del *flash mob* y la construcción de pseudo comunidades que sólo existen como espectáculo (502), y sobre dos piezas de la compañía *FFF (Friendly Face of Fascism): Pendiente de voto* (2012) y *Numax-Fagor-Plus* (2013) de las que el autor firmó la dramaturgia.

Roberto Fratini, teórico y dramaturgo de acelerado pensamiento ético y ágil vocabulario, hace un llamado urgente a la vitalidad en estos tiempos de posmodernidad en los que la inercia intempestiva de una irremediable caída hace creer que se vuela.<sup>7</sup> A través de las páginas de sus *Escrituras del silencio* nos invita a volver utilizables las palabras *malo* y *feo*, a buscar *hacer formas* en vez de seguir el impulso infantil de *romper formatos*. En fin, diría yo, a transformar lo políticamente incorrecto en todo lo que requiere ser incorrectamente político.

Alguien podría, en suma, estar perdiendo una hora de su último día de vida tragándose nuestras sandeces. Lo sé, es un pensamiento algo tétrico. Pero cuando queramos medir los impredecibles aspectos éticos de nuestra movidas estéticas nos preguntaremos simplemente si no sería sumamente antipático que el fundido a negro de la existencia de alguien se hiciera sobre una imagen terminal de fealdad, de estupidez, de descuido, de arrogancia o de banalidad. Los moribundos son el público más honesto (520).

---

<sup>7</sup> “Adicta a su propio vértigo, insensibilizada por su norma de aceleración y crecimiento incondicional, la posmodernidad recuerda al paracaidista que, a mitad del vuelo, siente que flota mientras sigue precipitando” (365).

## Fuentes consultadas

Gibran, Khalil. *Arena y espuma*. 7ª ed. México: Sayrols, 1984.

“Fratini Roberto y Roger Bernat-Dramaturgias silenciosas”. *YouTube*, subido por Acción formativa PLATEA, 1 de octubre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=M-1gOUNC9-R8>, consultado el 1 de diciembre del 2020.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*In memoriam*

## Mónica Kubli, Félida Medina y Marcela Zorrilla. Tres escenógrafas mexicanas, su legado

Patricia Ruiz Rivera\*

\* Centro Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Teatral Rodolfo Usigli (INBAL), México.  
*e-mail:* pat\_ruver@yahoo.com.mx

**Recibido:** 17 de noviembre de 2020

**Aceptado:** 01 de marzo de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2665

## Mónica Kubli, Félida Medina y Marcela Zorrilla. Tres escenógrafas mexicanas, su legado

El año 2020 será recordado por una serie de acontecimientos desafortunados, como la ola de muerte por la transmisión a nivel mundial de COVID-19, que había causado más de 180 mil fallecimientos tan solo en México hacia febrero de 2021; en este país, los decesos de reconocidos artistas han sido dolorosos. Han muerto, por causa de esta enfermedad, Cecilia Romo, Óscar Chávez, Raymundo Capetillo, Pilar Pellicer, Rogerio Baruch y, por otras causas, José Luis Ibáñez, Héctor Suárez, Héctor Ortega, Mónica Miguel, Aarón Hernán, Jaime Humberto Hermosillo, Manuel Felguérez y, desafortunadamente, un largo etcétera.

Las escenógrafas mexicanas Mónica Kubli, Félida Medina y Marcela Zorrilla también fallecieron en el 2020, por lo que es momento de reconocer el valiosísimo legado que dejaron al teatro mexicano. Desde su incursión en el campo, estas tres creadoras trabajaron incansablemente, formando profesionales para la renovación de la escena nacional, especializándolos en la iluminación, escenografía y producción escénica.<sup>1</sup>

**Mónica Kubli** (1957-2020) fallece el 22 de marzo, víctima de cáncer. Gran iluminadora y escenógrafa, formada bajo la tutela de Ludwik Margules y Alejandro Luna (de quien es asistente durante un tiempo), egresa del Centro Cultural Universitario en 1986. Comienza a trabajar para la danza y se convierte en una gran ambientadora de obras coreográficas (trabaja con Raúl Parrao, Alicia Sánchez y Pilar Medina, entre otros coreógrafos); a partir

---

<sup>1</sup> Para revisar el campo escenográfico, se recomienda: Recchia, Giovanna. *Escenografía mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, FONCA, CENART, INBA, CITRU, 1999.

de 2001, es la iluminadora del bailarín y coreógrafo japonés Ko Murobushi en sus presentaciones en México, hasta su muerte en 2015. Fundadora junto con Nina Serratos en 1993 del Teatro de la Oca, recibe la beca de ejecutante del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) ese mismo año.

Trabaja para cine y televisión, formatos que le permiten explorar como directora de arte y ambientadora. Para 2009, Alberto Estrella y Víctor Carpinteiro la invitan a colaborar en El círculo teatral, donde le permiten dar rienda suelta a la experimentación en el diseño y la ambientación, incorporando video o elaborando espacios muy realistas o abstractos para la representación.<sup>2</sup> Su última participación como creadora es para la obra *El consultorio de la Dra. Spellman*, que se estrena el 16 de febrero y que suspende funciones debido a la pandemia. Al ser una especialista en iluminación escénica, Kubli imparte cursos y conferencias en varias ciudades de la República Mexicana, a lo largo de su vida creativa.

**Félida Medina** (1941-2020) muere el 24 de marzo, víctima de cáncer. Originaria de Temascaltepec, Estado de México, decide inscribirse, en 1963, en la única escuela que contaba con la carrera de Escenografía en aquel entonces: la Escuela de Arte Teatral (EAT). Tener contacto con maestros como Leoncio Nápoles, Antonio López Mancera, Ignacio Zúñiga y Julio Prieto, le abre un amplio panorama para expresarse a través de su imaginación. Da sus primeros pasos como escenógrafa en la Temporada de teatro popular al aire libre en 1963, siendo aún alumna, y posteriormente trabaja con el director Virgilio Mariel en *El principito* (1966-1969), en la Casa de la paz, que le vale el primero de muchos premios que, a lo largo de su trayectoria, recibió por parte de asociaciones de críticos del medio teatral. Quizá, de los cerca de 130 montajes profesionales en los que participa a lo largo de su vida profesional, sus creaciones más icónicas sean *Cementerio de automóviles* (dir. Julio Castillo, 1968), *Los albañiles* (dir. Ignacio Retes, 1969), *El extensionista* (dir. Felipe Santander, 1978) o *Escarabajos* (dir. Hugo Rentería, 1991). Buscando ese estilo propio de interpretar dentro del escenario, a la par de iniciar como docente en la EAT en 1970, la entonces joven Félida se arriesga con ideas que ya le rondan en la cabeza y le van permitiendo audacias con la creación de atmósferas a través de desniveles y pantallas de video en el escenario, como en el montaje de *El juicio* (dir. Ignacio Retes, 1971) y que perfeccionará tiempo después, al ser la primera en utilizar estructuras tubulares o acrílicos en el escenario.

Llega a trabajar con estilos muy distintos de dirección: Clementina Otero, Dagoberto Guillaumin, Miguel Sabido, Willebaldo López, Julio Castillo, Ignacio Retes, Xavier

---

<sup>2</sup> Algunas imágenes del trabajo escénico de Mónica Kubli se puede ver en la página de El Círculo teatral, en <https://www.facebook.com/elcirculoteatral/videos/635329503982857>

Rojas, Marco Antonio Montero, Dimitrios Sarrás, Nancy Cárdenas, Blas Braidot, Felipe Santander, entre muchos otros, a lo largo de sus casi 50 años como profesional. Como docente imparte cursos y seminarios sobre producción teatral, escenografía y escenotecnia en varias universidades e institutos de la República Mexicana; además, es titular en la carrera de Escenografía, en la Escuela Nacional de Arte Teatral, desde su ingreso como docente, y coordinadora de área en varios periodos, hasta su muerte. Participa en dos ocasiones en la Cuadrienal de Praga, en 1975 y 1995, representando a México como expositora y como presidenta de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos, de donde es miembro fundador.<sup>3</sup>

**Marcela Zorrilla** (1931-2020) fallece el 19 de octubre por causas naturales. Pintora, escenógrafa, vestuarista, asistente de dirección y producción, resalta su labor como docente. Poseedora de una gran sensibilidad para la enseñanza, dedica gran parte de su carrera profesional a la formación de nuevos profesionales en las artes escénicas, pues una de sus clases más emblemáticas fue Producción escénica, impartida tanto para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como para la carrera de Escenografía en la EAT. En 1951 egresa de la carrera de maestro en artes plásticas en la UNAM y con esa formación de pintora, le atrae la escenografía y se relaciona tomando cursos tanto en la EAT como en la UNAM.

Asimismo, no deja de largo su faceta como pintora y su actividad profesional en ese rubro incluye numerosas exposiciones en las que participa de manera colectiva e individual entre 1951 y 1991. Se inicia como escenógrafa en el teatro universitario colaborando con el maestro Héctor Azar, en el Teatro de Coapa. Apoya, en el teatro universitario, el trabajo de siete directores jóvenes, entre los que se encuentran Ludwik Margules, Miguel Sabido, Juan Felipe Preciado e Ignacio Sotelo. En 1964 gana el premio a mejor vestuario y maquillaje en Nancy, Francia, con el montaje de *Divinas palabras*, de José Luis Ibáñez. Es miembro de la Compañía de Repertorio de Teatro Universitario y en 1969 es becada para estudiar historia del teatro, historia del traje y escenografía en Francia e Italia. A su regreso se integra al mundo laboral como escenógrafa, docente y en una faceta que es desconocida por muchos: la de ilustradora de libros y revistas, trabajo que inicia con el libro *Italia en México*, en 1957; posteriormente, ilustra varios

---

<sup>3</sup> Parte del trabajo de Félida Medina se puede consultar en la Biblioteca digital no. 4 del CITRU: "Julio Castillo. 'El niño que no me deja en paz'". *YouTube*, subido por CITRU Bellas Artes, 13 de abril de 2019, <https://youtu.be/sXXIABG0bRk>, consultado el 1 de marzo de 2021.  
"Ignacio Retes. 'Ocupación teatrística'". *YouTube*, subido por CITRU Bellas Artes, 14 de abril de 2019, <https://youtu.be/ravUofujsQA>, consultado el 1 de marzo de 2021.

números más para *Textos de teatro*, hasta 1977. Elabora material didáctico para las materias de producción teatral (UNAM, 1985, y CEIBA, 1986). Trabaja en varias producciones emblemáticas del teatro contemporáneo mexicano: *Olímpica* (dir. Juan Ibáñez, 1967), *Amor es más laberinto* (dir. Ignacio Sotelo, 1983), *Botica modelo* (dir. Mercedes de la Cruz, 1986), *Secretos de familia* (dir. Héctor Mendoza, 1991) y *Popol-Vuh* (dir. Miguel Flores, 1993). En 2014 le entregan el reconocimiento *Escuela de Altos Estudios* de la UNAM por su impecable labor profesional y docente en las Artes Escénicas y sigue impartiendo clases hasta su jubilación en 2018.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Existe una entrevista realizada para la revista *Kuchkabal*, núm. 18: Zorrilla, Marcela. Entrevista con Sergio Galindo Espinoza. “Entrevista completa a la Maestra Marcela Zorrilla y Velázquez”. *YouTube*, subido por Revista Kuchkabal, <https://www.youtube.com/watch?v=RD6h93bxOqg>, consultado el 1 de marzo de 2021.

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 12, Núm. 19**

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

*In memoriam*

## Rogelio Baruch Maldonado

Carlos Ortega Macías\*

\* Universidad Veracruzana, México.  
*e-mail:* enricomalatesta5@gmail.com

**Recibido:** 20 de enero de 2021

**Aceptado:** 10 de febrero de 2021

**Doi:** 10.25009/it.v12i19.2661

## Rogerio Baruch Maldonado

**H**ablar de ti –mi querido Roger, mi estimado Baruch– es hablar del amigo solidario, del activista político y del artista actor/bailarín/cantante... tres categorías que en más de una ocasión se mezclaron. Te recuerdo claramente manifestándote en la Plaza Lerdo, ejecutando coreografías de protesta en movimientos sociales, tales como las protestas por la instalación de la planta nuclear en Laguna Verde, el Movimiento en Defensa del Arte, el fraude electoral de 1988, así como el de 2006... y, en el *inter*, de estos años organizando las marchas y las consignas de las mantas en infinidad de mítines: del movimiento cívico y del Zapatista, incluyendo el del Primero de Mayo en que participábamos a manera de eslabón que abriera paso a la marcha independiente, un pequeño acto de rebeldía de nuestra parte.

Siempre estuviste presente, Baruch, en los momentos de lucha social, ya fuera como artista, como conductor del evento o como maestro de ceremonias (que se te daba muy bien). En ello ponías todos sus saberes y recursos, y toda tu pasión. Te recuerdo, pues, como cómplice de la utopía. Tengo muy presente al amigo dispuesto a la aventura de planes quijotescos y locos, desinteresados de usufructo. Como la vez que nos propusimos promover todas las manifestaciones artísticas que se realizaran en Xalapa y nos dimos a la tarea de producir una publicación de una sola hoja en la cual se anunciaran todo tipo de eventos artísticos y culturales que se realizaran en Xalapa.

Tú ya tenías un programa de radio muy exitoso que cumplía esta labor, pero cuando te propuse el proyecto de una cartelera impresa me miraste con ojos de complicidad y con el entusiasmo que te caracterizó siempre. Dijiste que sí y nos dimos a la tarea de realizar esa ahora mítica publicación de una sola hojita, cuyo nombre fue *La Farándula Cartelera*, una

delirante aventura que llegó hasta la publicación número 99 bis (además de la organización de algunos eventos artísticos, como bailes, obras de teatro y otras más).

La pequeña cartelera fue todo un éxito: comenzamos con un tiraje de 500 al mes, pasamos a 1,000 por quincena, para finalizar en 2,000 por semana. Para el número 99 bis –que sabíamos iba a ser el último– hicimos un tiraje de 5,000. Ahora que, si bien *La Farándula Cartelera* fue un éxito publicitario, financieramente fue un rotundo fracaso. En el mejor de los casos salíamos tablas o poniendo, como las gallinas. Nos dábamos por bien servidos con que saliera la raya de toda la pequeña banda que trabajaba con nosotros, los costos de operación y el alquiler de nuestro centro de trabajo (¡pues de nuestras casas ya nos habían corrido por invadirlo todo con la famosa *Farándula!*). Al llegar el “error de Diciembre”, en 1994, y con él la subida del dólar, muchos de los patrocinadores de *La Farándula Cartelera* se retiraron; se volvió imposible seguirla financiando y la aventura llegó a su fin. Pero nos quedamos con el orgullo de haber sido cómplices en la propaganda de las artes, “*por amor al arte*”.

Por otra parte, compartir la escena contigo, Baruch, fue saberme en tierra fértil para la aventura creativa en el juego de la ficción. ¡Cómo extrañaré al amigo actor con el que logré en tantas ocasiones hacer ese contacto que comienza con una mirada cómplice y termina por conectar a dos *imaginantes* en la creación de un mundo alterno, un mundo de ficción! ¡Echaré tanto de menos al actor amigo con quien era posible y seguro arriesgar en escena: mi “siamesa de Tomistón”, mi “gemelo de Totutla”!

“En Totutla éramos altos”, decía el texto de una obra en que actuamos hace mucho, y pues tú, mi querido Baruch, compañero de lucha (lucha artística y lucha de clases), amigo de aventuras y hermano de familia teatral, dejaste muy alta la vara del compromiso amoroso en la lucha social, en la amistad solidaria y en el mundo artístico de Xalapa.

Hasta siempre, querido Baruch. Hasta siempre, querido cómplice de la vida.